

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**INSCENOVANÁ FOTOGRAFIE ČESKOSLOVENSKÉ
REPUBLIKY V 70. LETECH**

Vedoucí práce: Mgr. Filip Šenk, Ph.D.

Autorka práce: Tereza Drieniková

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: třetí

2022

Prohlašuji, že svou bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 9. května 2022

Tereza Drieniková

Poděkování

Mé poděkování směřuje k vedoucímu bakalářské práce Mgr. Filipu Šenkovi, Ph.D., za poskytnuté rady a čas strávený nad touto prací. Nadále kurátoru Jiřímu Pátkovi, jenž zastupuje Moravskou galerii Brno. Především díky jeho vřelému přístupu bylo možné zjistit relevantní informace.

Anotace

Cílem bakalářské práce je prozkoumat roli inscenované fotografie na poli Československé republiky v 70. letech 20. století. Mezi prvními kroky bude řádně vysvětlena role fotografie ve druhé polovině 20. století. Nastíněny budou též počátky fotografie – průkopníci, rané metody a důležité objevy. Dalším krokem bude náhled do metodologie, a to jak lze nejen s inscenovanou fotografií pracovat. Její následná kategorizace společně s uvedenými příklady fotografií a jejich děl naskytne celistvý pohled na tuto disciplínu. Uvedeny budou i technické možnosti doby. To celé bude přirozeně zasazeno do společenského, historického a kulturního kontextu.

Vedoucí práce: Mgr. Filip Šenk, Ph.D.

Klíčová slova: Československo, fotografie, inscenovaná fotografie, metodologie, role fotografie, technika, 70. léta.

Annotation

The aim of the bachelor thesis is to examine the role of staged photography in the field of the Czechoslovak Republic in the 1970s. Among the first steps, the role of staged photography in the second half of the 20th century will be properly explained. The origins of photography– pioneers, first methods and significant discoveries will also be outlined. The next step will be an insight into the methodology and possibilities of working not only with staged photography. Its subsequent categorization, along with examples of photographers and their works, will provide a comprehensive view of the discipline. The technical possibilities of the time will also be presented. All this will of course be set in a social, historical and cultural context.

Head of Labour: Mgr. Filip Šenk, Ph.D.

Keywords: Czechoslovakia, methodology, photography, role of photography, staged photography, technique, 70s.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Historie.....	9
2.1 Počátky	9
2.2 70. léta	12
2.2.1. Kontext doby.....	12
2.2.2 Fotografická scéna	16
3. Metodologie	20
3.1 Vidění	21
3.2 Informace	22
3.3 Interpretace	22
3.4 Otázka vzhledu	23
3.5 Perspektiva a kompozice	24
3.6 Reprodukce a hierarchizace autorů.....	25
4. Inscenovaná fotografie.....	29
4.1 Kategorizace	34
4.1.1 Lidská figura	34
4.1.2 Zátíši	41
4.1.3 Krajina.....	47
4.1.4 Reklama	50
5. Závěr	57
6. Seznam fotografií podle roku přijetí do instituce	59
7. Seznam použité literatury a internetových zdrojů.....	61
7.1 Použitá literatura a jiné prameny	61
7.2 Internetové zdroje	63
8. Seznam obrazových příloh	65
9. Obrazová příloha	66

1. Úvod

Bakalářská práce se zabývá především inscenovanou fotografií, její historií a kategorizací. Hlavním předmětem bude čtenáře uvést do inscenované fotografie v Československé republice v 70. letech 20. století. Právě 70. léta tohoto odvětví fotografie se stávají klíčová. Na principy navazují následující dekády a nadále tak inscenovanou fotografii rozvíjí. Inscenovaná fotografie je i dnes běžnou součástí našeho života. Záměrně organizované předměty či osoby na fotografiích jsou blízké nám všem. Již několik desítek let se lidé denně shledávají s velkým množstvím fotografií. Fotografie se stala masovým médiem a masovým fenoménem. Mnohdy si to ani neuvědomujeme, jelikož jsou fotografie nedílnou součástí naší existence.

První část bakalářské práce se bude zabírat historií. Nejdříve počátky fotografie od prvního snímku z roku 1826. Zachyceny zde budou nejdůležitější objevy, pokroky a velikáni z oboru fotografie. Počátky jsou relevantní pro budoucí porovnání, ukotvení fotografie a pro celistvost textu. Pro komplexní zachycení bude dále nastíněn obecný náhled do historie. Kapitola shrne společensko-historický kontext včetně politického dění 70. let 20. století. Do kontextu bude zařazena část, v níž bude zkoumáno kulturní pozadí a cenzura, s níž je doba nevyhnutelně spojená. Na to naváže část – fotografická scéna. Časové zařazení se též bude týkat 70. let. Čtenář textu se dozví, jak k fotografii přistupoval tehdejší stát, co spatřoval za přijatelné a naopak. Zmíněn bude i pohled historiků na dobu fotografie, dále postoje a tvorba tehdejších vlivných fotografů, jenž se museli vyrovnat s cenzurou a předchozími vlivy na fotografii.

Následující část se věnuje metodologickým pohledům na fotografii a jak lze s (inscenovanou) fotografií pracovat. Z uvedených metodologických textů, z nichž některé hovořily o vysokém umění obecně, byly aplikovány závěry především na fotografii. Pro snazší orientaci a uchopení této kapitoly je tato část rozdělena na několik podkapitol. Texty byly vybrány od těch autorů a autorek, jež fotografii pochopili jako komplexní jev. Mezi ně patří americká spisovatelka Susan Sontag, český filosof Vilém Flusser, dále John Berger nebo v současném myšlení fotografie Tomáš Dvořák a Karel Čiřař. Do komplexnosti pochopení spadá nejen chápání umělecko-estetické, ale i informace vycházející z jejich děl a společenská a filosofická dimenze. V celé bakalářské práci, se bude autorka snažit k textům přiřadit vlastní praktické zkušenosti a interpretace.

V další části bude popsána funkce a rozměr inscenované fotografie. Uvedeno bude, kde všude se s ní můžeme setkat. Bude roztříděna do kategorií. Ke každému žánru

budou uvedeni dva příslušní umělci. Nastíněny budou jejich životy, popsána tvorba, a to včetně konkrétních děl. Životní osudy osobností nejsou hlavním předmětem této práce, nicméně jsou důležitým pojítkem mezi tvorbou, dobovým kontextem a interpretací jednotlivých děl. Samotná díla se autorka bude snažit interpretovat především na základě výše uvedené metodologické části.

Stěžejní díla uvedená díla budou vybrána ze sbírek jedné instituce, především kvůli zachování koncepce, již tato sbírka fotografií dohromady vytváří. Zároveň se tím nebude prolínat s jinou koncepcí dalších sbírek. Vybranou institucí je Moravská Galerie v Brně. Do uceleného souboru pronikli během let fotografové, kteří museli vykazovat jistou známku kvality, aby byli vybráni do těchto institucionálních sbírek. Ve sbírkách galerie nalezneme do letošního roku přes 57 000 fotografií. Ve vybraném desetiletí, tedy od roku 1970 až 1979, bylo podle online sbírek z této doby, zařazeno 4 185 fotografií. Fotografický materiál byl nejdříve pečlivě vybrán a následně proběhla autorkou jeho selekce. V práci bude uveden seznam děl s daty, kdy byly jednotlivé fotografie do institucionálních sbírek přijaty. Mezi kladené otázky bude patřit například: Do jaké míry byla fotografie ovlivněna dobou normalizace a cenzurou? Kdo byl nejvýraznější osobností? Najdeme v díle několika fotografů obdobné motivy?

2. Historie

2.1 Počátky

Vzniku nového uměleckého média – fotografie předcházelo několik staletí zkoumání optiky, proměn vidění a optických experimentů. S optikou se začalo experimentovat již ve 4. stol. před naším letopočtem. Antičtí myslitelé se zabývali fungováním pěti smyslů. Zatímco funkce smyslů jako hmat a chuť byly identifikovány téměř ihned, u zbylých smyslů bylo obtížnější přijít na jejich fyzické prostředníky a spouštěče. Na základní vizuální vnímání pohlíželi v antice odlišně než moderní vědci. Pod pojmem optika si představovali tři výrazy – oko, vidění a paprsky vidění. Oko podle nich mělo shromáždit zprávu o viditelném a následně ji předat duši. Své teorie formulovali na základě rohovky, vzduchu a povrchů předmětů. Zpracování přijatých dat bylo řešeno mimo oko. Zájem o vizuálnost byla ve starověku nadále rozšiřována. Do zkoumání bylo zahrnuto nejen fyzikální a mechanické vnímání zraku, jeho součástí se stala i geometrie. Každá z disciplín nahlížela na viditelné jiným způsobem. Všechny tyto pohledy však měly společného jmenovatele – světlo a jeho vnímání.¹ Stejně tak bylo zásadní pro všechny ostatní druhy umění, zejména pro fotografii. Světlo nám vytváří pohled na svět. Díky němu jsme v interakci s okolím a předměty. Určuje jejich vlastnosti – tvar, barvu, pohyb, velikost nebo jak vzdálené od nás předměty jsou.

Asi v 5. století před n. l. se v Číně začala používat takzvaná dírková komora, latinsky camera obscura. Již v takto brzkých počátcích hrála tato umělecká pomůcka velmi důležitou roli.² Její funkci zaznamenává ve 3. století před n. l. již řecký filosof Aristoteles. Jedná se o bednu, do které dopadá světlo skrze malý otvor. To vytváří na protilehlé straně stranově obrácený obraz výjevu. Vše je korigováno zrcadlem uvnitř. Jejím fungování a vylepšování se věnovalo několik vědců. V 15. století se jí ve spisu *Codex Atlanticus* podrobně věnuje Leonardo da Vinci. Odvodil díky ní vztah mezi perspektivou a postavením oka. Denis Diderot poté ve své *Encyklopedii*³ popisuje její funkci. V díle nalezneme mědiryt zobrazující několik jejích modelů.

¹ Philip Thibodeau, *Ancient Optics: Theories and problems of Vision*, https://www.researchgate.net/publication/303442570_Ancient_Optics_Theories_and_Problems_of_Vision, vyhledáno 14. 1. 2022.

² Lat. temná komora, v níž se za otvorem s čočkou vytvořil obrácený obraz před otvorem. Sloužila zpočátku malířům, a to již od 15. stol. V oblibě byla nejvíce v 18. stol. Tehdy sloužila při přípravě obrazu, a to především k vytvoření panoramatických záběrů, heslo Camera obscura, in: Oldřich Blažíček, Jiří Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*, Praha 1991, s. 37.

³ Denis Diderot, *Encyklopedie aneb Racionální slovník věd, umění a řemesel*, 1751.

Na obdobném principu camery obscury se stínovými obrazy pracuje i politik Étienne de Silhouette. Silueta byla vytvořena pomocí světelného reflektoru, jenž svítil na daný objekt. Jeho stín se tím mohl nakreslit na papír umístěný za objektem. Příkladem nám může být rytina od anonymního malíře *Experiment profesora Charlese* [1].⁴ Postup nadále rozvíjí vynálezy od Gillese-Louise Chrétiena s tuší a měděnou deskou (1786) nebo vynález Williama Hyda Wollastera se skleněným hranolem. Následujících pár desítek let byla pro vytvoření obrazu lidská ruka a malířská zručnost nepostradatelná.⁵ Žádostivost, zvědavost a technický pokrok se staly hnacím motorem chťiče vytvořit stálý obraz, tedy samotný vynález fotografie.

První trvalé obrazy, které nebyly malovány či kresleny, vznikaly na počátku 20. let 19. století pomocí fotochemických prostředků. Technikou heliografie⁶, jejíž termín a postup vynalezl Joseph Nicéphore Niépce, byly vytvořeny nejstarší fotografie na světě. Mezi první dochované snímky patří *Prostřený stůl* (1822) a *Pohled z okna v Le Gras* (1826). Obě fotografie vznikly na natřené cínové desce s roztokem organické kapaliny živice. Poté byla fotografie vložena do camery obscury s předsádkou. Sluncem zalitá scéna se objevila po téměř osmihodinovém osvitu. Světlé části po sobě zanechala osvětlená asfaltová vrstva. Oblasti stínu jsou vytvořeny z ploch cínového podkladu, z něhož byl umyt neosvětlený asfalt pomocí terpentýnu a levandulového oleje.

Niépce se na konci 20. let spojil s malířem Louisem Mandé Daguerrem. Společně spolupracovali na vylepšení techniky, leč v roce 1833 Niépce umírá. Po něm přejímá partnerství s Daguerrem jeho syn Isidor.⁷ Roku 1839 byly vynalezeny nezávisle na sobě dva další odlišné fotografické postupy. Postup zvaný daguerrotypie⁸ vznikl ve Francii od Daguerra, ten Isidora plně v objevu zastínil. Pokus pocházející z Anglie od Williama Henryho Talbota byl nazván negativ-pozitiv. Oba tyto postupy byly založeny na fyzikálním principu a chemických sloučeninách reagující se světlem. Rozdílnost spočívala ve vlastnostech. Daguerrova metoda zhotovovala pouze

⁴ Anonym, *Experiment profesora Charlese*, kolem 1774, Lept, Dar Eastman kodak company. Foto: William S. Johnson – Mark Rice et al., *Dějiny fotografie od roku 1839 do současnosti*, Praha 2010, s. 38.

⁵ *Ibidem*, s. 38.

⁶ Heliografie = nejstarší fotografická technika. Kresba světlem – helios (světlo) grafé (psát, kreslit).

⁷ Harry Ransom Center, The First Photograph, Heliography,

<https://web.archive.org/web/20090908012105/http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/wfp/heliography.html>, vyhledáno 14. 1. 2022.

⁸ Daguerrotypie = Postříbřený vyleštěný kus mědi se kvůli světlocitlivosti vystavil parám jódu. Následně byl umístěn do camery obscury. Podle potřeby se upravoval expoziční čas, výsledkem byl latentní obraz. Ten byl vystaven parám rtuti a omyt chemikáliemi zbavující světlocitlivost, heslo Daguerrotypie, in: Ian Haydn Smith, *Stručný příběh fotografie*, Praha 2021, s. 191.

nenahraditelné originály na postříbřené měděné desce,⁹ Talbot¹⁰ mohl na základě negativů vytvořit několik kopií jednoho fotografického obrazu. První snímek jako negativ je pojmenován *Arkýřové okno v Lacock Abby* (1835).

Velkou obětí vůči daguerrotypii podstoupilo portrétní malířství.¹¹ Expoziční čas byl snížen na několik minut (okolo dvaceti). Kratší čas a vzrůstající zájem o toto médium dává podnět k vybudování mnoha portrétních ateliérů. Mezi často navštěvované a uznávané patřil například ateliér Antoine Claudet na střeše Royal Adelaide Gallery.¹² Daguerre se díky své technice stal napříč dějinami uznávanou osobností. Dokládá to například jeho jméno napsané na severovýchodní straně Eiffelovy věže. Gustav Eiffel položil uznání jemu a dalším jednácti vědcům a inženýrům.

Technikou daguerrotypie byl zhotoven i nejstarší dochovaný portrét. V červnu roku 1840 byla na snímek zachycena sestra fotografa Johna Williama Drapera – Dorothea Draperová.¹³ Kvůli většímu zviditelnění tváře se uvádí, že její tvář byla pomoučněna.

Téhož roku byla fotografie představena veřejnosti i v českých zemích. Prvně byla vykreslena J. S. Tomíčkem ve sborníku *Vlastimil* nebo v časopise *Česká včela*. Už v počátcích byl vynález fotografie vyzdvihnut a označen za největší vymoženost doby. V roce 1839 unikla informace o převratném vynálezu z Francouzské akademie věd. Pár týdnů poté se již v Brně a Litomyšli konají první pokusy s daguerrotypií. Vedl je profesor fyziky Bedřich Franc a rektor litomyšlského gymnázia Florus Ignác Stašek. Staškův mikroskopický snímek rozřízlého stonku rostliny se považuje na nejstarší českou dochovanou daguerrotypii.¹⁴ Rok 1840 se stal ve fotografii na událostech velmi bohatý. Velkým objevem se stal portrétní objektiv Josefa Maxmiliána Petzvala. Slovenský rodák tímto vynálezem prosvětlnil fotografii a (nejen) inscenované fotografie tak mohly vznikat za menší dobu osvitů. Zkonstruoval také krajinářský objektiv. Nejen díky tomuto rychlému pokroku se rok nato mohly v Praze a okolí otevřít první stálé ateliéry.^{15,16}

⁹ Viz Johnson (pozn. 4), s. 36-40.

¹⁰ Talbot je zároveň autorem první fotografické ilustrované knihy – *Tužka přírody* (1844).

¹¹ Karel Císař ed., *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 12.

¹² Encyclopedie Britannica, *Photography's early evolution, c. 1840–c. 1900, The revolution of technique, Development of the daguerreotype*, <https://www.britannica.com/technology/photography/Photography-early-evolution-c-1840-c-1900>, vyhledáno 20. 3. 2022.

¹³ John William Draper, *Portrait of Dorothy Catherine Draper, 1839-40*, Smithsonian National Museum of American History, Behring center, https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_834690, vyhledáno 24. 3. 2022.

¹⁴ Daniela Mrázková – Vladimír Remeš, *Cesty československé fotografie*, Praha 1989, s. 12.

¹⁵ První ateliér si v Praze otevřel zakladatel velkoobchodní fotografie ve střední Evropě Václav Horn (1809–1891). Další ateliéry: Adolf Rus (1820–1911) v Hradci Králové, Karol Divald (1830–1897) v Prešově, in: Mrázková, *Cesty* (pozn. 14), s. 13.

¹⁶ *Ibidem*, s. 13.

Daguerrotypii nahrazuje rychlejší a levnější technika – ambrotypie. Její princip spočíval na kolódiových skleněných deskách. Oblibu si nadále vysloužil mokrá kolódiový proces založený na principu pozitiv – negativ. Podobnou techniku, založenou na podobné zákonitosti (suchý proces) vymyslel i William Henry Fox Talbot. Nazval ji kalotypií. Fotografie jsou více ostré, celistvější a obsahují větší škálu „barev.“ Zároveň se fotografie stává pro veřejnost více dostupnější.¹⁷

Tito vědci ustanovili primární technické možnosti pro rozvoj (inscenované) fotografie. Fotografie se stala rozšířenou a svou formou přešla do kánonu umění. Tato tradice vznikala podle A. Dufka dlouhodobě v socialistických zemích, obzvláště v Polsku a Československu.¹⁸ Rozvoj technických možností se postupem let zdokonalil a ustálil. Za uplynulá léta dějin fotografie můžeme nalézt mnoho fotografů věnujících se inscenované fotografii. Inscenaci můžeme vidět například již u fotografa zabývajícího se piktorialismem H. P. Robinsona (1830–1901), na dále u Man Raye (1890–1976) až po našeho nejznámějšího fotografa Josefa Sudka (1896–1976).

2.2 70. léta

2.2.1. Kontext doby

Období od srpna 1968 do listopadu 1989, kdy padl komunistický režim, nazýváme normalizace. Do čela význačných funkcí se dostávali lidé, kterým nevadilo se podřídit sovětským idejím. V čele komunistické vlády stál po Dubčekovi Gustáv Husák. Byla znovu zavedena cenzura a 28. října 1969 byl parlamentem přijat zákon o federalizaci. Československo se tím stalo jedním státem složeným ze dvou republik.¹⁹

Netrvalo dlouho a znovu nastupovala totalita podobná té před lednem 1968. Osobnosti známé z „pražského jara“ začaly být umlčovány a vytlačovány z veřejného života. Nelze nezmínit protestujícího studenta vůči nastupující totalitě – Jana Palacha, jenž se upálil na Václavském náměstí. Tento smutný čin nic nezměnil, následovali jej ještě dva mladí lidé.²⁰ V dubnu téhož roku zaujal Husák Dubčekovo místo ve vedení KSČ. Bylo to kvůli nepokojům vyvolaným hokejovým vítězstvím československého týmu nad sovětským ve finálovém zápase mistrovství světa ve Stockholmu. Nastala ještě silnější cenzura a Husák se snažil, aby se už žádné nepokoje a protesty nechystaly.²¹

¹⁷ Ibidem, s. 13.

¹⁸ Antonín Dufek, *Jan Svoboda* (kat. výst.), Londýn 1982.

¹⁹ Jan Rychlík, *Češi a Slováci ve 20. století. Spolupráce a konflikty 1914–1992*, Praha 2012, s. 514.

²⁰ Ibidem, s. 529.

²¹ Ibidem, s. 532.

Státní ekonomika se vrátila k centrálnímu plánování. Začaly se stavět velké projekty (dálnice, pražské metro), jež měly být odrazem blaha za normalizační vlády. Gustáv Husák se v roce 1975 dostává jako nejvyšší představitel KSČ na prezidentský post.²² Pod husákovským vedením se dokázal udržet direktivní systém. Nejvyšší nárůst měl především v 1. polovině 70. let. Schoval se i za různé sociální výhody (novomanželské půjčky, delší mateřské dovolené). Zdání prosperity a vidiny lepších zítřků vyvolal i vzestup širokých vrstev. Byla nízká nezaměstnanost a nevyskytovala se ani extrémní chudoba. Za školství a zdravotnictví nemuseli obyvatelé platit a bylo dostupnější bydlení s vytápěním. Toto byla jedna strana budování socialismu. Na té druhé nebyly vyřešené jiné problémy – nedostatečné množství některého zboží, kvalita služeb...²³

Nedílnou součástí normalizace v KSČ bylo zahájení prověrek. Jejich úkol byl jasný. Měly odstranit ze strany členy, kteří s intervencí nesouhlasili; prověrky zasahovaly i nečleny. Někteří z této čistky dokázali profitovat. Zjistili, že pokud tzv. internacionální pomoc podpoří, mohou tím dosáhnout nejen dobrého postavení, ale i značných výhod. Vláda se stala za zády lidí terčem posměchu a ostré kritiky. Federalizaci zachvátila emigrace. Do zahraničí za lepším životem odešlo od srpna 1968 (do 1987) přes 135 000 lidí.²⁴

Záležitosti ohledně kultury byly podle Jana Klápště a Ivana Šedivého o něco více citlivější než vedení politiky či hospodářství.²⁵ Jejím hlavním cílem mělo být vedení výchovy vycházející z vysoké kultury a socialismu. Chtěné normy a hodnoty nebyly přijímány natolik, jak si komunistické vedení představovalo. Kvůli řadě zastánců nových uměleckých proudů muselo být rozhodnuto přijetí nebo zamítnutí jednotlivých uměleckých směrů. Prostor byl otevřen především populární kultuře,²⁶ televizním seriálům nebo knižním detektivkám. Odmítáno bylo především abstraktní malířství, kritické romány, experimentální filmy a duchovní hudba.²⁷

²² Jan Rychlík, *Československo v období socialismu 1945-1889*, Praha 2020, s. 270-272.

²³ Ibidem, s. 291.

²⁴ Jiří Pernes, *Takoví nám vládli. Komunističtí prezidenti Československa a doba, v níž žili.*, Praha 2010, s. 292.

²⁵ Jan Klápště – Ivan Šedivý et al., *Dějiny Česka*, Praha 2019, s. 295.

²⁶ Ti, co neposlouchali populární hudbu a nesdíleli tento ideál režimu, poslouchali skupinu *Plastic People of the Universe*. Hudební skupina patřila mezi protagonisty hnutí undergroundu. Odmítali se podříditi požadavkům aparátu a často se tak dostávali do konfliktu s mocí.

²⁷ Viz Klápště (pozn. 25), s. 295.

Pováleční umělci požadovali po roce 1945 zestátnění uměleckého provozu. Vznikla by tak institucionální a finanční stabilizace tohoto odvětví. Umělecká činnost by byla osvobozena od vnějšího tlaku a nejistot. To se neudálo a kvůli privilegii některých směrů a samotných autorů vznikl v tomto politickém centru pomyslný trojúhelník. Jeden z jeho bodů vyplýval z umělecké svobody, druhý z převládajícího vkusu a posledním bodem byly mocenské nároky vládního střediska.

Represe státní moci vůči umění nebyla striktně daná a stávalo se, že bylo velmi obtížné uhádnout její reakci. Státní aparát mohl reagovat mírně, mohl dojít k určitým kompromisům, nebo naopak jednal velmi tvrdě. Mnohdy záleželo i na místě, v kterém se zrovna umělecká činnost odehrávala. Například na Slovensku se mnohem snáze tiskly nepohodlné knihy než třeba v Praze.²⁸ V 70. letech bylo vedení zcela nekompromisní. Vydávalo velké částky na knihy a filmy, výzdobu měst nebo na masovou návštěvu divadel. Na druhou stranu tyto činnosti zakazovalo a zavíralo. Záleželo pouze na tom, jak daný umělec XY vycházel s komunistickou stranou. Pokud někdo režimu nevyhovoval, mohl mít omezený pohyb nebo byl mnohdy vzat do vězení nebo přinucen odejít do zahraničí. Tvorba mohla být zakázána, ať už se jednalo o tištěné knihy nebo vystavování obrazů. Umělci často ztráceli kontakt s diváky, posluchači nebo čtenáři.

Vyvíjený tlak se umělci snažili přetvořit v subtilnější formy projevu. Uměleckou oficiální linií se stal dlouhotrvající tzv. socialistický realismus. Umělci směli ukazovat šťastný lid, nadšené pracovité dělníky a rolníky, rozličné postavy z dějin dělnického hnutí a výjevy z budování socialismu – továrny, pole, rudé transparenty, nejlépe s pozitivními nápisy.²⁹

Valná většina obyvatelstva normalizační pořádek přijala, avšak byli i tací, kteří s ním nesouhlasili. Opozice by se dala rozdělit do tří skupin. První z nich tvořili lidé poslouchající kapelu The Plastic People of the Universe, ti nerespektovali autoritu státu.³⁰ Patřilo sem malé množství historiků a výtvarníků. Tento okruh lidí se nezařazoval ani k umění undergroundu.³¹ Další skupinu pojmenoval Klápště – reformní komunisté. Ti chtěli znovu vrátit „socialismus s lidskou tváří.“ Poslední částí opozice byla velká skupina nekomunistických intelektuálů a umělců. Vyznačovali se kritikou zabývající se

²⁸ Ibidem, s. 296.

²⁹ Ibidem, s. 296-297.

³⁰ Ibidem, s. 298.

³¹ Josef Alan – Tomáš Bitrich et al., *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989.*, Praha 2001, s. 396.

svobodným projevem v umění, vědě, církvích nebo ve veřejném životě. Do třetí skupiny patřila i osobnost Václava Havla.³²

Jedno z nejdůležitějších uskupení tohoto a následujících dvou desetiletí byla Charta 77. Název pro tuto občanskou iniciativu vymyslel spisovatel Pavel Kohout³³, pojmenována byla zároveň podle prvního dokumentu této skupiny. Skupina se skládala právě z bývalých členů KČS, umělců, nekomunistických intelektuálů nebo příslušníků církví. Měli sledovat dodržování práv v republice, jak to bylo na Konferenci o spolupráci a bezpečnosti v Evropě v Helsinkách sjednáno. Mezi přední jedince odporu patřil filozof Jan Patočka nebo dramatik a budoucí poslední prezident Československa Václav Havel. Režimu však byla tato skupina proti srsti. Snažil se zlomit jejich velký vliv a očernit vůdčí osobnosti. Mezi další založené opoziční skupiny patřila od roku 1978 organizace Výbor na obranu nespravedlivě stíhaných (VONS)³⁴. Disidentem se stal Václav Havel, dále pravicový křesťanskodemokratický katolický aktivista Václav Benda nebo radikální socialista Petr Uhl. StB od zrodu Charty 77 rázně navrhovala jejím čelným představitelům, aby se vystěhovali ze státu. I když někteří z aktivistů tuto nabídku přijali, režimu se chartisty do 80. let nepodařilo vyklidit ze scény.³⁵

Vhodnou ukázkou doby 70. let se stal dokumentární film Ladislava Chocholouška *Atentát na kulturu* (1977).³⁶

³² Viz Klápště (pozn. 25), s. 298.

³³ Rychlík, Československo (pozn. 22), s. 294.

³⁴ Ibidem, s. 295-299.

³⁵ Ibidem, s. 301.

³⁶ Ladislav Chocholoušek, *Atentát na kulturu*, 1977, https://www.youtube.com/watch?v=3Je69V9TrJo&ab_channel=Troppau58, vyhledáno 14. 4. 2022.

2.2.2 Fotografická scéna

Okolo 60. let fotografie konečně dostává podobné uznání, jako je vkládáno do vysokého umění. Již v roce 1958 Ministerstvo kultury začíná přispívat na výstavy umělecké fotografie. Zanedlouho se začíná vyučovat fotografie na filmové fakultě AMU.³⁷ Šedesátá léta se po určitém uvolnění politických poměrů stávají přínosná pro fotografickou tvorbu.³⁸ Společně se 70. léty jsou označována jako mezník ve vývoji československé fotografie.³⁹ Vznikají kvalitní publikace, obnovují se aktivity fotoklubů.⁴⁰ Postupným nastoupením a působením vysokoškolsky odborně vzdělaných pedagogů, řemeslně, myšlenkově a filosoficky schopných fotografů nastává důležitý zvrat.⁴¹ Roku 1962 vzniká v Moravské galerii první fotografická sbírka.⁴²

Podle kanadského fotografa a kunsthistorika Jeffa Walla se světová fotografie v 60. a 70. letech vrací k imitaci reportážní fotografie – ne-autonomního sociálně zaměřeného umění, jež známe z avantgardních 20. a 30. let.⁴³ I tehdejší umělcům již přišla česká fotografie bídná. Takto nad ni kupříkladu nahlížel Jan Mlčoch s Vladimírem Birgusem. Tvrzení společně podkládali tím, že velké osobnosti, jakou byl například J. Sudek, zemřely. Pokud stále žily, tak je dělili na dvě skupiny. Jednu tvořily osobnosti, co emigrovaly či trvale bydlely v zahraničí. Takovým případem byl Vojta Dukát nebo Josef Koudelka. Druhou skupinu tvořili fotografové starší generace, byli zajeti ve starých kolejích a nic nového vymýšlet nebylo jejich prioritou.⁴⁴

V 60. letech z fotografie vyzařoval elán mladé generace. Angažovaná humanistická fotografie se stala jejím spontánním výrazovým prostředkem. Znatelné to bylo především v obrazovém týdeníku *Mladý svět*, do kterého přispíval například Miroslav Hucek nebo Karel Dvořák. Redaktoři v časopise prezentovali nové talenty, vyhledávali fotografii roku... Fotografie v nepříkrášené podobě se staly středem zájmu do přelomu 60. a 70. let. Roku 1969 se v Praze dokonce konalo setkání šéfredaktorů ze světových fotografických časopisů.⁴⁵

³⁷ Mrázková, *Cesty* (pozn. 14), s. 155.

³⁸ Vladimír Birgus – Jan Mlčoch et al., *Česká fotografie 20. století: průvodce*, České Budějovice 2005.

³⁹ Mrázková, *Cesty* (pozn. 14), s. 197.

⁴⁰ Birgus, *Průvodce* (pozn. 38), s. 90.

⁴¹ Mrázková, *Cesty* (pozn. 14), s. 197.

⁴² *Ibidem*, s. 155.

⁴³ Karel Císař, *Fotografie po konceptuálním umění*, s. 2.,

<http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit11-cisar.pdf>, vyhledáno 20. 3. 2022.

⁴⁴ Alena Lábová, *Česká novinářská fotografie 1945-1989*, Praha, 2019, s. 309-310.

⁴⁵ Viz Alan (pozn. 31), s. 177.

Výrazný zásah od poloviny 60. let měla ve fotografii brněnská skupina *Epos* (1967–1980). Svými metodami se výrazně stavěla vůči oficiální ideologii doby. Členové využívali vypjaté scény. Do této skupiny patřil Jiří Horák nebo František Maršálek, který využíval interakci modelů s prostředím, v němž se nachází.⁴⁶ Tvorba je označována za tzv. Brněnskou školu aranžované fotografie.⁴⁷

Fotografové v 70. letech tedy pokračují v tradici minulého desetiletí. Navazují na živou fotografii, té se přezdívalo bressonovská. Důležitým prvkem předešlých let byla obsahová stránka a výtvarné řešení snímku. Podle Wiškovského bylo třeba vnímat všední věci jiným způsobem.⁴⁸

Tvorba fotografií byla hned z počátku 70. let výrazně omezena. Dne 8. 10. 1971 byl vytvořen nový zákon *O ochraně státního tajemství*. V jeho páté části, Fotografování a filmování (Zákon č. 102/1971 Sb. § 21), byly upraveny možnosti fotografování v následujících 70. a 80. letech. Zákon hovoří o zákazu fotografování, filmování, zakreslování nebo jiného způsobu zaznamenávání na území Československé republiky. V něm jsou uvedeny čtyři případy. Zakázáno bylo fotografovat zařízení v hraničním pásmu, na obranu vlasti, z letadel a balónů a zaznamenávat objekty označeny tabulkou – zákaz fotografování.⁴⁹

Zakázány byly i mnohé publikace zabývající se fotografií. Kupříkladu v roce 1971 bylo zakázáno vydat 9. díl *Československé vlastivědy*. Věnoval se fotografii a filmu. Zapovězena byla i distribuce obrazové encyklopedické příručky Anny Fárové – *Současná fotografie v Československu*.⁵⁰ Na druhou stranu se dařilo měsíčníku *Československá fotografie*. Samozřejmě pokud do povědomí autoři nepouštěli nesytemová vidění a stanoviska.⁵¹

V počátcích 70. let nalezneme mnohé pokusy o aranžovanou figurativní fotografii. Svou stylizací napodobují čeští fotografové své slovenské kolegy. Dlouho jim snahy nevydrží, ale najdou se i výjimky. Jan Saudek ve své práci vytváří psychosociální dramata a zachycuje tak divadlo života. Taras Kuščynskyj se snaží svými portréty či reklamní fotografií přizpůsobit vysokým nárokům na fotografický design. Postupem času

⁴⁶ Ibidem, s. 331.

⁴⁷ Poznámka k výstavě EPOS 1967-1980, Internetová encyklopedie dějin Brna, https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_udalosti&load=5277, vyhledáno 15. 4. 2022.

⁴⁸ Viz Lábová (pozn. 44), s. 309-310.

⁴⁹ Zákon č. 102/1971 Sb. § 21 Zákaz fotografování a filmování, <https://www.beck-online.cz/bo/chapterview-document.seam?documentId=onrf6mjzg4yv6mjgqiwt>, vyhledáno 3.1. 2022.

⁵⁰ Viz Alan (pozn. 31), s. 309, 567.

⁵¹ Ibidem, s. 309.

na to přicházejí a začínají fotografii vidět myšlenkově. Pracují s asociacemi, představami, latentními významy...⁵²

Slovenská fotografie, na rozdíl od té české, neprošla působením meziválečné moderny. Mohla se tak podílet na formování moderního jazyka ve fotografii. Pomáhá přesunout výraz z reality vnější na realitu vnitřní – duševní. Nejvíce československou fotografii ovlivnila Milota Havránková. Velký vliv měly její složité abstraktní kompozice tvořící imaginativní hry. Na Slovensku se rodí aplikovaná fotografie. Tu na základě tvorby Havránkové tvoří složité skladební a technické operace.⁵³

V Čechách je fotografie zahlcena dokumentární tendencí vymykající se fotožurnalismu. Dokument se začal orientovat více na sociologickou rovinu. Tuto oblast reprezentoval Milan Pitlach, Markéta Laskačová nebo Ivo Gil. O něco jiný nový přístup našli po krátké době v marginalizaci. Snímky vytvářeli z prostorů nemocnic, domovů důchodců nebo dětských domovů. Zanedlouho zjistili, že se v tomto odvětví fotografie dá jít dál. Začali fotografovat různé interpretace každodenního života. Štech vytvořil cyklus s názvem *Chataři* nebo byl založen projekt *Český člověk*.⁵⁴ Snímky z projektu byly založeny na prostotě a zachycení reality bez příkras. Přesně to, co je pro české země typické. Pitlach dokumentuje dění v městech české části země. V Praze zachycuje prázdná sídliště nebo naopak fotografie, které tvoří několik desítek lidí [2].⁵⁵ Na ostravských a strážnických fotografiích zaznamenává scény z běžného života.

V 2. pol. 70. let vznikají další tvůrčí skupiny. Jednou z nich byla skupina *Dokument* (1977). Skládala se z V. Birguse, J. Pokorného, P. Klimpla. Zaměřovali se na sociologicky orientované snímky. Skupina *Oči* (1977) se věnovala podobným tématům. Odlišovali se tím, že své fotografické projekty prezentovali na místech, kde fotografie vznikly. Pobuřovali, zobrazovali společensky kritické snímky; proti členům spolku mohla být použita ochranná opatření nebo zahájena trestná řízení.⁵⁶

Stejné motivy můžeme nalézt u mnoha umělců. Například motiv okna u Jana Saudka nebo J. Svobody. Povšimnout si můžeme zajímavého faktu, že motiv okna (podobně i dveří) se objevuje právě v umění 70. a 80. let 20. století v československém

⁵² Mrázková, *Cesty* (pozn. 14), s. 197.

⁵³ *Ibidem*, s. 197.

⁵⁴ Viz Lábová (pozn. 44), s. 309-310.

⁵⁵ Milan Pitlach, *Praha*, 25. 6. 1975, papír, 275 x 397 mm, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.

⁵⁶ Viz Lábová (pozn. 44), s. 311-312.

prostředí mnohem více než v jiných dekadách.⁵⁷ Je nejen nositelem vizuálních zážitků a myšlenek – jako v případě Saudka, ale i neustálým zdrojem nových střetávání se se skutečností. Vzhled okna je pro umělce přitažlivý. Není to pouze tím, že jeho tvar připomíná obraz, ale i tím, že svébytným způsobem obohacuje prostor kolem sebe. Zároveň člení pohledovou plochu vybranou malířem či fotografem. Vytváří horizontální a vertikální pomyslné čáry, které napomáhají k nastavení té správné kompozice.

Toto téma samotné shledává velký zájem. Například v Galerii umění v Karlových Varech byla roku 1983 pořádána výstava – *Motiv okna v díle deseti současných českých výtvarných umělců*. Zařazen tam byl i zmiňovaný Svoboda, dále Jetelová, Veselý, Kmentová nebo Adriena Šimotová. Každý z deseti autorů, které na výstavu vybrala H. Rousová, na zachycení okna nahlíží odlišně. Kupříkladu Svoboda se věnuje vztahu skutečnosti a iluze. Přemýšlí o okně nebo jiných předmětech z vizuální a hmatové stránky. Pokud danou věc cítíme a pomocí hmatu ji dokážeme identifikovat, v následném vizuálním poznání se mohou naše očekávání změnit, a my tím můžeme znejistět.⁵⁸ Dosvědčuje to snímek *Obraz, který se nevrátí* [3].⁵⁹

Mezi nejčastěji používaný motiv patří fotografie lidské figury. Kromě střízlivosti v tvorbě krajin Dušana Slivky se figury vyskytují v pracích všech zmíněných fotografů. Lidskou postavu nalezneme v aktech Kuščynského a Saudka. Mezi portrétisty patřil Tibor Huszár (1952-1983), Ján Rečo (* 1948) nebo Markéta Luskačová (* 1944).

⁵⁷ Hana Rousová, *Motiv okna v díle deseti současných českých výtvarných umělců* (kat. výst.), Galerie umění Karlovy Vary 1983.

⁵⁸ Viz (pozn. 57).

⁵⁹ Jan Svoboda, *Obraz, který se nevrátí*, 1971, 397 x 395 mm, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.

3. Metodologie

Co je fotografie? Odpověď na tuto otázku není jednoduchá. Odpovědět se na ní snaží řada teoretiků a historiků fotografie. Mezi nejvýznačnější příspěvky k pochopení této disciplíny patří texty od S. Sontag, J. Bergera nebo K. Císaře. V českém prostředí Císař významně přispěl shromážděním významných textů o fotografii do jedné publikace. Právě z těchto autorů bude metodologická část této práce vycházet. Autorka textu se snažila zaměřit nejen na komplexní pochopení fotografie, ale i na možnosti a fungování inscenované fotografie, jež je pro tuto práci klíčová.

V úvodu můžeme říci, že fotografie tvoří část reality, miniaturu, již si může kdokoli s příslušným aparátem zhotovit a přivlastnit. Není jiného prostředku, který by nám přinášel natolik pravdivou vizuální výpověď.⁶⁰ Aparát se nesnaží změnit svět, ale snaží se změnit jeho pohled na něj. Jeho záměr je čistě symbolický.⁶¹ Tento předpoklad minulé desetiletí problematizovala výstava v Galerii Rudolfinum s názvem *Kontroverze. Právní a etnická historie fotografie*. Prezentovala kontroverzní „proměny společenského povědomí o skandálu, proměny etických hranic evropské společnosti v průběhu posledních 160 let“⁶². Více než 80 vystavovaných fotografií vyvolalo soudní spory.⁶³

Psaný text, obraz nebo rukodělný výrobek v sobě nesou autorovu interpretaci světa.⁶⁴ Všechna zhotovená umělecká díla vznikají na konkrétním myšlenkovém pozadí autora. Často jsou doprovázena řadou textů, které jsou jejich nedílnou součástí.⁶⁵ Malířský obraz či médium fotografie jsou plochy. Samy o sobě mají význam. Poukazují nám na něco v určitém časoprostoru.⁶⁶ Proto se často stávají upomínkou. Evokují v divákovi přítomnost již nepřítomného.⁶⁷ Dokážou přenést zachycené objekty tak, jak byly tehdy vnímány nejen všemi okolo, ale i autorem samotným. Od dob prvních snímků, tedy okolo roku 1839, bylo do dnes podle názoru Sontag vyfotografováno patrně vše.⁶⁸ Přesto Flusser ve své knize *Za filosofii fotografie* popisuje snahu fotografa, který se snaží

⁶⁰ Susan Sontag, *O fotografii*, Praha 2002, s. 10.

⁶¹ Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*, Praha 1994, s. 22.

⁶² Galerie Rudolfinum, *Kontroverze. Právní a etnická historie fotografie.*, <https://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/kontroverze-pravni-a-eticka-historie-fotografie/>, vyhledáno 13. 4. 2022.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Viz Sontag (pozn. 60), s. 10.

⁶⁵ Tomáš Pospěch, *Myslet fotografii: Česká fotografie 1938–2000*, Praha 2014, s. 7.

⁶⁶ Vis Flusser (pozn. 61), s. 8.

⁶⁷ John Berger, *Způsoby vidění*, Praha 2016, s. 7.

⁶⁸ Viz Sontag (pozn. 60), s. 9.

vypátrat možnost, jež ještě nebyla objevena. Hledá v ní nové možnosti, nové informace. Chce zhodnotit fotografický program.⁶⁹

3.1 Vidění

Hlavní věcí, kterou člověk potřebuje při vytváření fotografie, je umění dívat se. Samotné vidění můžeme zkoumat z několika úhlů pohledu. Již od raného věku dítě vidí svět kolem sebe, učí se rozpoznávat tváře osob a věci dříve, než umí mluvit. Můžeme slovy popsat, co vidíme, ale nikdy nejsme schopni popsat celou skutečnost, jež nás obklopuje.⁷⁰ Víme, že každý den se vydere slunce nad obzor, jelikož se Země obrací na slunečnou stranu. Vysvětlení sice známe, avšak čin neodpovídá našemu pohledu. Dívat se znamená jistou volbu.⁷¹ Příkladem nám může být zmáčknutí spouště v určitý okamžik. Stane se to tehdy, když se scéna dostane konečně do té správné kompozice, tento moment je ve fotografii velmi rozhodující. Pouze fotograf se svým aparátem rozhodne, kam bude hledáček zaměřen. Ono „poslední rozhodnutí“ zmáčknutí spouště je však podle Flussera ve fotografii pouhé zrnko.⁷² V potaz se musí vzít vyhledání scény, čekání na pravý okamžik, kompozice, osvětlení,⁷³ selekce vzniklých fotografií, případná úprava a podobně.

Narazí-li fotograf na objekt fascinace nebo postaví-li si zátiší či model podle svých představ, vzniká mezi ním a fotografovaným objektem vztah. Ačkoli tento vztah k předmětu bude primární, neznámá to, že se díváme pouze na danou věc. Lidský zrak vnímá celé své okolí, vnímá to, co mu je na dosah. Může to být horizont v dáli, ale i jiná osoba nám poblíž. Ta nás též vnímá, a i my jsme se stali, nejen podle Bergera, součástí viditelného světa.⁷⁴ Ke světu si odjakživa vytváříme určitý vztah. Usazujeme se v něm a přivlastňujeme si fotografované.⁷⁵ Susan Sontag tvrdí, že pokud jsme schopni se do fotografie plně ponořit a porozumět jí, dokážeme v sobě vyvolat dojem účasti.⁷⁶ Navrátíme se skrze ni do předešlé doby, vybavíme si vzpomínky, dokážeme si lépe představit vyprávění našich blízkých.

⁶⁹ Vis Flusser (pozn. 61), s. 24.

⁷⁰ Viz Berger (pozn. 67), s. 6.

⁷¹ Ibidem, s. 7.

⁷² Vis Flusser (pozn. 61), s. 35.

⁷³ Marita Sturker – Lisa Cartwright, *Studia vizuální kultury*, Praha 2009, s. 359.

⁷⁴ Viz Berger (pozn. 67), s. 7.

⁷⁵ Viz Sontag (pozn. 60), s. 9.

⁷⁶ Ibidem, s. 16.

3.2 Informace

Pokud k ovládnutému umění dívat se přidáme racionální reflexi, uvědomíme si, že v sobě předměty (i fotografie) nesou cenné informace. Vypovídají o tom, co všechno na světě existuje; ať už předměty či nejrozmanitější události. Již od pradávných let vždy existoval někdo, kdo vytvářel, manipuloval a shromažďoval symboly. Mohlo se jednat o správce, malíře, hudební skladatele nebo spisovatele. Vzniklé předměty sloužily jako nosiče nebo zprostředkovatele informací. Zde musíme s Flusserem souhlasit, že po vzniku fotografie tuto činnost již z větší části přebírají technické přístroje.⁷⁷ Informace nám vytvářejí soupisy. Fotografie (předmětů) se dozrála k nezbytnosti. Svou důležitost uplatňuje v archeologii, meteorologii,⁷⁸ muzejní dokumentaci nebo v dalších mnohých přírodovědných či technických vědách a povoláních. Mají pro ně nevyčísitelnou hodnotu. Do této hodnoty od konce 19. století zasahuje přibývající množství amatérských fotografů, čímž fotografii snižují informační hodnotu. Mnoho lidí se naučilo zacházet s kamerou stejně lehce, jako se naučili psát nebo vytvářet texty. Kdo tyto činnosti ovládá, umí jistě i číst. V případě fotografie to tak neplatí. Fakt, že jedinec umí zacházet s fotoaparátem, nejčastěji s automatikou, neznamená, že umí fotografovat.

3.3 Interpretace

Přestože zde fotografie existuje pouze dvě staletí, neznamená, že bychom měli přistupovat k jiným uměleckým médiím opovržlivě. Jak již bylo řečeno, fotografie zachycují realitu. Stále ji skrze autora snímku nadále interpretují. Interpretace světa tím pádem vzniká stejně podobně jako malířská či kresebná díla.⁷⁹

Nutno podotknout, že umění netvoří pouze umělec. Tvoří ho i pozorovatel vzniklého díla. Dílo nás tedy provází nejen procesem vzniku, ale i jeho čtením.⁸⁰ Zastává tedy funkci konotativní, nikoli denotativní. Umění nám dokáže odhalit svůj význam, stejně tak může pozorovatel díla najít pomocí interpretace významy další – skryté. Pouhým pohledem na dílo začínáme nevědomě interpretovat. Pomocí sémiotických nástrojů jsme schopni ho identifikovat a určit jeho smysl.⁸¹

⁷⁷ Vis Flusser (pozn. 61), s. 22-23.

⁷⁸ Viz Sontag (pozn. 60), s. 26.

⁷⁹ Ibidem, s. 10.

⁸⁰ František Mikš, *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění*, Brno 2014, s. 43.

⁸¹ Viz Sturker (pozn. 73), s. 37.

Dle Bergera by si divák pozorující fotografii měl být vědom, že je fotografie odpoutána od prostoru a času, ve které byla vytvořena.⁸² Už jen proto, že se nejedná o pouhý mechanický záznam. Fotograf si vybírá určitý moment z několika tisíců. Vznik snímku tak záleží na našem vnímání či porozumění obrazu. Můžeme být ovlivněni různými předpoklady, jež se můžou týkat krásy, dobového vkusu, geniality umělce⁸³, pravdy a podobně. Pouze na nás záleží, jak přijmeme fotografovaný objekt. V 21. století žijeme v porovnávací společnosti. Srovnává společenské a osobní vztahy, morální hodnoty, finance a prvořadě vzhled. Je dobré se někdy od těchto aspektů a jejich vznikajících kontrastů oprostít a vnímat je objektivněji. Přesto bychom měli zahrnout do výkladu i dobu vzniku a prostředí, ve kterém bylo dílo vytvořeno. Pokud se při rozboru uměleckého díla dokážeme vnést do minulosti, jsme schopni klást si i jiné otázky, než byly kladeny dříve.⁸⁴ Odstup času je pro zkoumání děl a pohlížení na ně relevantní. Nikdo neporozumí dílu tak dobře jako ten, jenž ho vytvořil. Otázka pochopení díla je velmi složitá. Případným zkoumáním konotací se můžeme dozvědět více a přiblížit se k významu obrazů.⁸⁵ Třebaže že si mnohdy můžeme myslet, že skupině děl nebo jednotlivému dílu rozumíme, může být opak pravdou. Příčina by mohla být kupříkladu v perspektivním zobrazení⁸⁶ nebo ve změně významu obrazových kódů v odlišných kontextech. Například úsměv mění symboliku a hodnoty v průběhu let. V obraze Mony Lisi je označován za tajemný, v 60. letech 20. století znamená úsměv především štěstí (obraz smajlíku). Některé úsměvy mohou vznikat v ironii či zcela uměle.⁸⁷

3.4 Otázka vzhledu

Pokud se pozastavíme u otázky týkající se vzhledu, dojdeme jako Susan Sontag k tomu, že skrze fotografii nikdo nikdy nenalezl ošklivost. Lidé se snaží zachytit krásu.⁸⁸ Shledávají krásným vše, kam svůj aparát namíří. Výjimkou může být dokument týkající se nižších sociálních tříd, válek nebo katastrof. Avšak nikdy jistě nebyla vyřčena věta: „To je ošklivé, to si vyfotografuji.“ I za touto větou by byl jistě skrytý význam obnášející myšlenku na krásu, že některé ohavné věci nám mohou přijít krásné. Stává se, že pokud spatříme něco našemu oku libého a nemáme u sebe fotoaparát, je nám

⁸² Viz Berger (pozn. 67), s. 7-8.

⁸³ Ibidem, s. 8.

⁸⁴ Ibidem, s. 12.

⁸⁵ Viz Sturker (pozn. 73), s. 37.

⁸⁶ Viz Berger (pozn. 67), s. 13.

⁸⁷ Ibidem, s. 36.

⁸⁸ Viz Sontag (pozn. 60), s. 80.

to líto.⁸⁹ Druhému divákovi nemůžeme předložit důkaz, že jsme onu událost viděli. Ani svými slovy ji nedokážeme tak dobře popsat.

Existuje mnoho možností, jak vnímat krásu. A to ve všech dobách a uměleckých odvětvích. Například Umberto Eco se ve své knize *Dějiny krásy*⁹⁰ zamýšlí nad tím, co bylo v jednotlivých epochách v evropském prostředí považováno za krásné. O něco více konkrétněji se na toto téma zaměřuje americký spisovatel Walt Whitman. Spatřoval krásu v prostém životě. Tento názor prosazoval nejen ve svém životě, ale i ve své poezii. Pokud někdo označoval rozdíly mezi krásou a ošklivostí, přišlo mu to zcela bezduché, snobské.⁹¹ Opačný přístup k otázce vzhledu vedl Edgar Allan Poe. Byl toho názoru, že se krása nalézá v originalitě, novotě a potěšení.⁹²

Důkazy nám zkrášlují a zpříjemňují skutečnost. Nejedná se pouze o materiální věci či jevy. Začínáme přemýšlet i nad sebou samými. Chceme, abychom na fotografii vypadali skvěle, a závidíme oněm fotogenickým jedincům, kteří vypadají dobře nenamalovaní, neupravení a v jakémkoli světle. Poté, co se ukázalo, že lze s fotografií manipulovat a portrétovanou osobnost zkrášlit, dospěla portrétní fotografie k velké oblibě.⁹³

3.5 Perspektiva a kompozice

Důležitým aspektem, kterým je se nutné zabývat je perspektiva a s ní spojená kompozice. Perspektiva byla poprvé uplatněna v období rané renesance. Vše závisí na divákovu oku, to se stává středem viděného světa.⁹⁴ Je hlavním úběžným bodem na obrazové rovině a všechny linie se k němu sbíhají. Po příchodu vynálezu kamery dostalo viditelné jiné význam. Berger ve své knize tvrdí, že natáčecí kamera divákům představila, že žádný střed neexistuje, protože vše záviselo na tom, kdy a kde se divák nacházel. Tím pádem nebylo možné vybavit si oko coby úběžník světa.⁹⁵ S tímto názorem autorka textu z větší části souhlasí, jelikož se domnívá, že v pouhém jednom malém okamžiku se naskýtá mnoho pohledů. A v každém jednotlivém pohledu, ať trvá sebevíc krátce, se „střed(y) světa“ nachází.

⁸⁹ Ibidem, s. 80.

⁹⁰ Umberto Eco, *Dějiny krásy*, 2005. Další přínosná Umbertova publikace zabývající opakem krásy – Umberto Eco, *Dějiny ošklivosti*, 2007.

⁹¹ Viz Sontag (pozn. 60), s. 30.

⁹² Walt Whitman, *O poesii, národní kultuře a jazyku*, Praha 1956, s. 7.

⁹³ Viz Sontag (pozn. 60), s. 81.

⁹⁴ Viz Berger (pozn. 67), s. 13.

⁹⁵ Ibidem, s. 14-15.

3.6 Reprodukce a hierarchizace autorů

Vynález fotografie otevřel záležitost týkající se jedinečnosti uměleckého díla a otázku, zda je podle tradičních kategorií fotografie uměleckým dílem, když se jedinečnost nestala její určující kvalitou. Zásadním záznamem týkajícím se této podkapitoly je text napsaný Waltrem Benjamenem (1892–1940) – *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. Benjamin hovoří o dlouhodobé tradici reprodukovatelnosti. Napodobováním děl se žáci (od antiky) cvičili, aby dosáhli umu svých mistrů, sami se jimi následně stali a mohli tak umění šířit dál. Postupným vývojem technických reprodukčních technik (lití, ražení, dřevoryt, tisk, mědirytina, lept) na počátku 19. století vzniká v rozdílu několika desetiletí litografie a fotografie. Poprvé v dějinách reprodukovatelnosti se díky fotografii zbavuje ruka „*nejdůležitějších uměleckých povinností, které nyní připadly pouze oku hledícímu do objektivu*“⁹⁶. Obě tyto techniky jsou postupem času vylepšovány a připojuje se k nim filmové umění.⁹⁷

Benjamin a Berger tvrdí, že s možností reprodukovatelnosti se mění význam obrazu.⁹⁸ Hlavní význam se díky reprodukcí rozpadá na mnoho dalších. Substance díla spočívá v tom, čím je, a ne v tom, co říká. Pouze v originálním díle lze sledovat techniku, fyzický stav, provenienci; nikoli v druhotných reprodukcích děl. Pokud o díle chceme zjistit více, tak zkoumání musí vždy vycházet z originálu. S otisky mohou její vnímatelé manipulovat dle svých představ. Přesto by si měli být vědomi, že reprodukovatelnost otřásá tradicí jedinečnosti uměleckého díla. Výskyt masových reprodukcí se stává dostupným⁹⁹ a každý z vlastníků může u sebe nosit zmenšeninu jakékoli fotografie (uměleckého díla) nebo jí najít umístění ve svém obydlí. Pro lepší představení změny významu je na konci této části uveden příklad s fotografií Petra Balíčka. Podstata příkladu byla převzata z Bergerovy knihy,¹⁰⁰ kde ukazuje přenos významu na malířském díle Sandra Botticelliho.

⁹⁶ Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislavě, s. 2., https://fphil.uniba.sk/fileadmin/fif/katedry_pracoviska/kkul/BENJAMIN_um_dilo.pdf, vyhledáno 13. 4. 2022.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 1-2.

⁹⁸ Viz Berger (pozn. 67), s. 15.

⁹⁹ Viz Benjamin (pozn. 96), s. 3.

¹⁰⁰ Viz Berger (pozn. 67), s. 20.

S příchodem reprodukovatelnosti a různých technických vynálezů (kamera, televize, mobilní telefony) se čím dál více stává, že obraz chodí za divákem, než aby tomu bylo naopak.¹⁰¹ Pohodlí domova a možnost se na umělecká díla podívat kdykoli odsunují umělecké instituce na druhou kolej. Galerie a muzea se kvůli tomu snaží reflektovat potřeby zákazníků. K dosažení větší návštěvnosti se jim více otevírají. Zpřístupňují knihovny a uvnitř vznikají postupem času například kavárny, přednáškové sály, restaurace.¹⁰² Snaží se zaujmout co nejvíce lidí.

Zasahuje do toho i hierarchizace autorů. Některá díla velkých umělců putují ze země do země, aby mohla být vystavena. Na nějaká díla od méně známých tvůrců se ve vlastních sbírkách ani nedostane. Pokud jsou vystaveny, zřejmě je valná většina návštěvníků neprávem přehlédne. Jejich kvalita je tím pádem poněkud zpochybňována a není na ně kladeno tak velké kvalitní objektivní posouzení.¹⁰³ Neomezená moc umění participuje na vytvoření zmíněné hierarchie a nerovnosti. Umění tak dokáže proniknout do společenského systému. Lidé si mohou pomocí reprodukcí zvelebovat svá obydlí a prokazovat jimi své zájmy.¹⁰⁴

Přestože se teoretici snaží k fotografiím přistupovat objektivně, jistá subjektivní kritéria na posuzovaná díla spadají. Tím pádem se objektivnost do jisté míry vytrácí a my můžeme pracovat s měnící se strukturou. Příkladem nám mohou být dva ze známých fotografů. Osobnost významného Josefa Sudka (1896–1976) nebo současný český dokumentární a reportážní fotograf František Dostál (* 1938). Světoznámé Sudkovy fotografie Prahy panoramatické nebo romantická zátiší u okna jsou pro něj specifická. Stejně tak jsou pro Dostála charakterizující černobílé portréty prostých nebo slavných lidí. Ve velkém množství vzniklých fotografií je možné objevit i jiné autory, s nimiž můžeme pracovat podobně jako se zmíněnými velikány. Můžeme se pozastavit nad tím, jak je možné, že takto není známa například Alena Škopková (* 1951) nebo Petr Balíček (* 1942). Když kurátoři Moravské galerie ocenili jejich fotografie natolik, aby se staly součástí sbírek. Proč jsou některé fotografie vybraných autorů více či méně preferovány?

Všichni lidé, zahrnujíc mladé, staré, méně či více vzdělané, mluví o jistých kritériích. Je velice těžké se od svých (mnohdy i cizích) názorů oprostít a zaujmout objektivní názor. Měli bychom mít na paměti, že struktury se mohou měnit. Tím můžeme

¹⁰¹ Ibidem, s. 16.

¹⁰² Marcela Fišera, Muzeum v reálném čase, in: Milena Bartlová, *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy. Příspěvky přednesené na Prvním sjezdu historiků umění*, Praha 2004, s. 224-227.

¹⁰³ Ibidem, s. 235-236.

¹⁰⁴ Viz Berger (pozn. 67), s. 24.

nalézt jiné kvalitní umělce, se kterými by bylo též možné pracovat. K náhledu na odpověď, na tuto a úvodní položenou otázku této části, poslouží Balíčková fotografie *Inscenovaná figurální kompozice* [4].¹⁰⁵ Následně bude ještě porovnána. Jejím oponentem bude Dostálova fotografie muže ve vodě ze souboru *Letní lidé* [6].¹⁰⁶

Balíčková fotografie by jistě zaujala nemalé publikum. Byla vybrána ze sbírek Moravské galerie na základě podobnosti s uvedeným dílem Botticelliho (*Venuše a Mars*) v Bergerově knize.¹⁰⁷ Na obou dílech je vyobrazena skupinka lidí. Obě v sobě skrývají jistý příběh nebo poselství. Zároveň lze najít shodu v portrétovaných dámách vyobrazených vlevo – žena v černém a Venuše.

Jedna z tváří navazuje intenzivně pohled s divákem, mezitím co tvář druhé ženy a polovina tváře mužské figuríny hledí jiným směrem. Využití nízkého úhlu záběru, jenž vytváří jeden z prvních dojmů, je použito zcela patřičně. Při pohledu na fotografii nás může napadnout mnoho asociací. Spojení poloviny mužské tváře s ženou v černém může být symbolem, že krása není vše, jelikož jsme uvnitř všichni stejní. I bez ohledu na pohlaví. Je pouze na nás, jací budeme. Čistou nezkaženou duši může symbolizovat žena ve světlých šatech. Upřímný pohled nám dává podnět se zamyslet nad naší osobností.

Tuto rozsáhlejší podkapitolu lze spojit i s předchozí podkapitolou interpretace. Nadále bude uvedena další možnost, jak lze dílo interpretovat. Aplikujeme-li na této fotografii Bergerův pohled a vyřízneme pouze danou část fotografie [5]¹⁰⁸, pozmění se prvotní význam díla.¹⁰⁹ Význam by byl přenesen či zcela pozměněn. Vznikla by reprodukce vyčleňující se na portrét ženy v lese. Což jistě nebylo primární záminkou autora. Portrét by přesto bylo možno zařadit do Balíčkovy cyklu *Tváří*, jelikož i obyčejné portréty se staly součástí onoho souboru. Obraz by mohl být využit k jiným účelům a reprodukováná fotografie by sdílením mohla zcela ztratit svůj význam. Stejně tak byl částečně ztracen, když byl zveřejněn na stránkách Moravské galerie nebo uveden v této práci. Pro větší uchování významu je zapotřebí, aby byly veškeré informace k dílu správně a vždy uvedeny.

¹⁰⁵ Petr Balíček, *Inscenovaná figurální kompozice (Tváře I.)*, 1970, pozitiv, zvětšenina, 304 x 399 mm, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.

¹⁰⁶ František Dostál, *Letní lidé*, 1975, pozitiv, zvětšenina, 272 x 372 mm, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.

¹⁰⁷ Viz Berger (pozn. 67), s. 20.

¹⁰⁸ Výřez z obr. 4.

¹⁰⁹ Viz Berger (pozn. 67), s. 20.

Druhá fotografie pochází ze souboru *Letní lidé*. V porovnání s ostatními fotografiemi ze stejného cyklu bychom mohli označit fotografii za slabší. Pokud ji odejmeme z celého souboru a budeme ji vnímat samostatnou, jistě by se na ni mohl změnit kurátorův nebo divákův pohled. Snímek představuje muže ležícího ve vodě. Sluneční brýle, pot na tváři, voda, spokojený výraz a nápoj v ruce v nás evokují letní dny. Fotograficky se jeví snímek na rozdíl od Balíčkovy fotografie jako méně kvalitní. Mnoho z nás by mohlo fotografii označit za vtipnou pravdivou realitu. Ale kam by tyto myšlenky vedly dál? V porovnání s Balíčkovým jasně aranžovaným snímek je kompozice Dostála méně zajímavá. Hlavním úběžným bodem se stal muž. Naše pozornost je tedy věnována pouze němu. Na rozdíl od ostatních fotografií z cyklu nemáme možnost nahlédnout na okolní dění. V tomto případě nad horizont vody.

S největší pravděpodobností by ani u tohoto snímku nemohlo dojít k vzniku vystřižené reprodukce, jako tomu bylo u předchozí fotografie. Tento snímek by mohl být kýmkoli napodoben, a přesto se autorka této práce domnívá, že by zařazen do sbírek Moravské galerie nebyl. Proč se dílo dostává do kánonu a proč byla i tato fotografie zahrnuta do sbírek, můžeme pouze spekulovat. Důvodem by mohlo být uchování celistvosti souboru nebo fakt, že snímek splňoval kurátorova kritéria k zařazení.

U obou fotografií nalezneme společné znaky. Shodně na nich dominuje lidská figura zachycená v neznámé krajině. Krajina není hlavním předmětem na fotografiích, pouze dotváří jejich prostředí. Zároveň bychom mohli Dostálovu fotografii charakterizovat též jako inscenovanou, přestože ji lze primárně, nejen vzhledem k původnímu souboru, označit za dokumentární. Míra inscenace je zde menší než u Balíčka. Přesto musel Dostál najít ten správný úhel pohledu a dostat tělo muže do chtěné (středové) kompozice. Jak a do jaké míry lze nahlížet na inscenaci – osvětleno v následující kapitole.

4. Inscenovaná fotografie

Na fotografii můžeme nahlížet z několika hledisek. Je možno ji rozdělit například do několika kategorií podle témat. Každé jednotlivé téma s sebou nese fotografovy preference a jisté atributy, s nimiž jsou úzce spojeny způsob a technika fotografování. Zároveň se témata a jednotlivé prvky mohou mezi sebou mísit, což někdy může způsobovat, že jsou rozdíly mezi nimi hůře definovatelné. Mezi základní témata patří ta, která jsou převzata z vysokého umění – portrét a zátiší. Nadále se pak rozvíjejí ve fotografii aktu, architektury, reklamy, produktu, módy, reportážní, dokumentární, přírody, mikro či makrofotografii.

Kniha Zdeňka Zaoral, kam mimochodem přispěl i Ján Šmok, se mimo jiné věnuje fotografickým žánrům. Fotografie dělí podle speciálních postupů, pohybů a možností zásahů. Postupy zaznamenávají ve vědě, technice a dalších oborech (lékařství). Zahrnují sem i reklamní, informativní a emotivní fotografii. Dle pohybu ji nadále rozděluje na fotografii uměleckou a dějovou. Podle zásahů fotografa ji rozdělili na inscenovanou a reportážní. Pod reportáž spadají fotografie získané metodou hledání.¹¹⁰

Velmi podobně přistupuje k rozdělení fotografie i autorka textu. Zaoralův třetí pohled na fotografii (možnost zásahů) rozvíjí o jeden další bod – asambláž. Z jejího pohledu se jedná o odlišnou fotografickou činnost, jelikož do samotného snímku vstupují další skutečnosti. V asamblážích do obrazu vstupuje třetí prostorová dimenze a nejedná se tak pouze o fotografii, ale i o další předměty, které s fotografií nemají mnoho společného. Nejmenší možný zásah je tak podle autorky možné zaznamenat u reportážních nebo dokumentárních fotografií.

Inscenovanou fotografii rozděluje též podle provedených principů a kategorií. Mezi dva hlavní principy patří inscenace a momentní fotografie. Jinak řečeno fotografie pečlivě připravené a fotografie vyfotografované ve správný okamžik, který se už nikdy opakovat nebude. Momentka zachycuje malý kousek děje. V nepřeborném sledu událostí je třeba být tak říkajíc ve správný čas a na správném místě.

¹¹⁰ Zdeněk Zaoral, *Fotografujeme: praktická příručka pro začátečníky, pokročilé i profesionály*, Praha 1993, s. 261.

Rozdělení fotografie podle míry intervence fotografa by tedy zněla:

1. reportáž, dokument;
2. inscenovaná fotografie;
3. asambláž.

Nyní bude pozornost více směřována na druhý (klíčový) bod tohoto rozdělení. Pod pojmem inscenace se ve fotografii rozumí komponovaný snímek, jímž autor klade důraz na zobrazovaný motiv. Sám si uspořádává objekty a rozvrhuje je tak, aby výsledný snímek diváka zaujal a stal se pro oba přívětivý. Zvolením správné kompozice, ať už pomocí zlatého řezu, symetrie nebo pomocí diagonál a linií, dosáhne snímek harmonie. Použití předepsaná pravidla není podmínkou. Autorka práce tvrdí, že si je může dovolit porušit pouze ten, jenž ta základní plně ovládá. Jejich porušením může vzniknout i kreativní fotografie. Je nutné vědět, kdy je vhodné tato pravidla porušit.

Vybrané kategorie inscenované fotografie patří mezi základní – lidská figura, krajina, zátiší a abstraktní fotografie. Na konci bude uvedena i reklama. Přestože se základním kategoriím vymyká, bude zde zmíněna, jelikož úzce souvisí se všemi výše uvedenými kategoriemi. Kvůli některých vybraným fotografiím (např. Dostál, *Letní lidé*, 1975) je nutné uvést i autorčino uchopení pojmu inscenace. Ze své zkušenosti s fotografií ji spatřuje ve většině z nich. I když byla výše ve specifikaci rozdělena do dvou principů, jak je možno na fotografii nahlížet. Samotný výběr snímků tedy podléhá tomuto pohledu na inscenovanou fotografii. Důvody, proč na ni takto nahlíží jsou následující.

Pokud se jedná o první zmíněnou specifikaci, jež se čistě zakládá na rozvržení objektů, je inscenace zcela zřejmá. Představit si to můžeme na Draperově raném portrétním snímku (1840) nebo na Balíčkově *Inscenované figurální kompozici* (1970). Pokud se ohlédneme zpět do počátků, zjistíme, že většina raných fotografií musela být inscenovaná z důvodu dlouhého expozičního času. Čas expozice se v průběhu let zkracoval.

Momentkovou fotografii můžeme nalézt především v reportážní a dokumentární tvorbě. Již z názvu souboru *Letní lidé*¹¹¹ je nám jasné, že Dostál dokumentoval lid v letním období. Z předchozího popisu u fotografie je zde míra inscenace zřejmá, samotný předmět fotografie ovšem dále neupravuje. Spadal by sem i první dochovaný snímek *Pohled z okna v Le Gras* (1826), protože Niépce musel daný pohled vybrat

¹¹¹ František Dostál, Soubor fotografií *Letní lidé*, 1975-1985, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.

a nastavit ho tak, jak považoval za vhodné. Svou kameru obscuru mohl postavit zcela na odlišné místo či ji položit do vedlejšího okna. Mohl ji namířit o něco výše nebo do strany, a přece to neudělal, jelikož mu daný pohled z okna přišel jako nejlepší možnost. Sice nemohl pohnout statkem a krajinou, jež se staly hlavním motivem snímku, mohl ale nastavit daný pohled. Nacházíme zde sice mnohem menší míru inscenace, než by se dala nalézt například u portrétní fotografie, kde si fotograf nastaví svůj model podle potřeby a záměru. Přesto ji stále v tomto principu můžeme do jisté míry nalézt.

Na dále uvedené vybrané inscenované fotografie bude autorka zaujímat výše popsaný postoj. Míra inscenace v těchto fotografiích může být tedy plná (John Draper, *Portrait of Dorothy Catherine Draper*, 1839-40), nebo pouze částečná (Niépce, *Pohled z okna v Le Gras*, 1826).

Inscenovaná fotografie byla nejdříve převážně záležitostí amerického prostředí. Byli méně přesvědčeni o nezměnitelnosti jakéhokoli sociálního řádu. Žili v této skutečnosti a raději se zabývali angažovaností. Tvořili pro obdiv. Chtěli poukázat na to, co a jak je třeba zlepšit nebo naopak odsoudit. To vše vyplývalo z menších vazeb na historii a vztahu k již zmíněné sociální realitě.¹¹² Pro větší celistvost si můžeme vzpomenout na fotografie od Lewise Hina (1874–1940). Třebaže se jedná o dokumentární fotografii, jsou do jisté míry aranžované. Například aby dovršil jednoho ze svých hlavních cílů – zakázat dětskou práci, využíval přímých pohledů dětí do objektivu. Zřejmě muselo dojít ke konfrontaci mezi ním a dítětem. Hine musel dítě oslovit nebo na sebe nějak upozornit, aby se otočilo a pohlédlo do objektivu. Toto gesto používají i portrétní fotografové na svých modelech. Po zhlédnutí výsledné fotografie byl divákův pohled nucen se střetnout s ubohými pracujícími dětmi. Skrze fotografii tak doplnil lidská povědomí o této skutečnosti.¹¹³

Idealizující snímky můžeme hledat především u kategorie módy a fotografování zvířat. Tyto idealizující motivy jsou podle Susan Sontag agresivní. Agresivitu nalézají i u prostých motivů (školní fotografie, jednoduchá zátiší, průkazová fotografie). Jednodušeji řečeno ji vidí všude. Nalézají ji již od 40. do 50. let 19. století. Všichni vlastníci fotoaparátu se snažili zachytit co největší počet námětů.¹¹⁴ Již v takto brzké době dosáhla fotografie toho, co nedokázalo malířství za několik staletí.

¹¹² Viz Sontag (pozn. 60), s. 62.

¹¹³ Ibidem, s. 27.

¹¹⁴ Ibidem, s. 12.

V zásadě je nutno zmínit, že obecně pro všechny kategorie platí stejný význam slova expozice. Samotný výraz ve fotografickém jazyce značí dvě věci. První představuje expozici v samotném aktu tvoření. Druhý význam expozice spočívá v množství potřebného světla k vytvoření snímku. Světlo je nepostradatelnou součástí života, stejně tak se stává nezbytným ve fotografii. Světelné vlastnosti ovlivňují výsledný snímek. Světlo určuje tvrdost, měkkost, směr, a dokonce hraje roli i v tom, jak bude objekt zaznamenán. V technickém jazyce lze světlo vyjádřit pomocí vlnových délek.

Mnoho fotografů, nejen ti na dalších stránkách zmínění, dává přednost černobílému fotografování. Zároveň musíme brát ohled na tehdejší dostupnost a kvalitu materiálu. Monochromatická fotografie v tomto médiu dominovala právě do 70. let 20. století. V těchto letech si začala získávat barevná fotografie pozornost.¹¹⁵ Tento způsob zachycení zřetelněji odhaluje vlastní významy fotografie a světa pojmů, pod který sama spadá.¹¹⁶ Divákovo oko není rušeno rouškou barev a více se tak může skrz šedé tóny soustředit na dané motivy a skryté symboly.

Monochromatické fotografie spoléhají pouze na daný vztah mezi světlem a stíny. U prvních fotografií nebylo nazbyt. Zřetelně tak mohly prokázat svůj původ v optice. Jenže svět byl vynálezem fotografie zbaven barev. Svět na fotografiích byl najednou černobílý. Z viděné plochy byly barvy najednou vyloučeny. Avšak po vzestupu teorií, pokroku techniky a chemie vznikají barevné fotografie a barvy se do světa znovu navrací. Čím více jsou barevnější, tím více zastírají svůj teoretický původ.¹¹⁷

Zůstává nám zde otázka zabývající se tím, které barevné provedení fotografie vystihuje viděný svět nejlépe. Flusser v knize *Za filosofií fotografie* uvádí na příkladu zelené (zelené pole x běžná zelená barva), jak na tuto problematiku nahlíží on. Více realistické mu přišly černobílé fotografie. Jelikož do barevnosti musí být podle něj zařazena chemie obsahující „celou řadu komplexních kódování“¹¹⁸. Fotografie nám, i podle Sontag, podávají o reálném světě důkazy. Mohou být i falešné, viz zmiňovaná výstava v Rudolfinu. Měli bychom znát odpovědi na základní kladené otázky: Co? Kdy? Kde? Ptáme se i po vlastnostech objektu zabývajících se jeho tvarem nebo barvou. Důležitou roli nadále hraje umělecká hodnota.

¹¹⁵ Viz Smith (pozn. 8), s. 12.

¹¹⁶ Viz Flusser (pozn. 61), s. 39.

¹¹⁷ Ibidem, s. 39.

¹¹⁸ Ibidem, s. 39.

Okrajově je nutné se zmínit i o tvorbě fotogramů.¹¹⁹ Tato technika nepoužívající fotografický optický přístroj též spadá pod tvorbu inscenované fotografie. Fotogram vzniká tím, že si umělec rozvrhne vybrané předměty podle své potřeby na světlocitlivý papír a následně na vytvořenou kompozici nechává libovolně působit světlo. První fotogramy vznikají v brzkých letech fotografie. Při testování emulzí citlivých na světlo je používal již Niépce, Talbot nebo Bayard. Díky své zobrazující přesnosti dostaly velké oblibě a začaly se kvůli své přesnosti hojně využívat především v přírodních vědách.¹²⁰ Ve 20. letech si v českých zemích získali velkou oblibu, například u J. Funkeho. Ve světě se poté tvorbou fotogramů – „rayogramů“ nejvíce proslavil Man Ray. Společně s kombinacemi fotografie s typografií a fotomontážemi se tehdy staly aktuálním jazykem fotografů.¹²¹

Pro příklad lze uvést ze 70. let 20. století fotogram Štěpána Grygara ze sbírek Moravské galerie [7].¹²² Grygarův fotogram se skládá z několika abstraktních tvarů. Převažují v něm černé a tmavě šedé plochy. Na světlocitlivý papír bylo položeno několik odlišně průhledných předmětů. Můžeme je identifikovat podle barvy. Na prázdnou plochu (černá část) bylo zřejmě položeno sklo (bílé hrbolaté linie) a průhledný papír nebo fólie (světle šedé části). Jednotlivé části nám z blízka mnoho neříkají. Pokud se na něj podíváme s větším odstupem, připomene nám pohled na ženskou bustu; ženu s dlouhými vlasy nebo jeptišku zahalenou v řeholním rouchu.

Tato metoda vzniká v temné komoře na zvětšovací přístroji. Temné komory se v dnešní digitální době pomalu vytrácejí. Již nenalezneme tak velký počet umělců, kteří touto technikou tvoří, jako například v 70. letech. Autorka považuje za důležité, aby bylo vědomí o fotogramech přenášeno do dalších let. Bohužel se fotogramům nelze věnovat ve větší míře. Tato umělecká fotografická technika by mohla být podnětem k následujícímu bádání.

¹¹⁹ Fotogram = proces kopírování. Šablona nebo předmět se pomocí světla zkopíruje na fotocitlivý povrch, heslo Fotogram, in: Floris Michael Neusüss – Thomas F. Barrow et al., *Experimental vision: the evolution of the photogram since 1919*, Niwot 1994, s. 7.

¹²⁰ Ibidem, s. 7.

¹²¹ Taťána Petrasová – Rostislav Švácha et al., *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*, Praha 2017, s. 846.

¹²² Štěpán Grygar, *Fotogram*, 1974, pozitiv, zvětšenina, 400 x 300 mm, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.

4.1 Kategorizace

V následujících řádcích budou představené čtyři žánry – lidská figura, zátiší, krajina a reklamní fotografie. Hranice jednotlivých kategorií mohou být plynulé, jelikož se velmi málo fotografů věnuje pouze jednomu žánru. Je tedy potřeba mít na paměti, že se mohou některé žánry prolínat.

4.1.1 Lidská figura

Lidská figura dominuje především v portrétní fotografii. První portrétní fotografie se objevovaly již v době, když Daguerre tvořil snímky pařížského bulváru. Portréty se časem staly nedílnou součástí každodenní reality a módního průmyslu. Dnes jsou především realitou, jenž se zobrazuje na sociálních médiích.¹²³

Za portrét lze označit komponovaný snímek, zachycující podobu jedné či více osob. Lidská tvář a výraz se stávají jejími hlavními prostředky. Je dobré se před jeho pořízením zaměřit na to, co by měl portrét říkat a za jakým účelem jej zhotovujeme. Můžeme portrét rozdělit na druhy – charakteristický, identifikační, reprezentační, dvorní, skupinový, dokumentární, reportážní... Mezi první nejznámější portrétní fotografie patří nejen fotografie sestry Drapera, ale i Nadarovy snímky Sarah Bernhardtové nebo jeho vlastní autoportrét v balónu.

Figura také dominuje ve fotografii aktu nebo se může vyskytovat v reklamním průmyslu. Tělo se také stává předmětem studií již od počátku fotografie. Studii těla se v počátcích věnuje například Muybridge.¹²⁴ Akt zobrazuje nahé tělo, většinou ženské, v jakémkoli věku. Může a nemusí mít odhalené partie. Záleží na záměrech fotografa, jak chce, aby na tělo bylo nahlíženo. Může být předmětem fyzické touhy, chťiče, ale i symbolem či prostředkem k dosažení vyšších cílů.

K výrazným představitelům inscenované portrétní fotografie 70. let patří **Taras Kuščynskyj** (25. 5. 1932 Praha – 27. 12. 1983 Praha). Přes nelehké dětství, které obnášelo stěhování se s rodiči do Podkarpatské Rusi, jejich rozvod a následné protloukání se s milovanou matkou se Kuščynskyj i přesto snažil být pozitivním člověkem. Matka se mu stala velkým vzorem. Začal obdivovat ženy a v jeho tvorbě se to znatelně

¹²³ Viz Smith (pozn. 8), s. 15.

¹²⁴ Eadward Muybridge (9. 4. 1830 – 8. 5. 1904) fotograf a vynálezce. Vynalezl například zoopraxiskop nebo kinematoskop. Věnoval se studiu pohybu.

projevovalo. Vystudoval architekturu, ale srdce ho v následujících letech táhlo k jinému odvětví umění.¹²⁵

Jeho fotografie byly plné lyrismu a romantismu.¹²⁶ Cílem Kuščynského se stala honba za hledáním ideálu krásy. Ideál spatřoval v ženách a životě samotném. Ženy dle jeho filosofie nebyly pouze nositelky krásy, ale právě i života.¹²⁷ Doprovázely a ovlivňovaly jej, stejně tak i nás všechny, skrze celé naše bytí. Ženská stvoření v jeho očích dodávají jistotu nebo touhu. Oba tyto případy ušlechtilé uctíval. Něžné pohlaví vnímal ve třech rovinách, žena jako matka, milenka, partnerka. Ženy od poloviny 60. let zachycuje především nahé. Tvořil ve větším kontrastu, jelikož u většiny aktů bylo zřejmé, že fotografovi jde většinou o křivky a fyzično fotografovaného. Divák obeznámený s filosofií Kuščynského, by mohl být zmatený. Znevážení a stud, jenž byly s aktem spojovány, byly najednou v tvorbě Kuščynského prezentovány jinak, než tomu bylo dopsud.¹²⁸

Pokud se ohlédneme zpět k portrétu *Dorothy Draperové*, nalezneme zde velmi kontrastní případ. Tento identifikační portrét charakterizuje noblesa, počestnost a důstojnost. Oba výjevy prezentují ženy, zachycují krásu a něhu. Nicméně zachytit záměrně eroticky laděný snímek bylo po dlouhá desetiletí nemyslitelné. Například v období Stalinovy totality (1949-56) se v tehdejší Československu akty nesměly vůbec publikovat.¹²⁹ Fotografové, stejně jako umělci, se schovávali za mytologii nebo různé vědecké studie; příkladem nám mohou sloužit brzké fotografie *Ženy scházející ze schodišť* (1887) od Edwarda Muybridge. Docházelo k zobrazení nahého těla a nikdo nebyl pohoršen. Nacisté i komunisté byli velmi restriktivní. Pálili knihy zabývající se sexualitou¹³⁰ Dvanácté stol. se i přes to stalo věkem erotické fotografie. Vhodnou ukázkou tohoto tématu se stala výstava pořádaná Domem umění v Opavě roku 2004. Kurátor Vladimír Birgus společně s Janem Mlčochem uspořádali výstavu *Akt v české fotografii 1960-2000*. Na stránkách internetového archivu Photorevue se u slov k této výstavě můžeme dočíst, jak se právě téma aktu a jeho tabu v 2. pol. 20. st. vyvíjelo.¹³¹

¹²⁵ Mrázková, *Cesty* (pozn. 14), s. 211.

¹²⁶ Birgus, *Průvodce* (pozn. 38), s. 155.

¹²⁷ Mrázková, *Cesty* (pozn. 14), s. 210.

¹²⁸ *Ibidem*, s. 210.

¹²⁹ Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Akt v české fotografii 1960-2000 v Domě umění v Opavě*, <https://www.photorevue.com/novinky/90->, vyhledáno 14. 4. 2022.

¹³⁰ Viz Alan (pozn. 31), s. 335-336.

¹³¹ Viz Birgus (pozn. 129).

Kuščynskij netvořil pouze portréty a akty. V Podkarpatské Rusi se velmi sblížil s divokou přírodou. Krajinářská fotografie se na jeho snímcích objevuje samotná, ale i s aranžovanými modely nebo předměty. Krajinu zahrnoval i do reklamní fotografie, jejímž průkopníkem se stal na počátku 70. let. Reklama působila svěže a dynamicky. Sice nebyl úspěšně komerční, ale jeho monografie, v nichž se vyskytovala jedna modelka, šly dobře na prodej, přestože je nikdo nechtěl vydat.¹³² Dokonce nevlastnil žádný ateliér, odsuzoval je a sám sebe rád považoval za amatéra.^{133,134}

Splynutí ženy s přírodou se stává jeho ústředním tématem. Zobrazuje nahá ženská těla, leč na ně nenahlíží jako na jím zotročené objekty – předměty fyzické touhy. Fotografie Tarase Kuščynského se umělecky drží vysoko nad hranicí pornografických snímků. Jejich vyobrazení jsou esteticky přívětivá a jeho předmětem zájmu se stalo ženské tělo ukrývající významné symboly, charakteristiky a tvary.

Jedním z typických příkladů je fotografie aktu *Kořeny* z cyklu *Dana* [8].¹³⁵ Z fotografie číší klid, přestože se nahé tělo ženy ocitá pod kořeny, pod tíhou hlíny. Primárním zdrojem osvětlení se zde stalo slunce. Na fotografii tedy dopadá bílé denní rozptýlené světlo. Pozadí scény se odehrává v lese. Popředí z většiny zaplňuje spadlý strom a jeho vyvrhlé kořeny. V dolní třetině obrazu jsou roztroušené zbytky kořenů, jiné dřeviny a mechy. Žena leží na zádech pod tíhou kořenů. Tělo se nachází na hranici světla a tmy, rámuje ho kořeny. Kuščynskému zde nejde o zobrazení ženy připomínající předmět touhy. Intimní partie jsou rostlinami a tmou z větší části zakryty. Z těla je vidět nejvíce osvětlená ženina pravá ruka, poté zakloněná hlava.

Pomyslně bychom o ženě mohli říci, že leží tam, kde všechna těla bez výjimek skončí. Zakloněná hlava a zvednutý hrudník připomínají poslední hluboký nádech. Zároveň z pozice ženy cítíme smíření. Dlouhé kořeny, které visí přes okraj, pomalu zahalují ženino tělo a berou si jej k sobě do temnoty. V obdobném duchu tolstojovského smíření nalezneme i jiné cykly. Pojmenovány jsou podle dalších vlastních jmen žen: *Štěpánka*, *Pavla*, *Irena*.¹³⁶ Tato interpretace jistě není jediná možná. Z větší části se

¹³² Viz Alan (pozn. 31), s. 337.

¹³³ Mrázková, Cesty (pozn. 14), s. 211.

¹³⁴ Ze 70. let pochází i mnoho portrétů osobností z oblasti kultury. Rád upřednostnil zakázky, které mu poskytl maximální svobodu projevu, in: Mrázková, Cesty (pozn. 14), s. 211. Srov. *Photography Modern Art Bibliographical Series*, Oxford, 1982, s. 119, <https://archive.org/details/photography0002unse/page/n8/mode/1up?q=ku%C5%A1%C4%8Dynskij>, vyhledáno 24. 3. 2022.

¹³⁵ Taras Kuščynskij, *Kořeny*, 64, (z cyklu *Dana*), 1972, pozitiv, 400 x 300 mm, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.

¹³⁶ Mrázková, Cesty (pozn. 14), s. 211.

však shoduje s některými tvrzeními teoretičky a kritičky umělecké fotografie Daniely Mrázkové. V knize *Cesty československé fotografie* hovoří o Kuščynského zbožnění ženských těl, které si vybudoval díky svému blízkému vztahu s matkou. O vymaňování těl z úpadku pozemského života a o jejich přenášení k vyšším duchovním cílům.¹³⁷

Fotografii bychom mohli položit otázku, do jaké míry si byla žena vědoma následného divákového pohledu na její nahotu. Vypadá zcela odproštěna, jak od myšenek, tak od svého těla. Nijak nenavazuje pohled s divákem ani fotografem. Dokonce jakoby nevnímala svou ani fotografovou přítomnost. Berger se k tomu tématu vyjadřuje tak, že až sám divák určuje, v jaké míře je žena nahá.¹³⁸ „*V rámci evropské výtvarné tradice se začal vyjevovat rozdíl mezi nahotou a aktem*“¹³⁹. Tuto fotografii by bylo podle této Bergerovy věty patřičné označit spíše za akt než nahotu. Nahost se zde zdá být bezpředněná. Na základě vnitřní interpretace díla autorka textu neshledává ženu nahou. Nahé tělo se stalo pouze prostředkem vyjádření cesty k duchovnu.

Nahotu v pravém slova smyslu bychom v 70. letech našli u **Jana Saudka** (* 13. 5. 1935 Praha). Saudek se stal slavným v 90. letech 20. století především díky svým eroticky laděným snímkům. Sám chtěl, aby byl označován jako „fotograf český“. Takto titulován si přál být například v textu české teoretičky a kritičky umělecké fotografie Daniely Mrázkové.¹⁴⁰ Za celou jeho uměleckou dráhu mu bylo přisuzováno mnoho vlastností. Byl a stále je označován s Josefem Sudkem a Františkem Drtikolem za jednoho z nejznámějších českých fotografů. Příznačná pro něj jsou slova podobná provokátérství, nekonvenčnosti, extravaganci, ale i zatracení.

Saudek ve své tvorbě, byť se to na první pohled nemusí zdát, zachycuje podle Mrázkové bytostní pozitivitu. Z díla vnímá oslavu života a s ní spojenou upřímnost a humor, jakou nám může předložit pouze on. V osobním životě však neměl mnoho štěstí. Velký vliv na kontext tvorby mělo obléhání Československa nacistickými vojsky. Již v raném věku byl uvězněn v dětském lágru. Byl tam přivezen společně s bratrem. On i mnoho dalších dětí se staly svědky smrti stovek lidí. Po skončení války dospěl velmi rychle a jeho pohled na život se změnil. Svět pod komunistickou totalitou vyvolal strach o samotnou existenci. Celý život ho provází jakési obavy, že by mohl ztratit to, co si za život vybudoval.

¹³⁷ Ibidem, s. 211.

¹³⁸ Viz Berger (pozn. 67), s. 43.

¹³⁹ Ibidem, s. 44.

¹⁴⁰ Daniela Mrázková, *Aktuální otázka*, Fotografie magazín, 1995, č. 12., s. 7.

Několik let pracoval jako reprodukční fotograf, především kvůli možnému nařknutí z příživnictví.¹⁴¹ Od počátků své tvorby používal mokré kolodiové desky, a to až do konce 60. let. Vlastní tvorba nebyla z počátku moc k vidění. Většina snímků měla už od začátku eroticky podbarvený podtext.¹⁴² Nechtěl režim dráždit ani provokovat, a tak své fotografie nevystavoval většinou ani doma. Pokud už svá díla předvedl, šlo o snímky nevinnějšího charakteru a ani na ty nebyla reakce podle jeho slov nijak pozitivní.¹⁴³

Velkou inspirací se pro něj stala jedna z obecně nejúspěšnějších výstav *Family of Man*.^{144, 145} Jejím kurátorem byl Edward Steichen. Jejím jádrem bylo shromažďování fotografií zachycujících univerzalitu lidství. Hlavním předmětem nebylo tedy vytvořit ryze uměleckou výstavu, ale vytvořit ji tak, aby byla pro všechny pochopitelná. Stejně začal přemýšlet i Saudek. Jeho fotografie z 60. let patří zřejmě mezi to nejlepší, co vytvořil,¹⁴⁶ jelikož z nich vyzařuje síla a radost života. Zároveň za svou fotografickou praxi pochopil, že jednou z nejdůležitějších záležitostí pro vytvoření dobré fotografie je světlo.¹⁴⁷

V 60. a 70. letech se věnuje Saudek především tvoření snímků sebe a své rodiny. Zachycuje citové prožitky, mateřství a erotické chvíle. Většinu snímků na rozdíl od Steichena aranžoval. Díky dobře promyšleným kompozicím, zvoleným místům a jeho umu, předkládá Saudek bezprostředně věrohodné scény. Do knihy *Jan Saudek - fotograf český* Daniele Mrázkové uvedl: „Často si dělám náčrtky a pak udělám třeba tři filmy, než zachytím ten správný výraz tváře, tu správnou pózu.“¹⁴⁸ V této době začíná své snímky také kolorovat.¹⁴⁹

¹⁴¹ Daniela Mrázková, *Jan Saudek, fotograf český*, Praha 2005, s. 13.

¹⁴² Josef Moucha, *Obrazy z dějin fotografie české. Eseje o umění a klasicitě*, Praha 2011, s. 200.

¹⁴³ Mrázková, Saudek (pozn. 141), s. 14.

¹⁴⁴ Výstava *Family of Man* se stala nejnavštěvovanější fotografickou výstavou. Prvně byla otevřena v newyorském Muzeu moderního umění v lednu 1955. Vystavena byla ve čtyřiceti zemích a zhlédlo ji přes deset milionů diváků, in: Edward Steichen, *Family of Man*, https://www.slovart.cz/cizojazycne-knihy/fotografie-a-film/fotografie-vseobecne/the-family-of-man.html?page_id=13744, vyhledáno 29. 3. 2022. Srov. Leica Gallery Praha, Edward Steichen, <https://www.lgp.cz/event/edward-steichen/>, vyhledáno 29. 3. 2022.

¹⁴⁵ Mrázková, Saudek (pozn. 141), s. 14.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 14.

¹⁴⁷ Viz Moucha (pozn. 142), s. 200.

¹⁴⁸ Mrázková, Saudek (pozn. 141), s. 30.

¹⁴⁹ Helena Rišlinková, *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století*, Olomouc 2002, s. 16.

Zastupující zvolenou fotografií ze sbírek Moravské galerie je snímek *Bez názvu (Torzo)* z roku 1977 [9].¹⁵⁰ Jedná se o samostatnou fotografii. Bylo by možné ji zařadit i do velkého cyklu či série fotografií vznikajících již od roku 1972. Zachycené zdi a okno patří jednomu sklepnímu pražskému bytu. Právě tyto dvě zcela všední věci se staly pro Saudka osudovými. V tomto domě na Koněvově ulici¹⁵¹ vytvořil nespočet fotografií, na kterých zachycuje své duchovní a fyzické touhy. Oprýskaná zeď, plíseň a různé skvrny mu napomohly uvolnit svou fantasi. Okno se pro něj stává symbolem svobody; umožňuje mu přesun do dalších snů. K dosažení autentičnosti svých předem promyšlených kompozic využívá různých rekvizit – látky, květiny, obrazy apod. Tím nejdůležitějším se ovšem stává samotný obnažený model (či více). Vyobrazená realita se tak na fotografii přetváří v inscenovaný obraz.

I na této uvedené fotografii do úplnosti snímku dosazuje lidskou figuru s rekvizitami. V tomto případě se jedná o předkloněnou klečící ženskou figuru překrytou průhlednou látkou. Je umístěna v pravém dolním rohu. Žena je zcela anonymní, lze spatřit pouze její obnažený zadek a zadní stranu stehen. Pohled z okna přináší vhled do dalších vizí. Ačkoli je fotografie černobílá, může nám připadat, že z okna přichází s mléčnými rozfoukanými mraky západ slunce. Uprostřed okna zůstává po letadle kondenzační stopa. Mohla by být symbolem spěšně mizející svobody, čemuž by nasvědčovala i pozice ženy (dalo by se říci ve smutku a zoufalství). Nebo naopak by stopy po letadle mohly znamenat onu svobodu a volnost, která se s létáním a navštěvováním jiných zemí a krajin často spojuje. Vždyť i sám Saudek například nejednou navštívil Spojené státy americké, kde sklídl mimo jiné obrovský úspěch.

Porovnáme-li fotografii Kuščynského a Saudka, vidíme na první pohled velký rozdíl. Zobrazená ženská figura se přes Saudkovu lásku k ženám pomalu vytrácí. Žena do jisté míry mizí pouze na několika jeho fotografiích. Saudkovy portréty jsou z větší části plné konkrétních lidských postav a výrazů těl a tváří. Další velký rozdíl shledáváme v prostředí zachycených aktů. Saudek stylizuje své fotografie často v interiéru, mezitím co Kuščynskij využívá pro své akty především exteriér. Oba dva autoři zachycují lidská těla. Saudek oslavuje fyzično žen. Naopak Kuščynskij se uchyluje více k přírodě – podstatě lidského života. Životy v přírodě vznikají i zanikají. Rozdílnost nalezneme

¹⁵⁰ Jan Saudek, *Bez názvu (Torzo)*, 1977, pozitiv, 216 x 262 mm, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.

¹⁵¹ Mrázková, Saudek (pozn. 141), s. 30.

i v osvětlení. Fotografie *Kořeny 64* využívá přírodního denního světla. Na druhém snímku byly využity přídavná světla, aby došlo k prosvětlení celé scény.

Nyní se autorka bude zabývat jedním z přístupů zabývajících se zobrazením ženského těla. Interpretace bude popisována na základě výkladu Johna Bergera. Ženě byla ve společenské prezentaci přidělena rozdílná podoba nežli mužskému pohlaví. Obě pohlaví jsou posuzována podle předpokladů. A to v podobě moci „*morální, fyzické, charakterové, ekonomické, společenské či sexuální*.“¹⁵² Přestože jsou předpoklady stejné pro muže i ženu, platí na každého z nich jiná měřítka.

Ženské tělo se stalo hlavním objektem obou výše zmíněných fotografií. Berger ženě udává dva typy její identity – dohlížející a dohlížená. Rozdíl mezi těmito dvěma typy spočívá v tom, že ženu jako osobu vždy někdo pozoruje. Buď na sebe vzhlíží sama, nebo je viděna jinými. Ostatní sledují její celkovou prezentaci a vystupování.¹⁵³

Jaká je určující hranice uměleckých děl? Kde se nachází? Když je umělecké dílo vytvářeno především pro diváka. A pokud budeme mluvit pouze o fotografii, žena by v tomto případě měla být označována, ve valné většině, za dohlíženou. I ženu z fotografie *Kořeny 64* lze označit za dohlíženou. Jak již bylo z autorčina pohledu podáno, ženská figura leží nehnutě, nezajímá se, co se děje v jejím okolí, tudíž ji nelze označit za dohlížející. Nepůsobí, že by kontrolovala svůj postoj a vzhled. Stala se dohlíženou, jelikož se jedná právě o inscenovanou fotografii. Model si musel být vědom fotografování přítomnosti a dbát jeho pokynů.

Ženu z fotografie *Bez názvu (Torzo)* je možné označit za dohlíženou. Pozice, v níž se nachází, by se mohla stát lákadlem pro mužské potěšení. Což by u Saudkovy tvorby nebylo až takové překvapení. Mohla by si být vědoma své existence a přitom vědět, že látka, která ji zahaluje, je natolik průsvitná, aby mohla být posuzována. Autorka textu spatřuje v této fotografii mnohem silnější existenci lidského těla než u fotografie předchozí. A to i přes to, že se v názvu objevuje slovo torzo.

¹⁵² Viz Berger (pozn. 67), s. 38.

¹⁵³ Ibidem, s. 39.

4.1.2 Zátíší

Zátíším se stává komponovaný obraz z jednoho nebo více předmětů. Mnohdy bývá ovlivněn aspekty, jako je (ateliérové, přirozené) nasvícení nebo možné aranžování do určitých kompozic. Zkušený fotograf by měl při vytváření fotografie dobře umět zacházet se světlem. Lze fotografovat i zátíší nalezená, poté už záleží pouze na fotografovi, jaký postoj a úhel pohledu k nalezenému objektu zaujme. Takto našel zátíší například jeden z našich nejuznávanějších fotografů Josef Koudelka (* 1938) – fotografie *Soška, stůl* (1965–1968).¹⁵⁴

Jedna z nejstarších dochovaných fotografií *Prostřený stůl* z roku 1829 od N. Niepce,¹⁵⁵ je zároveň i nejstarší záměrně komponovanou fotografií. Zátíší prostřeného stolu by bylo možné zároveň označit za jeden z prvních tvůrčích motivů ve fotografii. Zátíší je tedy staré jako sama fotografie.¹⁵⁶ S ohledem na dlouhý expoziční čas raných technologií není překvapivé, že byl zvolený zrovna tento žánr. Motiv zátíší, v němž stůl dominuje, zobrazovalo mnoho známých i amatérských fotografů. Josef Sudek se stal svými fotografiemi známým po celém světě. Vytvořil například *Zátíší s malým jablíčkem* (1950), *Skleněné labyrinty* (1963–1970) nebo *Labyrint na mém stole* (1967).¹⁵⁷

I zde můžeme nalézt žánrové přesahy. Pokud se budeme soustředit na jednu věc, může nás její pozadí od prvotního záměru fotografa zmást. Například Sudek se na snímku *Zátíší na okně* (1952)¹⁵⁸ zaměřuje na list a na působení světla na sklenici s vodou. Scéna se odehrává na parapetu dřevěného okna. V pozadí je znatelný kmen stromu s korunou a keří. Tato fotografie by mohla být označena za zátíší se sklenicí, listem a krajinou. Zároveň by mohlo být namítnuto, že se jedná o krajinný detail. Ať se stane hlavním motivem zátíší jakýkoli předmět, mělo by přinášet obdiv a krásu zobrazované hmoty. Můžeme obdivovat výtvarné řešení snímku, ocenit hru se světlem nebo nechat působit emocionální stránku útvarů.

¹⁵⁴ Josef Koudelka, *Soška, stůl*, 1965–68, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.

¹⁵⁵ Asociace fotografů, *Zátíší* (kat. výst.), Národní technické muzeum v Praze 1996.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Josef Sudek, *Zátíší s malým jablíčkem, Skleněné labyrinty, Labyrint na mém stole*, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.

¹⁵⁸ Josef Sudek, *Zátíší na okně.*, 1952, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.

Josef Sudek (17. 3. 1896 Kolín – 15. 9. 1976 Praha) žil v době, kdy se již mezi uznávané druhy umění řadila i fotografie. Ta byla zpracovávána ušlechtilou technikou. Techniku Sudek ctil a fotografoval s ní i v době nástupu socialistického realismu po druhé světové válce.¹⁵⁹ Díky zveřejněným fotografiím od historičky a fotografky Anny Fárové se dozvídáme, že se Sudek setkával s živnostenskou fotografií již od raného věku. Během následujících let se s tímto uměleckým řemeslem setkával v ateliéru Františka Krátkého nebo ve studiu sestřenice Bohumily Bloudilové.¹⁶⁰ Plně začíná fotografovat v roce 1913. Velkou inovací pro fotografii a Josefa Sudka byla inspirace fotografiemi pořízenými Jaromírem Josefem Růžičkou¹⁶¹ v exilu. Nové řešení snímků spočívalo v jejich letmosti. Tento princip fotografování užíváme do dnes.¹⁶² Stalo se to pro nás běžnou součástí našeho každodenního života.

Mezi tehdejší samozřejmosti, se kterými se museli vypořádat někteří takzvaní příslušníci obětavé generace¹⁶³, byly oběti po první světové válce. V ní utrpěl i Sudek a stal se tak invalidním vysloužilcem. Po druhé světové válce se jeho tvorba stala více intimnější.¹⁶⁴

Znám je především pro své osobité pojetí panorámat, zátiší nebo zmrzačených stromů. Jeho osobité fotografie též nalezneme v sbírkách Moravské galerie v Brně. Tehdejší vedoucí sbírek fotografie Antonín Dufek zakoupil do fondu v 70. letech kolekci panorámat.¹⁶⁵ Jedinečný styl ale také shledáváme u reportáže či dokumentu. Lze říci, že užívá svůj metajazyk.¹⁶⁶ Často propracovává své pozitivy. Vylepšuje je pomocí technologie pigmentu, nechává pozitiv vykreslit do detailu nebo nechává černý rámeček okolo řezu. Vytvořené záběry metafyzicky překračovaly jeho přirozenou práci s mechanikou. Na rozdíl od jiných fotografů, kteří fotografovali automatizovaně a za účelem získat co největší finanční obnos.¹⁶⁷

¹⁵⁹ Viz Moucha (pozn. 142), s. 261-262.

¹⁶⁰ Anna Fárová, *Josef Sudek*, Praha 1995, s. 12.

¹⁶¹ Jaromír Josef Růžička (1870–1960) byl lékař a fotograf. Významně ovlivnil českou fotografii ve 20. a 30. letech. Byl zastáncem čisté fotografie, odmítal dekorativismus a symbolismus, in: Mrázková, *Cesty* (pozn. 14), s. 44-45.

¹⁶² Viz Moucha (pozn. 142), s. 264.

¹⁶³ Obětavá generace je zmiňována v knize: Mrázková, *Cesty* (pozn. 14), s. 64. Autorka se domnívá, že tím myslí generaci, jež sloužila v první světové válce.

¹⁶⁴ Mrázková, *Cesty* (pozn. 14), s. 64-65.

¹⁶⁵ Viz Moucha (pozn. 142), s. 269.

¹⁶⁶ Metajazyk – použitý ve smyslu popisu Sudkových prací, které dokáží sami za sebe hovořit o tom, že Sudek je jejich autorem.

¹⁶⁷ Viz Moucha (pozn. 142), s. 268, 270-271.

Mezi jeho stylové prostředky patřil již málo používaný formát 30 x 40 cm. Vkládal se do velkých deskových kamer a samotná expozice trvala v řádu několika hodin. Formát znovuobjevil roku 1940 a stal se pro něj jednou z dalších záruk kvality. Tu spatřoval v tom, že formáty nebylo možné množit. Každý jeden snímek byl autorský originál.¹⁶⁸ Světlo bere jako prostředek, díky kterému se může poetičně vyjádřit. Zobrazuje pravdivé krásy života. Na snímky zachycuje nejobyčejnější věci všedního dne: „*sklenici, vázu s květinou*“¹⁶⁹ nebo hudbu.

Hudbu zachytil v cyklu *Vzpomínky*. Cyklus fotografoval od 60. let.¹⁷⁰ Snímek *Renesanční hudba* též vlastní Moravská galerie [10].¹⁷¹ Jedná se o zátiší nalezené. Na fotografii je ve vnitřních prostorech zachyceno několik objektů vystavených ve skleněné vitríně. Všechny předměty se týkají hudby. V horní části je exponována loutna, pod ní se nachází kniha s notami z období renesance. V pozadí se nachází dvě nerozpoznatelná (zřejmě) umělecká díla, tím pádem by se vnitřní prostor mohl nacházet v muzejní nebo galerijní instituci. Celý snímek tak doprovází nainstalované ponuré interiérové světlo.

Sudek prostřednictvím výstavy mohl jistě (nejen podle názvu) vzpomínat na krásnou renesanční hudbu, již mohl slyšet v Národním divadle, či si ji mohl pouštět sám doma na vinylových deskách. Z hodnot, o nichž víme, že sdílel i on sám, můžeme určit, že souzněl s libozvučností renesanční hudby, jejím lyrismem, řádem a pozemským základem, který v sobě ukrývá. O hudbě se zmínil i na brzkém konci jeho života. Řekl: „*A hudba hraje*“¹⁷². Již tehdy byl zařazován mezi velikány umění 20. století.

V posledním roce jeho života a zároveň v den jeho osmdesátin pronesl: „*I když bude fotografie barevná a ty barvy bude možný přeházet, jak budete chtít – určitě to tak bude a já už se toho nedočkám –, tak pořád ta realita tam bude hrát tu úlohu. S tím se nedá nic dělat. Ten aparát by vás k tomu dokonce sám dovedl, kdybyste to jako sám neviděl. Heleďte se, ono se proto ta fotografie musela narodit!*“¹⁷³

¹⁶⁸ Mrázková, *Cesty* (pozn. 14), s. 64-65.

¹⁶⁹ *Ibidem*, s. 64-65.

¹⁷⁰ Birgus, *Průvodce* (pozn. 38), s. 89.

¹⁷¹ Josef Sudek, *Renesanční hudba* (z cyklu *Vzpomínky*), 1971, pozitiv, 400 x 230 mm, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.

¹⁷² Mrázková, *Cesty* (pozn. 14), s. 65.

¹⁷³ Viz Moucha (pozn. 142), s. 273.

Druhým zástupcem žánru zátiší se stal **Vladimír Židlický**¹⁷⁴ (26. 6. 1945 Hodonín). A to i přes to, že stal známým především díky svým fotografickým experimentům, kde se hlavním motivem fotografií stala obnažená lidská těla. On a jiní fotografové se, jak již bylo zmíněno, z valné většiny nezaměřují pouze na jeden druh žánru. Proto lze i v tomto případě vyzdvihnout a poukázat i na jeho další díla z obsáhlé tvorby.

Životní osud ho dovedl na střední keramickou průmyslovou školu, dále na studia fotografie na FAMU. Následně vyučoval na Škole uměleckých řemesel v Brně (1977–1989). Roku 1982 se stal jejím ředitelem.¹⁷⁵ V zrodu 70. let došel k fotografii skrze malířství. Zprvu maloval nefigurativně. Dufek jeho tehdejší malířská díla označil v 60. letech za „*bravurní díla na úrovni doby*“¹⁷⁶. Své malířské dovednosti uplatňoval nadále v médiu fotografie. Na toto médium přešel především proto, že v malování nedovedl natolik uplatnit chtěnou přesvědčivost a naléhavost výpovědí, jako to lze prosadit ve fotografii.¹⁷⁷ Svérázný rukopis obohacuje o snímky s přidanou malbou, nadále všemožným rytím nebo vkopírováním různorodých struktur.¹⁷⁸ Podobné, i když drobné malířské, zásahy ze slovenské generace vytváří Peter Župník.¹⁷⁹

Z počátku se ve fotografii (hned po bytostech) věnuje námětům přírodnin a krajiny. Uvedením lidských postav představuje osobní náhled na artikulaci týkající se otázky lidské existence.¹⁸⁰ Nenahlíží na ně za předmětem touhy a fyzická. Zároveň nechce, aby byla lidská těla vnímána perspektivou aktu. V rozhovoru na výstavě *Retrospektiva*¹⁸¹ sám hovoří, že žena v jeho fotografii „*tvoří spíše stafáž, která napomáhá autorskému vyjádření*“¹⁸². Těla by také bylo možné označit za torza přízraků či za možné útržky vzpomínek, mnohdy až vyvolávající náladu memento mori. Mrázková uvádí, dle Židlického slov, že obnažená těla mají představovat „*nahotu duše a psychický stav*

¹⁷⁴ Na jeho popud v roce 1971 vznikl v Hodonínské Galerii výtvarného umění Kabinet fotografie. Pracoval zde mezi lety 1968-1977 jako odborný pracovník, in: Vladimír Birgus – Pavel Scheufler, *Česká fotografie v letech 1839-2019*, Praha 2021, s. 155. Srov. Mrázková, Cesty (pozn. 14), s. 301.

¹⁷⁵ Birgus, Průvodce, (pozn. 38), s. 165.

¹⁷⁶ Viz Moucha (pozn. 142), s. 210.

¹⁷⁷ Mrázková, Cesty (pozn. 14), s. 300.

¹⁷⁸ Viz Moucha (pozn. 142), s. 209.

¹⁷⁹ Viz Rišlinková (pozn. 149), s. 16.

¹⁸⁰ Viz Moucha (pozn. 142), s. 210.

¹⁸¹ Výstavu *Retrospektiva* v roce 2015 pořádala Galerie hl. m. Prahy v Domě fotografie. Vystaveny zde byly především fotografie ženských těl. Výstava prezentovala dohromady 125 Židlického fotografií napříč jeho vývojovými etapami. Kurátor Josef Moucha, in: Vladimír Židlický, Vladimír Židlický *Retrospektiva*, Praha TV, <https://prahatv.eu/zpravy/pr/983/vladimir-zidlicky-retrospektiva>, vyhledáno 15. 4. 2022.

¹⁸² Ibidem.

*lidské společnosti konce dvacátého století*¹⁸³. Fotografie byly zpočátku monochromatické. Nesly tóny růžové, žluté, sépiové nebo červené.¹⁸⁴

Ve své tvorbě hodně pracuje se světlem. Nejde přitom o pouhé nasvícení fotografovaného objektu. Pracuje s technikou luminografie.¹⁸⁵ Někdy si světelného zásahu skoro ani nevšimneme, avšak ve většině fotografií užívajících tuto techniku je tento zásah hlavním předmětem.¹⁸⁶ Velkým vzorem nejen v práci se světlem se mu stal František Drtikol a Josef Sudek. V rozhovoru pro magazín OKO zdůrazňuje, že v době digitalizace, která dává možnost vytvořit miliony snímků denně, je velmi obtížné nalézt fotografie takovéto velikosti.¹⁸⁷

Na přelomu 60. a 70. let se na slovenské fotografické scéně začíná projevovat větší zájem o využití zdobnosti v tvorbě. Projevovalo se to především ve formě dešifrovatelných znaků a symbolistních námětů. Od 2. poloviny 70. let se začíná zúčastňovat fotografických výstav. Do té doby ani poté nepřestal užívat přísný stavební řád a úzkostlivou smysluplnost.¹⁸⁸

Na fotografii *Druhé zátiší pro JTS* [11]¹⁸⁹ zachytil Židlický zátiší mrtvého ptačího těla. Tělo bylo (zřejmě záměrně) položeno na dřevěnou podlahu mezi papíry. Některé z nich jsou popsané. Podklad je ve spodní pravé části fotografie znečištěný. Pravděpodobně i od krve, jelikož ptačí tělo postrádá hlavu – nebo alespoň není viditelná. Pták má čistě bílé peří. Mohlo by se tak jednat o holubici. Ptačí torzo je nakresleno i na jednom zcela popsaném papíru (v levé části od těla). Černá kresba připomíná ptačí kostru, povšimnout si můžeme naznačení zobáku, hlavy a páteře. Celá fotografie je relativně potemnělá. Ani bílé papíry nejsou zcela tak bílé, jako si je dokážeme představit. Fotografie tedy byla jistě záměrně podexponovaná, aby více nabudila otázku zabývající se existencí.

¹⁸³ Mrázková, *Cesty* (pozn. 14), s. 300.

¹⁸⁴ *Ibidem*, s. 300.

¹⁸⁵ Luminografie = kresba světlem. Při použití delší expozice lze pohybem se světelným zdrojem manipulovat tak, aby vytvářel obrazce. Světelným zdrojem může být například svíčka, lampa.

¹⁸⁶ Mrázková, *Cesty* (pozn. 14), s. 301.

¹⁸⁷ Kaštanová, *Rozhovor s architekty Vladimírem a Davidem Židlickými*, OKO, <https://www.kastanova.cz/vladimir-david-zidlicky/>, vyhledáno 15. 4. 2022.

¹⁸⁸ *Ibidem*, s. 301.

¹⁸⁹ Vladimír Židlický, *Zátiší pro JTS*, 1978, pozitiv, 240 x 360 mm, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.

Obsažené iniciály z názvu díla – JTS – odkazují na Jana Timoteje Strýčka. Strýček je akademický malíř a textilní výtvarník. V Brně vlastnil ateliér. Právě v něm bylo toto zátiší vyfotografováno. Nyní je ředitelem Moravské gobelínové manufaktury ve Valašském Meziříčí.¹⁹⁰

Fotografie svým způsobem nespadá pod typickou tvorbu Židlického. Podle autorky textu by se mohlo jednat o ptačí studii. Vzhledem ke kresbě na papíře. Zároveň by tento monochromatický snímek mohl spadat pod expresivnější tvorbu připomínající *memento mori*. Destrukce ptačího těla, popsanych papírů zdůrazňuje Židlického filosofii.

Od zvířat se odlišujeme pouze tím, že samo zvíře nás nikdy nestvrdí, negativně ani pozitivně. Lidský a zvířecí život mezi sebou nelze zaměnit.¹⁹¹ Naše osudy se prolínají již od pradávných věků. Například pro Řeky byla zvířata znamením pro každou z dvanácti hodin, hinduisté zase věřili, že Zemi nese slon na želvě.¹⁹² Shledání na začátku se znovu střetává i v samotném konci – smrti. Tato Bergerova myšlenka zároveň odkazuje na celosvětově rozšířenou víru v duši.¹⁹³

V případě Sudka je jedná spíše o fotografii nalezeného zátiší, kde míra inscenace není tak vysoká jako u *Druhého zátiší pro JTS*. U obou fotografií spatřujeme hru se symbolikou. Sudek skrze loutnu a notový zápis zobrazuje vzpomínku na renesanční hudbu. Židlický se zabývá symbolikou těl v destrukci. Mohou si být vzájemným opakem, jelikož v tvorbě Sudka spatřujeme prostý život, jako by ho oslavoval. Zobrazuje ho přímočaře, nic záměrně nevylepšuje. Židlický život v tvorbě spíše opouští a pomocí zásahů se věnuje existenčním otázkám. Oba odkazují na lidskou existenci, každý jiným způsobem.

¹⁹⁰ Vlastní rozhovor s Vladimírem Židlickým.

¹⁹¹ John Berger, *O pohledu*, Praha 2009, s. 15.

¹⁹² Ibidem, s. 16.

¹⁹³ Ibidem, s. 15.

4.1.3 Krajina

Krajina je vše, co nás obklopuje, stala se nedílnou součástí našeho života, ať jsme kdekoli. Nemusí to být pouze krajina, v níž dominuje příroda. Dominovat může i v městské části, tedy v místech, jež byla přetvořena člověkem. Často to mohou být průmyslové oblasti, zákoutí, průhledy nebo pohledy na městskou scenérii. Existuje velmi tenká hranice, v níž si fotograf musí dát pozor na to, aby městská scenérie nepřerostla ve fotografii architektury. Vhodnou ukázkou městské krajiny jsou fotografie Josefa Sudka. Zajímal se o periferie hlavního města Prahy. Jeho *Praha panoramatická*¹⁹⁴ nám uchovala tehdejší podobu města. Avšak nemusí to být vždy pohledy s jasným horizontem. Vyfotografovány mohou být i části ve městě, v nichž architektura nehraje hlavní roli.

Například fotografie *Procházka po Chotkových sadech* [12]¹⁹⁵ se zaměřuje na rozkvetlý strom v jarním období. Letohrádek královny Anny v pozadí je díky větvím těžko rozpoznatelný a nestává se Sudkovým hlavním motivem. Proto jej lze označit za městskou krajinu. Větvemi stromu byl snímek zarámován. Zároveň tím vyvolává větší dojem hloubky ostrosti. Primárním zdrojem osvětlení je zde slunce, díky němu na vybrané místo záběru dopadá bílé denní světlo. Zřejmá oblačnost zajistila snímku velmi měkké světlo. To dopadá i na zmíněný Letohrádek. Fotografie nám tím podává důkaz¹⁹⁶ o stavu Letohrádku a jeho okolí.

Snímek lze zařadit mezi ty s menší mírou inscenace. Rozkvetlý strom by mohl symbolizovat počátek něčeho nového, též může být symbolem lásky. Autorka se však kvůli názvu díla domnívá, že tyto symboly Sudek záměrně nehledal. A nějaké další interpretace k tomuto snímku považuje za zbytečné, jelikož se jedná o zachycení reality.

Existence krajiny samotné sahá miliony let zpět. Důležitost reprodukcí krajiny ve výtvarných uměních se od pravěku neustále zvyšovala. Svůj pomyslný začátek nachází krajinomalba v 17. století na území Holandska. Přesto se v českých zemích produkce krajinářské fotografie více projevuje až v 60. letech 19. století. Mnohem více byla prosazena v oblasti Dolního Rakouska nebo Bavorska.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Josef Sudek, *Praha panoramatická*, Praha, 1959.

¹⁹⁵ Josef Sudek, *Procházka po Chotkových sadech*, 1972, pozitiv, 235 x 175 mm, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.

¹⁹⁶ Viz Sontag (pozn. 60), s. 11.

¹⁹⁷ Viz Petrasová (pozn. 121), s. 183.

Slovenskou krajinu v této práci zastupuje Dušan Slivka. Tento druh krajiny je součástí staré kultury. Sestává se nejen z měst a vesnic, ale i z různorodé přírodní krajiny.¹⁹⁸ Slovensko charakterizují především vysoké kopce, hory a husté lesy. Přesto je velmi mnohostranné. Severní část tvoří především hory s dolinami. Naopak na jihu ji tvoří nížiny až vrchoviny. Krajina v sobě skrývá dlouholetou slovanskou tradici. Krajinu během staletí tvořilo několik kultur – byzantská, románská, gotická... Lid postupně vytvářel svou kulturu a společně ji dokázal vést i do moderních forem.¹⁹⁹ I přes příchod moderní formy se v mnoha jejích částech můžeme setkat s lidovými zvyky a nespoutanou ničím nenarušenou přírodou.

Dušan Slivka (* 21. 5. 1944 Brezno) se tématu krajiny věnuje od začátku 70. let. Stal se jedním z mála fotografů, kteří zachycují v tvorbě pouze jeden celek. Krajinu fotografuje pouze z jediného hlediska „minimalistického.“ Minimalismus jako umělecký směr začal být trendem v 60. letech minulého století. Umělecké prostředky byly redukovány na minimum. Tendence se projevila nejen ve výtvarných projevech (např. land-art), ale i v hudbě.²⁰⁰ Tvoří také pod vlivem arte povera.^{201,202} Slivkovo dílo je zcela oproštěno od romantismu, exprese, popisnosti a ostatních -ismů. Slivka se ve ztvárnění krajiny pohybuje mezi bytím a nebytím.²⁰³

Zpočátku si sám nemyslel, že by se mohl médiu fotografie věnovat. Původně chtěl studovat chemii, ale nakonec vystudoval filmovou kameru. S fotografickou dokumentací se setkal u svého otce, který se specializoval na stavby horských mostů a tunelů. Nakonec se přihlásil ke studiu na FAMU. Své diplomové téma pojmenoval *Teoretické základy kompozice barev ve fotografickém a filmovém obraze*. Pro nedostatek financí na výzkum svoji práci bohužel nedopsal.

Vnímání barev nepřestalo být jeho středem jeho zájmu. Divákům chce zprostředkovat estetickou a filosofickou kvalitu. I přes velký zájem o hornatý terén skončil u zachycování nížin.²⁰⁴ Pokud se na snímcích přece jen objevuje, dbá Slivka na to, aby bylo v hledáčku co nejméně elementů. Ideální počet prvků se pohybuje okolo tří.²⁰⁵ Zaujala ho prázdná, prostá, ničím nerušená krajina. Pro docílení větší

¹⁹⁸ Karol Plicka, *Slovensko vo fotografii*, Bratislava 1967, nestr.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Aurel Hrabušický, Václav Macek, *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov*, Bratislava 1989, s. 38.

²⁰¹ Umělecké hnutí, tzv. chudé umění.

²⁰² Viz Petrasová (pozn. 121), s. 252.

²⁰³ Antonín Dufek, Dušan Slivka, in: Judita Csáderová – Václav Macek, *Month of photography*, Bratislava 1994, s. 86.

²⁰⁴ Mrázková, *Cesty* (pozn. 14), s. 306-7.

²⁰⁵ Hrabušický, *Slovenská fotografia* (pozn. 200), s. 38.

plošnosti na fotografiích začal používat teleobjektiv. Nejčastěji tvořil za úsvitu, po soumraku nebo v úplné tmě. V oblibě zaměřoval svůj hledáček na písčitou a sprašovou krajinu. Nastavoval různě čas, tím záměrně dosáhl snížené či zvýšené expozice. Dbal na vlastní čistou fotografii. Přivlastňovat si cizí tvůrčí či myšlenkové postupy mu přišlo velice nevhodné a neprofesionální. Skoro po dvou desetiletích se snaží svůj repertoár obměnit. Od roku 1986 se zaměřoval na technické objekty. Je si dobře vědom, jak technika začíná stále více poznamenávat náš svět.²⁰⁶

Ve sbírkách Moravské galerie se z celé Slivkovy tvorby nachází pouze tři fotografie; pochází z díla *Z kolekce krajina*. Vytvořeny byly během let 1979-1982 [13].²⁰⁷ Není překvapivé, že všechny spojuje minimalistická krajina. Zde vybraná fotografie patří očividně k těm, jež byly fotografovány za úsvitu. Vypovídají o tom jitřní červánky nad hnědými poli. I zde se tedy ubránil působení denního světla. Slivka při exponování této krajiny zřejmě navýšil expoziční čas. Dokladem toho jsou optické vady na okrajích snímku. Neznamena to, že je ubráno na kvalitě fotografie. Vinětace nám pomáhá se více soustředit na podstatné. Naši pozornost hned upoutá několik organických šikmých linií připomínajících cestu. Šikminy (zleva shora směrem dolů) u některých lidí mohou vyvolávat libost.²⁰⁸ Při opačném pohledu lze s jistotou říci, že nestabilitu, podle autorky textu, vyrovnal Slivka linií tvořící horizont. Dvě krajinné plochy splývají v jednu. Společně tvoří lehce zvlněný horizont. Pokud by tomu bylo jinak, byla by narušena kompozice a hlavní podstata Slivkova díla. Inscenace zde probíhá pouze v té nejmenší možné formě – umístění aparátu a nalezení toho správného místa a úhlu pohledu.

Ve fotografii značně vládne estetická hodnota, lze ji tak označit za uměleckou. Slivka využívá ve své tvorbě harmonii barev. Linie připomínající cestu mohou značit cestu do neznáma. Nejistotu z cíle cesty podtrhuje jejich uspořádání. Nejsou rovné, ohýbají se a zároveň se překrývají. Pastelové barvy v pozadí by v této interpretaci mohly značit pozitivitu a poskytovat pocit ujištění a bezpečí.

Oba fotografové přistupují na těchto fotografiích se stejnou mírou inscenace. Odlišují se přístupem k dílu. Slivka volí střídme náměty a hledá po rozlehlé krajině jeden vyhovující záběr. Sudek se drží více v městském prostředí, a díky procházce po Chotkových sadech tak mohl objevit strom, který ho zaujal.

²⁰⁶ Mrázková, *Cesty* (pozn. 14), s. 306-7.

²⁰⁷ Dušan Slivka, *Z kolekce krajina*, 1979–1982, pozitiv, rozměry neuvedeny, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno (inventární č. MG 11126).

²⁰⁸ Jan Mašek, *Základy tvorby audiovizuálního pořadu a fotografie*, Plzeň 2000, s. 25.

4.1.4 Reklama

Jedním z důvodů, proč byla reklama zařazena do této práce je, že se v ní prolínají výše zmíněné kategorie. Nadále hraje roli též její častý výskyt. Za jeden jediný den v našem životě se s ní setkáváme nejvíce. Za den spatříme několik set reklam. Žádný jiný druh nevidáme tak často jako reklamu. Mnohdy si ani neuvědomujeme. Ani to jaký na nás mají dopad.²⁰⁹ Reklama cíleně inscenuje, aby mohla lépe manipulovat divákem – konzumentem. Například pouhá fotografie zubního kartáčku nám asociuje zubní kaz bez toho, aniž bychom ho museli hledat ve slovnících.²¹⁰ Kvůli prodeji snad všechny výsledné produkty reklamní fotografie působí na diváka agresivně. Susan Sontag je až agresivně označuje za „nelítostnou zbraň.“²¹¹ Označuje tak i fotopřístroje.²¹² Ty byly, a stále jsou – i když ne v takové míře, prodávány nejen profesionálům, ale i amatérským fotografům. Především díky automaticce, jež v sobě přístroje skrývají.

K vytvoření reklamní fotografie je zapotřebí mít dobré organizační dovednosti a vysoký stupeň profesionality.²¹³ Fotograf musí být v tomto odvětví kreativní. Je nutné si zvolit specifický přístup. Není zde místo pro náhodu. Vše je potřeba mít pečlivě vymyšleno, aby výsledná fotografie splnila zadavatelova očekávání. Nejlépe by koncept fotografie v sobě měl nést jistou inovaci. Reklama musí být jasná, a především by měla zaujmout. Výsledek není pouze zásluhou fotografa. Za snímkem z většiny případů, jak již bylo řečeno, stojí klient. Ten vnese své požadavky a fotograf se jim musí podřídit, nebo společně musí dojít ke kompromisu.

Samotnou reklamu lze rozdělit do několika kategorií. Vše, co bylo vytvořeno člověkem nebo přírodou, se dá vyfotografovat za účelem finančního výtěžku. Může to být reklama krajiny, za účelem vyvolat v diváku chůť po odcestování z domova, oděvu, který si může další den obléknout, vysněného domu nebo oblíbeného jídla. Lákají nás vitríny, reklamy na nákupních taškách, v knihách...²¹⁴ Jelikož nás obklopují všude, nemáme na výběr, zda se jim vyhneme. Kategoricky je klasifikujeme – móda, kampaň, produkt, reklamní fotografie aktu a krajiny nebo reportážní či sociální fotografie.

²⁰⁹ Viz Berger (pozn. 67), s. 116.

²¹⁰ Viz Flusser (pozn. 61), s. 55.

²¹¹ Viz Sontag (pozn. 60), s. 19.

²¹² Ibidem s. 19.

²¹³ Tomáš Dvořák – Eva Dvořáková et al., *Reklama '90/'99: česká fotografie v reklamě a propagaci* (kat. výst.), Národní technické muzeum v Praze 2000.

²¹⁴ Viz Flusser (pozn. 61), s. 37.

Tomáš Dvořák ve svém úvodním textu k výstavě Reklama '90 – '99 hovoří o přístupu českých fotografů k této disciplíně. Spatřuje je za neloajální. A to vůči klientele, produktu, ale i samotné koncepci. Příčinu tohoto až neprofesionálního přístupu shledává v české osobnosti. Čeští umělci ve svém díle převážně používají lyričnost, prostotu, ironii namířenou proti nim samotným, jež je nepochybně spojena se smyslem pro humor. Málokterý fotograf po vybídnutí k ukázce své práce představí reklamní snímky. Ostych radši velí ukázat portrét, krajinu nebo zátiší. Utilitární povaha financí s sebou zřejmě přináší strach o nedostatečnou úctu a profesionální hrdost. Podobné problémy zaznamenal Dvořák i u dalších západoevropských zemí.²¹⁵

Reklama by také měla být čitelná a přehledná. Nejčastěji se zhotovuje v profesionálních ateliérech za pomoci umělého svícení a jednobarevných pozadí. Není vyloučeno, že není možno využít jiného interiéru, exteriéru a denního světla. Přes to, že Jan Svoboda nebyl za reklamního fotografa označen, ho sem autorka zařadila. Jeho fotografie kubistického nábytku splňují pomyslné podmínky reklamy, i když se jedná o tvorbu s opačným pojetím.

Volná tvorba **Jana Svobody** (27. 7. 1934 Bohuňovice – 1. 1. 1990 Praha) vychází z tzv. výtvarné fotografie. V negativech prosazoval hodnoty čistého purismu. Do fotografií, na rozdíl od Židlického nebo Petera Župníka, nezasahoval chemicky ani manuálně.²¹⁶ Původně ani netoužil být fotografem. Přitahovalo ho kreslení a poezie. Byl obeznámen s tvorbou světových i českých umělců a s mnohými literárními vzory (Morandi, Braque, Kubišta, Špála, Neruda, Čapek). Od modernistické tradice si již v 50. letech osvojuje kompoziční a tonální principy.²¹⁷ Přes zálibu v malířství vystudoval karlovarskou porcelánku. Další studium na UMPRUM v Praze nedokončil a rezignoval na to stát se výtvarníkem. Dlouhodobě se zabýval průmyslovým návrhářstvím. V něm spatřoval pouze předmět obživy, nenaplňovalo ho.²¹⁸

Dlouho nenašel něco, co by v něm vzbudilo zájem. V roce 1958²¹⁹ se seznámil s fotografiemi Josefa Sudka. Podlehл Sudkovu puristickému přístupu. Vzájemně se zanedlouho poznali blíže. Od Sudka přebírá laskavost k lidem a bytostní pozitivitu.

²¹⁵ Viz Dvořák (pozn. 213).

²¹⁶ Viz Dufek (pozn. 18), nestr.

²¹⁷ Pavel Vančát, *Jan Svoboda*, Praha 2011, s. 17.

²¹⁸ Mrázková, *Cesty* (pozn. 14), s. 297.

²¹⁹ Viz Vančát (pozn. 217), s. 17.

Snažil se fotografie nenapodobovat, přesto je vliv do jisté míry značný.²²⁰ Z tvorby si odnáší především obdobnou práci se světlem, intenzitou a hloubkou.²²¹

V námětech fotografií se mnohdy projevuje jeho hanácká povaha. Rodiště představovalo životní východisko. Podle Pavla Vančáta i ztracený ráj, který ve Svobodovi vyvolával stesk po domově. Ten se slavnostně projevuje v prostotě námětů. Prostota byla také ovlivněna zkušeností s chudobou a zážitky z konce druhé světové války.

Na přelomu 60. a 70. let vrcholí Svobodova tvorba. Tvoří z předmětů každodenní potřeby i *Obrazy, které se nevrátí*, vycházejí z působení světla na plochu. Vedle toho vznikají antologie *Předobrazů*, *Polovin*, *Pohledů z oken*, *Stoly*. Společným znakem souborů fotografií je střídmost prvků v obraze. Neustále přemýšlel, jak by mohl docílit požadovaného obrazového minima a dvojrozměrného znázornění prostoru.²²²

Ve fotografii *Bez názvu (Kubistický příborník, Josef Gočár)* [14]²²³ se vzájemně projevil vztah k modernímu umění a purismu. Svoboda na fotografii inscenuje kubistický příborník českého architekta Josefa Gočára. Je umístěný na parketách před bílou zdí. Kus nábytku je osově souměrný. Skládá se ze čtyř úložných prostorů. Levá část horní prosklené skříňky s dvěma poličkami tvoří čtyřúhelník. Pod ním se nachází odkládací prostor a šuplík. Pod ním je další skříňka, do které nelze nahlédnout, jelikož je celá dřevěná. Nejedná se o kvádrovou konstrukci. Horní část je zkosená směrem doprostřed a strany se v horní třetině zužují.

Svoboda si zahrává s působením světla a stínů. Nechává vystupovat kubistické tvary celé konstrukce příborníku a nepodstatné části utlumuje stíny (nejtmavší místo snímku). Nezaměřuje se na příborník jako takový, nesleduje to, k čemu byl stvořen. Užívá destrukci funkce příborníku a zároveň tím vykresluje hlavní motiv – kubistické dílo. Myšlenkově tím odkazuje k minulosti, přesto stále promlouvá k budoucnosti.²²⁴

²²⁰ Mrázková, *Cesty* (pozn. 14), s. 297.

²²¹ Viz Vančát (pozn. 217), s. 17.

²²² *Ibidem*, s. 16.

²²³ Jan Svoboda, *Bez názvu (Kubistický příborník, Josef Gočár)*, 1976, zvětšenina, 243 x 180 mm, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.

²²⁴ Viz Berger (pozn. 67), s. 116.

Z pohledu na snímek jsme si vědomi, že se na otevřené policiče zahalené stínem ocitají (zřejmě) kuchyňské potřeby. Obdobný případ se nachází v horních prosklených skříňkách. Ty jsou prázdné. Opět zde vidíme, že je funkce bezpředmětná. Pohrává si s prostorem a zobrazovanou plochou. Příborník neumísťuje do středové kompozice, jak by bylo očekáváno. Na jedné straně nechává o něco větší prostor.

V této fotografii nejde o to, čím příborník je, ale co představuje. Proto je možné ji přiřadit k inscenovanému dokumentu, de facto úplnému protipólu reklamy. Dokument podává svědectví o předmětech nebo událostech. Vzniká buďto v reakci na přítomnost nebo upozorňuje na různorodé skutečnosti. Často mívá sociální pozadí a vše vyobrazuje bez příkras. Bývá představován nejen v subjektivním, ale i objektivním zachycení. Příborník podává důkaz o slavném architektovi a uměleckém směru počátku 20. století. Jedná se o produkt, který vychází z Gočárových návrhů. Zároveň jej Svoboda vyzdvihuje jako kus nábytku, jakožto obchodní zboží. Z tohoto důvodu je možné označit fotografii za reklamní. Fotografie splňuje veškeré vizuální požadavky reklamní fotografie. Reklama může být svůdná a lákavá nebo jako v tomto případě stručná a výstižná. Právě takto čisté snímky se používají k představení zboží, které následně vidáme v letácích a katalogích. Svoboda využil bílé stěny, zdánlivě podobné ateliérovému pozadí. Zároveň by si tímto způsobem mohl potencionální klient příborník představit doma. Fotografie by v něm nemusela vyvolat pouze potřebu mít doma zrovna tento kubistický nábytek, ale i zvýšit povědomí a zájem u kubistické umění.

Reklamní fotografie ze 70. let ve sbírkách Moravské galerie nemá zrovna velké zastoupení. Nynější kurátor Jiří Pátek tuto skutečnost zdůvodnil tím, že se sbírka zaměřuje více na umělecké fotografie. Zřejmě jediným příkladem reklamy (tentokrát už v pravém slova smyslu) je bressonovsky laděná tvorba slovenského fotografa **Karola Kállay** (26. 4. 1926 Čadca – 4. 8. 2012 Bratislava). Právě on přináší značná aktiva do slovenské národní kultury. Skoro po celá čtyři desetiletí své umělecké kariéry si dokázal udržet významné a vedoucí postavení. Jeho fotografie zaujímaly stanovisko²²⁵, které následovaly další generace.

²²⁵ Viz Sontag (pozn. 60), s. 22.

Těžištěm tvorby je především reportážní a dokumentární fotografie. Ta se od 60. let stala neodmyslitelnou součástí slovenské fotografie. Tvorbou byla značně ovlivněna například produkce Tibora Huszára nebo koncepce statistické průměrnosti bratislavského rodáka Juraje Bartoše. Od 60. let značně přispěl i k proměně krajinářské a módní fotografie.²²⁶ Stal se zároveň jedním z prvních fotografů, uvědomující si moc médií a svou práci tak podvolil nově nastupujícího trendu.²²⁷

V šestnácti letech zachytil svůj první slavný snímek v duchu piktorializmu²²⁸. Fotografie byla oceněna zlatou medailí v celosvětové soutěži amatérských fotografů. Přestože ho fotografie zajímala, vystudoval dvě vysoké školy, které se na toto odvětví nezaměřovaly. Studoval na obchodní a právnické fakultě. Až v polovině 50. let se z amatérského neškoleného fotografa stává profesionální.²²⁹ Není překvapující, že se za čtyřicet let jeho tvorby projevují jisté změny. Identita tvorby zůstává v jistých ohledech neměnná. Od 40. let začal postupně omezovat svou baladicko-monumentální linii. Ta krok za krokem přechází v 60. a 70. letech do dramatického civilismu.

Povahově byl velmi chápavý a tolerantní.²³⁰ Tyto přednosti mu daly dobrý předpoklad k zachycování lidských postav. Zachycuje člověka v různých krajinách a kulturách. Jeho cesty směřovaly do Japonska, Mexika nebo Itálie. Některé fotografie z cest shromažďuje do souboru a prezentuje je na výstavě Rodinné album.²³¹ Název byl odvozen z jeho přístupu k lidem. Trval na myšlence, že všichni lidé jsou si bratry.²³² Díky cestám a své usilovné práci se stal známým fotografem módy. Přispíval do časopisu *Móda*. Především díky tomu se dostává do publikací, jenž jsou určeny pro zahraničí nebo jsou tam alespoň vydávány. Například pronikl do francouzského časopisu *Jardin des Modes*.²³³

V 1. polovině 70. let tyto kontakty utichají. Nemohl vycestovat na Západ. Mělo to ovšem i své pozitivum. Začal pracovat na trilogii *Písní*.²³⁴ Nejen že publikace vyhovovaly tehdejšímu režimu, ale zároveň byly plně profesionality. Obrazové stránky

²²⁶ Hrabušický, Slovenská fotografia (pozn. 200), s. 20.

²²⁷ Aurel Hrabušický, *Univerzálny špecialista Karol Kállay*, Pravda, <https://kultura.pravda.sk/galeria/clanok/64531-univerzalny-specialista-karol-kallay/>, vyhledáno 8. 4. 2022.

²²⁸ Piktorialismus = odklon od dokumentárních děl, snaha dosáhnout estetické kvality malby. Stal se především východiskem hnutí mezi lety 1880 až 1910. Mezi hl. představitele patří: Henry Peach Robinson, Alfred Stieglitz nebo Paul Strand, heslo Piktorialismus, in: Smith (pozn. 8), s. 13.

²²⁹ Hrabušický, Pravda (pozn. 227).

²³⁰ Hrabušický, Slovenská fotografia (pozn. 200), s. 20.

²³¹ Katalog výstavy Rodinné album, Cléve, NSR, 1988.

²³² Hrabušický, Slovenská fotografia (pozn. 200), s. 20.

²³³ Hrabušický, Pravda (pozn. 227).

²³⁴ Trilogie *Piesni: Pieseň o Moskve, Pieseň o Slovensku, Pieseň o SNP*.

byly doprovázeny texty, a i ty byly označovány za přijatelné. Režim si tím opět přiklonil na svou stranu. Díky tomu mohl znovu cestovat a navazovat nové kontakty. Nejzásadnější pro reportážní tvorbu byla spolupráce s magazínem GEO.²³⁵

Stejně jako Bressonovi mu byl blízký princip momentky. Uvědomoval si sílu rozhodujícího okamžiku. Právě tehdy pro něj bylo možné dosáhnout v snímku naprosté rovnováhy. Z této výchozí zásady se mu povedlo zachytit rozličné příběhy plné tolerance, pochopení a úsměvů.²³⁶ Zachycené aspekty ve vytvořené (především dokumentární a reportážní) fotografii nám poskytují největší výpověď o realitě²³⁷ každodenního života. Podle názoru Susan Sontag by právě Kállayova tvorba v sobě měla nést kus voyeuristického vztahu ke světu.²³⁸ Tento vztah nemůže být označen za plnohodnotný, a to především kvůli jeho tolerantní povaze. Jistě by se ve svém přístupu ke světu nemohl dívat na bezbranné, nervózní nebo nějak rozrušené lidi, a přitom se od těchto emocí distancovat.

Svůj um týkající se dokumentární fotografie a vizuální citlivosti aplikuje i v reklamní fotografii. Zde se přesněji jedná o módní kategorii. Snímek *Dvě ženy (Módní fotografie)* [15]²³⁹ zobrazuje dvě mladé ženy při chůzi. Z výrazů jde o přítelkyně, mají mezi sebou důvěrný vztah. V pozadí se zřejmě nachází autobusové nádraží a v horní třetině obrazu moskevský hotel Ukraina.²⁴⁰ Obě mají svázané vlasy a jsou oděny do chlupatých kožešinových kabátů. Kožešinové kabáty se staly jedním z atributů Ruska.

Na první pohled v nás rozhodně neevokuje módní fotografii. Nenacházíme se totiž v ateliérovém prostředí, modelky působí na fotografii až příliš emotivně, vidíme působit denní, poměrně ostré světlo. To všechno, na rozdíl od Svobodovy předcházející fotografie, jsou prvky, které reklamní fotografie bere za nežádoucí. Ovšem postupem let se kategorie vyvíjí a dnes v 21. století by takto laděné snímky nikoho nepřekvapily. Dokumentární podtext fotografie podtrhuje momentka obou směřících se dam. To v zákazníkovi může evokovat příjemný pocit, představu, že i on by mohl být takto šťastný a atraktivní v novém kousku oblečení. Tímto způsobem se reklamní fotografové

²³⁵ Hrabušický, *Pravda* (pozn. 227).

²³⁶ Hrabušický, *Slovenská fotografie* (pozn. 200), s. 20.

²³⁷ Viz Sontag (pozn. 60), s. 10.

²³⁸ Ibidem, s. 16.

²³⁹ Karol Kállay, *Dvě ženy (Módní fotografie)*, 1970, pozitiv, 297 x 393 mm, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.

²⁴⁰ Vysoká podobnost s hotelem Ukraina, in: Amos Chapple, *The Secrets Of Stalin's Seven Sisters*, RadioFreeEurope RadioLiberty, 8. obrázek, <https://www.rferl.org/a/stalins-seven-sisters-the-skyscrapers-of-moscow/29496621.html>, vyhledáno 7. 4. 2022.

snaží zákazníka přesvědčit ke koupi produktu. Zákazník by si před nákupem měl promyslet, zda jde o předmět užitkový, potěšující nebo je předmětem koupi závist.²⁴¹

Pozadí a nakročené nohy byly zvoleny jistě velmi promyšleně. Po tom, co divák rozpozná jednu ze „Sedmi Stalinových sester“, dojde mu, jak mimořádně nadaný Kállay byl. Jelikož úmyslně propojil kožešiny a jednu z ruských budov (připomínají oslavu SSSR).

Porovnáme-li obě uvedené reklamní fotografie, vyplyne nám z toho fakt, že se v tomto odvětví může fotografovat cokoli a jakkoli. Kállayova fotografie je dějová, Svobodova zase statická. Nehybnost a klidnost předmětů bychom od tohoto žánru fotografie očekávali. Reklamní fotografie může zachytit nepřeborné množství objektů. Podává svědectví o prostředí, o nich samotných i o přístupu fotografa a především doby.

Mohli bychom říci, že pokud vyfotografujeme jakoukoli oděnou osobu podobně jako Kállay, mohli bychom výslednou fotografii též nazvat reklamou, v tomto případě módní fotografií. Stejná situace by nastala i tehdy, kdybychom zachytili libovolný předmět (květina s květináčem, stolní lampa, zubní pasta). Pokud bychom snímek vyvolali nebo publikovali, stal by se objekt předmětem reklamy, ať už pozitivní nebo negativní.

Reklamní fotografie přirovnává Berger k olejomalbám. Zároveň v nich spatřuje jejich prvopočátek. Napodobují je a někdy je vizuální podobnost tak velká, že by bylo možno díla považovat za identická. Vyskytují se tedy obrazové shody, a dokonce mívají stejnou symboliku.²⁴² Rubensův *Autoportrét s Isabellou Brantovou* (1609/10) by takto bylo možné porovnat s Kállayovou fotografií. Oba snímky zachycují dvě postavy ve velmi důvěrném vztahu. Oděny jsou v pěkném, zřejmě novém dobovém oblečení. Postoje portrétovaných v obou případech působí nenuceně a rafinovaně.²⁴³ Svobodova fotografie představuje předmět odkazující na minulost a připomínající budoucnost. Stejným způsobem byly používány relikviáře, oltáře. Obdobnou vizuální a prolínající se časovou symboliku nalezneme na oltáři v zámecké kapli v Blutenbergu. Střední deska křídlového oltáře od Jana Pollacka vyobrazuje Nejsvětější trojici.²⁴⁴ Trojice měla zásadní vliv na spásu člověka, ta se též opírala o minulost a budoucnost.

²⁴¹ Viz Berger (pozn. 67), s. 118.

²⁴² Ibidem, s. 122.

²⁴³ Eva Pátková, *Slovník světového malířství*, Praha 1991, s. 767.

²⁴⁴ Ibidem, s. 757.

5. Závěr

Hlavním cílem této práce bylo vyzdvihnout inscenovanou fotografii 70. let 20. století. Od 60. do 90. let minulého století se na pozadí pohnutých historických událostí velmi rozvíjí dokumentární fotografie. Veřejné dění se stalo prioritním a mnoho umělců mělo potřebu tuto skutečnost zachytit na fotografii nebo ji vyjádřit prostřednictvím jiného uměleckého média. I přes malý výčet fotografů je zřejmé, že se inscenovaná fotografie za dlouhá léta stala velmi pestrým, bohatým a užívaným žánrem fotografie.

Čtenář textu se prostřednictvím práce informoval o historických základech fotografie. Dále mohl v kapitole metodologie nahlédnout do názorů velkých teoretiků fotografie a blíže se s nimi seznámit. Bádání směřovalo i k rozdílnosti v tvorbě československé generace fotografů. V práci byly uvedeny pouze zásadní kategorie fotografie – lidská figura, krajina, zátiší a reklama. U každé uvedené kategorie byli předloženi dva umělci, tedy i dvě fotografie, které byly následně na základě metodologické části analyzovány a interpretovány, poté mezi sebou porovnány. Některé fotografie svou vnitřní integritou zcela neodpovídají přiřazenému žánru, přesto je možné je z uvedených důvodů do dané kategorie zařadit, viz *Kubistický příborník* (1976). Mezi hlavní charakteristické rysy inscenované fotografie patří umělost a stylizace. Předměty se za chtěným účelem zasazují do přirozeného i nepřirozeného prostředí. Autorka textu shledává inscenaci i v subjektivním vnímání autora, načež podle jejího názoru navazuje nejen rozvržení objektů, ale i samotná manipulace s aparátem. V práci se tudíž vyskytují fotografie, které by běžný divák pod inscenovanou fotografií hned nezařadil.

Z bakalářské práce by mělo být také zřejmé, že jednotliví fotografové k daným žánrům přistupují velmi individuálně. Velmi dobře patrné je to v kapitole lidská figura. Zde jsme viděli dva odlišné přístupy ohledně vnímání ženského těla. Žena představující touhu a zájem o fyzično (Saudek) nebo lyrický ideál krásy a uctívání (Kuščynskij).

První generaci fotografů aranžované fotografie inspirovalo hnutí hippies nebo symbolika vyznívající od skupiny Epos. Druhá se držela především okolo prostředí FAMU a okolo budoucí slovenské vlny.²⁴⁵ Mezi nejvýraznější osobnosti zabývající se inscenovanou fotografií patří Josef Sudek. Začal ovlivňovat fotografickou scénu aranžované fotografie již ve 30. letech. Stal se velkým vzorem mnoha fotografů, i těch stále žijících (Židlický). Druhou takovou osobností je Jan Saudek. Proslavil se manipulací s ženskými obnaženými těly. Nahota se od jeho uměleckého působení objevovala čím dál

²⁴⁵ Viz Rišlinková (pozn. 149), s. 17.

častěji a přímočařeji. V 70. letech se nadále uchovala tradice aktu, nezaměřující se pouze na fyzično a lidskou touhu. Příkladem zobrazování jemnosti v aktu dodržoval například Taras Kuščynskyj. Fotořafové od dob socialismu často unikají pomocí fantazie. Každý z nich do ní uniká velmi individuálně. Jsou ovlivněni a inspirováni předchozími styly – romantismem, symbolismem, expresionismem a surrealismem. Některé směry byly dokonce v nesouladu s vymezeným mocenským rejstříkem.

Tato disciplína si jistě zaslouží hlubší bádání. Další možné studie související s inscenovanou fotografií 70. let by mohly postihnout větší okruh kategorií. Do kategorizace by bylo možné zařadit i abstrakci nebo již naznačený inscenovaný dokument (Příborník). Abstrakci ve Slovenské nové vlně bravurně ve svých snímcích uplatnila v 70. letech Milota Havránková. Pod slovem abstrakce není nutné si představit pouze směsici tvarů, která využívá racionálního poznání. Abstraktním obrazem je i Svobodovo dílo *Obraz, který se nevrátí* (1971). Nechává na zeď působit světelné efekty a světlo samo o sobě na této fotografii vytváří hmotnou horizontálou kompozici.

V práci byly uvedeny pouze zásadní kategorie – lidská figura, krajina, zátiší a reklama. Navazujících kategorií je mnoho. A to především, jak bylo zmíněno, je ke každému žánru možno přiřadit podkategorii (např. lidská figura: druhy portrétů, akty, nebo siluety).

6. Seznam fotografií podle roku přijetí do instituce

Tento seznam byl vytvořen ve spolupráci se zaměstnanci Moravské galerie Brno – Jiřím Pátkem a Markétou Kočí. Sbíрка vznikla v roce 1962 jako sbírka umělecké fotografie. Tvoří ji nejen soudobá fotografie, ale i ateliérové portrétní snímky z dob Rakousko-Uherska. Nynější kurátor Jiří Pátek v instituci působí od roku 2006. Do té doby sbírku fotografie vedla osobnost ze zakladatelské generace – Antonín Dufek. Dufek nastoupil do galerie v roce 1968. Společně s historičkou umění Annou Fárovou, která vedla tehdy sbírku UMPRUM v Praze, začali budovat kánon autorů. Soudili je především subjektivně podle jejich kvalit. Hodně se orientovali na meziválečnou avantgardu a vybírali i ze svých současníků.

Prvních šest let měl sbírku na starost Karel Holešovský. Staral se též o sbírku grafiky, která pro něj byla primárnější. Na sbírku fotografie tudíž nezbyl čas a z malého počtu pracovníků nebyl nikdo, kdo by se jí hlouběji věnoval a rozšiřoval ji.

Každý z uvedených kurátorů po výběru díla musel předstoupit před nákupní komisi. V 70. letech se tako komise setkávala dvakrát do roka. Nyní je to podle slov J. Pátka “jednou za čas.”

Moravská galerie si je vědoma, že se jí ve sbírkách nachází velký počet inscenovaných fotografií. I to byl jistě jeden z důvodů, proč byla v roce 2009 uvedena rozsáhlá přehlídka fotografií s názvem *Příjemné závislosti. Inscenovaná fotografie 70. let.*²⁴⁶

Třináct vybraných fotografií ze sbírek instituce je seřazeno podle roku přijetí:

1. Karol Dállay, *Dvě ženy (Módna fotografia)*, 1970
 - koupeno na základě nákupní komise v roce 1971
2. Petr Balíček, *Inscenovaná figurální kompozice (Tváře I.)*, 1970
 - koupeno na základě nákupní komise v roce 1971
3. Josef Sudek, *Renesanční hudba, (z cyklu Vzpomínky)*, 1971
 - koupeno na základě nákupní komise 20.5.1975
4. Taras Kuščynskyj, *Kořeny 64 (z cyklu Dana)*, 1972
 - dar autora v roce 1976
5. Josef Sudek, *Procházka po Chotkových sadech*, 1972
 - dar 1978

²⁴⁶ Kurátor Jiří Pátek. Výstavu doprovázel stejnojmenný katalog s 113 stranami, in: Birgus, Fotografie v datech (pozn. 174), s. 289.

6. Jan Saudek, *Bez názvu (Torzo)*, 1977
 - koupeno na základě nákupní komise v roce 1982
7. Štěpán Grygar, *Fotogram*, 1974
 - koupě 1984
8. Dušan Slivka, *Z kolekce krajina*, 1979–1982,
 - koupě 1984
9. Vladimír Židlický, *Druhé zátiší pro JTS*, 1978
 - koupě přímo od autora v roce 1985
10. František Dostál, *Letní lidé*, 1975
 - koupeno na základě kupní smlouvy v roce 1986 (Dufek)
11. Jan Svoboda, *Obraz, který se nevrátí*, 1971.
 - koupeno od dědiců v roce 2005 (kurátor Dufek)
12. Milan Pitlach, *Praha, 25. 6. 197*, 1975
 - dar autora v roce 2012
13. Jan Svoboda, *Bez názvu (Kubistický příborník, Josef Gočár)*, 1976
 - koupě 2014

7. Seznam použité literatury a internetových zdrojů

7.1 Použitá literatura a jiné prameny

1. Josef Alan – Tomáš Bitrich et al., *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, Praha 2001.
2. Asociace fotografů, *Zátiší* (kat. výst.), Národní technické muzeum v Praze 1996.
3. Milena Bartlová, *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy. Příspěvky přednesené na Prvním sjezdu historiků umění*, Praha 2004.
4. John Berger, *O pohledu*, Praha 2009.
5. John Berger, *Způsoby vidění*, Praha 2016.
6. Vladimír Birgus – Jan Mlčoch et al., *Česká fotografie 20. století: průvodce*, České Budějovice 2005.
7. Vladimír Birgus – Pavel Scheufler, *Česká fotografie v datech 1839-2019*, Praha 2021.
8. Oldřich Blažíček, Jiří Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*, Praha, 1991.
9. Karel Císař ed., *Co je to fotografie?*, Praha 2004.
10. Judita Csáderová – Václav Macek, *Month of photography*, Bratislava 1994.
11. Tomáš Dvořák – Eva Dvořáková et al., *Reklama '90 – '99: česká fotografie v reklamě a propagaci* (kat. výst.), Národní technické muzeum v Praze 2000.
12. Antonín Dufek, *Jan Svoboda* (kat. výst.), Londýn 1982.
13. Anna Fárová, *Josef Sudek*, Praha, 1995.
14. Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*, Praha, 1994.
15. Aurel Hrabušický – Václav Macek, *Slovenská fotografia osemdesiatych rokov*, Bratislava, 1989.
16. William S. Johnson – Mark Rice – Carla Williams et al., *Dějiny fotografie od roku 1839 do současnosti*, Praha 2010.
17. Jan Klápště – Ivan Šedivý et al., *Dějiny Česka*, Praha 2019.
18. Alena Lábová, *Česká novinářská fotografie 1945-1989*, Praha 2019.
19. Jan Mašek, *Základy tvorby audiovizuálního pořadu a fotografie*, Plzeň 2000.
20. František Mikš, *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění*, Brno 2014.
21. Josef Moucha, *Obrazy z dějin fotografie české. Eseje o umění a klasicitě*, Praha 2011.
22. Daniela Mrázková, *Aktuální otázka. Fotografie magazin*, 1995, č. 12.
23. Daniela Mrázková – Vladimír Remeš, *Cesty československé fotografie*, Praha 1989.
24. Daniela Mrázková, *Jan Saudek*, fotograf český, Praha 2005.

25. Floris Michael Neusüss – Thomas F. Barrow – Charles Hagen et al., *Experimental vision: the evolution of the photogram since 1919*, Niwot 1994.
26. Eva Pátková, *Slovník výtvarného malířství*, Praha 1991.
27. Jiří Pernes, *Takoví nám vládli. Komunističtí prezidenti Československa a doba, v níž žili.*, Praha 2010.
28. Taťána Petrasová – Rostislav Švácha et al., *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*, Praha 2017.
29. Karol Plicka, *Slovensko vo fotografii*, Bratislava 1967.
30. Tomáš Pospěch, *Myslet fotografii. Česká fotografie 1938–2000*, Praha 2014.
31. Helena Rišlinková, *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století*, Olomouc 2002.
32. Hana Rousová, *Motiv okna v díle deseti současných českých výtvarných umělců* (kat. výst.), Galerie umění Karlovy Vary 1983.
33. Jan Rychlík, *Československo v období socialismu 1945-1889*, Praha, 2020.
34. Jan Rychlík, *Češi a Slováci ve 20. století. Spolupráce a konflikty 1914–1992.*, Praha 2012.
35. Ian Haydn Smith, *Stručný příběh fotografie*, Praha 2021.
36. Susan Sontag, *O fotografii*, Praha 2002.
37. Marita Sturker – Lisa Cartwright, *Studia vizuální kultury*, Praha 2009.
38. Pavel Vančát, *Jan Svoboda*, Praha 2011.
39. Walt Whitman, *O poesii, národní kultuře a jazyku*, Praha 1956.
40. Zdeněk Zaoral, *Fotografujeme: praktická příručka pro začátečníky, pokročilé i profesionály*, Praha 1993.

7.2 Internetové zdroje

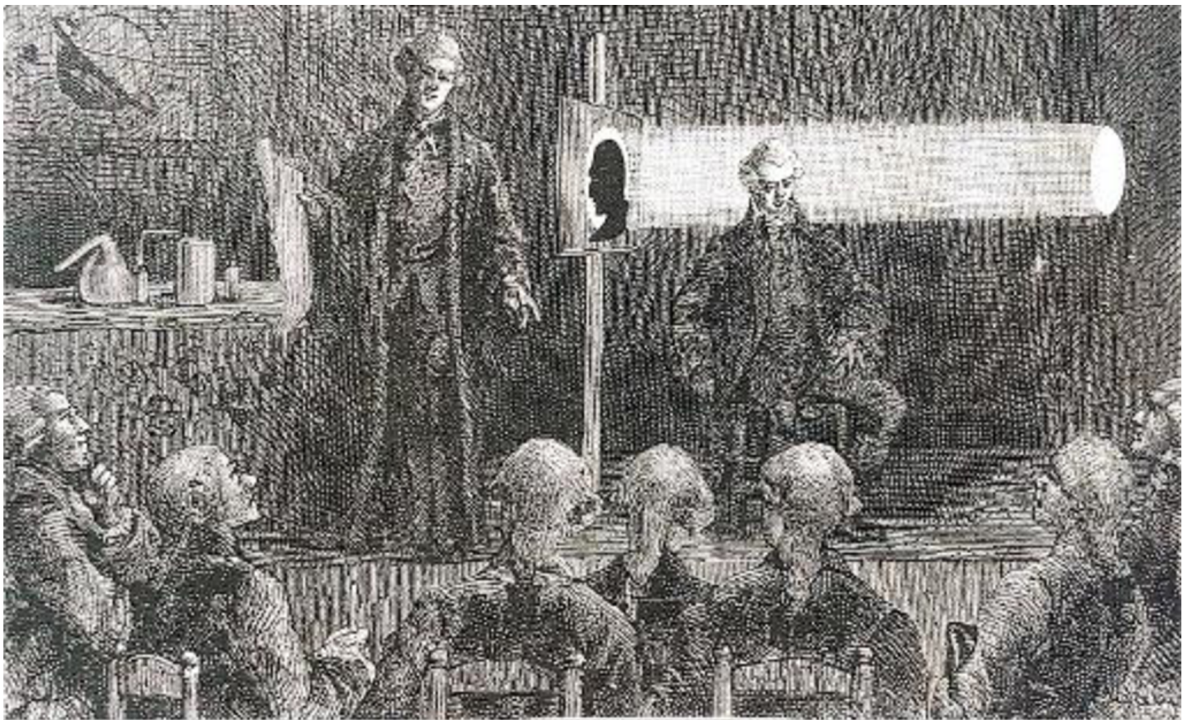
1. Philip Thibodeau, Ancient Optics: Theories and problems of Vision.
[zdroj: https://www.researchgate.net/publication/303442570_Ancient_Optics_Theories_and_Problems_of_Vision, vyhledáno 14. 1. 2022]
2. Harry Ransom Center, The First Photograph.
[zdroj: <https://web.archive.org/web/20090908012105/http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/wfp/heliography.html>, vyhledáno 14. 1. 2022]
3. Encyklopedie Britannica, Photography's early evolution, c. 1840–c. 1900, The revolution of technique, Development of the daguerreotype.
[zdroj: <https://www.britannica.com/technology/photography/Photographys-early-evolution-c-1840-c-1900>, vyhledáno 20. 3. 2022]
4. John William Draper, *Portrait of Dorothy Catherine Draper*, 1839-40, Smithsonian National Museum of American History, Behring center.
[zdroj: https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_834690, vyhledáno 24. 3. 2022]
5. Ladislav Chocholoušek, Atentát na kulturu, 1977.
[zdroj: https://www.youtube.com/watch?v=3Je69V9TrJo&ab_channel=Troppau58, vyhledáno 14. 4. 2022]
6. Poznámka k výstavě EPOS 1967-1980, Internetová encyklopedie dějin Brna.
[zdroj: https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_udalosti&load=5277, vyhledáno 15. 4. 2022]
7. Karel Císař, Fotografie po konceptuálním umění.
[zdroj: <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/sesit11-cisar.pdf>, vyhledáno 20. 3. 2022]
8. Zákon č. 102/1971 Sb. § 21 Zákaz fotografování a filmování.
[zdroj: <https://www.beck-online.cz/bo/chapterview-document.seam?documentId=onrf6mjzg4yv6mjqgiwta>, vyhledáno 3.1. 2022]
9. Galerie Rudolfinum, Kontroverze. Právní a etnická historie fotografie.
[zdroj: <https://www.galerierudolfinum.cz/cs/vystavy/archiv-vystav/kontroverze-pravni-a-eticka-historie-fotografie/>, vyhledáno 13. 4. 2022]
10. Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislavě.
[zdroj: https://fphil.uniba.sk/fileadmin/fif/katedry_pracoviska/kkul/BENJAMIN_um_dilo.pdf, vyhledáno 13. 4. 2022]

11. Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, Akt v české fotografii 1960-2000 v Domě umění v Opavě.
[zdroj: <https://www.photorevue.com/novinky/90->, vyhledáno 14. 4. 2022]
12. Photography, Modern Art Bibliographical Series.
[zdroj: <https://archive.org/details/photography0002unse/page/n8/mode/1up?q=ku%C5%A1%C4%8Dytskyj>, vyhledáno 24. 3. 2022]
13. Sloart, Family of Man.
[zdroj: https://www.sloart.cz/cizojazycne-knihy/fotografie-a-film/fotografie-vseobecne/the-family-of-man.html?page_id=13744, vyhledáno 29. 3. 2022]
14. Leica Gallery Praha, Edvard Steichen.
[zdroj: <https://www.lgp.cz/event/edward-steichen/>, vyhledáno 29. 3. 2022]
15. Josef Koudelka, *Soška, stůl*, 1965-68, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.
16. Josef Sudek, *Zátiší s malým jablíčkem*, *Skleněné labyrinty*, *Labyrint na mém stole*, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.
17. Josef Sudek, *Zátiší na okně*, 1952, 180 x 240 mm, Moravská galerie Brno. Foto: Moravská galerie Brno.
18. Vladimír Židlický, Vladimír Židlický Retrospektiva, Praha TV.
[zdroj: <https://prahatv.eu/zpravy/pr/983/vladimir-zidlicky-retrospektiva>, vyhledáno 15. 4. 2022]
19. Kaštanová, Rozhovor s architektky Vladimírem a Davidem Židlickými, vznik pro magazín OKO, 2018.
[zdroj: <https://www.kastanova.cz/vladimir-david-zidlicky/>, vyhledáno 15. 4. 2022]
20. Aurel Hrabušický, Univerzálny špecialista Karol Kállay, Pravda.
[zdroj: <https://kultura.pravda.sk/galeria/clanok/64531-univerzalny-specialista-karol-kallay/>, vyhledáno 8. 4. 2022]
21. Amos Chapple, The Secrets Of Stalin's Seven Sisters, RadioFreeEurope RadioLiberty.
[zdroj: <https://www.rferl.org/a/stalins-seven-sisters-the-skyscrapers-of-oscow/29496621.html>, vyhledáno 7. 4. 2022]

8. Seznam obrazových příloh

1. Anonym, *Experiment profesora Charlese*, kolem 1774.
[zdroj: William S. Johnson et al., *Dějiny fotografie od roku 1839 do současnosti*, Praha, 2010, s. 38.]
2. Milan Pitlach, *Praha*, 25. 6. 1975.
[zdroj: Moravská galerie Brno]
3. Jan Svoboda, *Obraz, který se nevrátí*, 1971.
[zdroj: Moravská galerie Brno]
4. Petr Balíček, *Inscenovaná figurální kompozice (Tváře I.)*, 1970.
[zdroj: Moravská galerie Brno]
5. Petr Balíček, výřez z *Inscenované figurální kompozice (Tváře I.)*, 1970.
[zdroj: Moravská galerie Brno]
6. František Dostál, *Letní lidé*, 1975.
[zdroj: Moravská galerie Brno]
7. Štěpán Grygar, *Fotogram*, 1974.
[zdroj: Moravská galerie Brno]
8. Taras Kuščynskij, *Kořeny, 64, (z cyklu Dana)*, 1972.“
[zdroj: Moravská galerie Brno]
9. Jan Saudek, *Bez názvu (Torzo)*, 1977.
[zdroj: Moravská galerie Brno]
10. Josef Sudek, *Renesanční hudba (z cyklu Vzpomínky)*, 1971.
[zdroj: Moravská galerie Brno]
11. Vladimír Židlický, *Druhé zátiší pro JTS*, 1978.
[zdroj: Moravská galerie Brno]
12. Josef Sudek, *Procházka po Chotkových sadech*, 1972.
[zdroj: Moravská galerie Brno]
13. Dušan Slivka, *Z kolekce krajina*, 1979–1982.
[zdroj: Moravská galerie Brno]
14. Jan Svoboda, *Bez názvu (Kubistický příborník, Josef Gočár)*, 1976.
[zdroj: Moravská galerie Brno]
15. Karol Kállay, *Dvě ženy (Módna fotografia)*, 1970.
[zdroj: Moravská galerie Brno]

9. Obrazová příloha



Obr. 1. – Anonym, *Experiment profesora Charlese*, kolem 1774.



Obr. 2. – Milan Pitlach, *Praha*, 25. 6. 1975.



Obr. 3. – Jan Svoboda, *Obraz, který se nevrátí*, 1971.



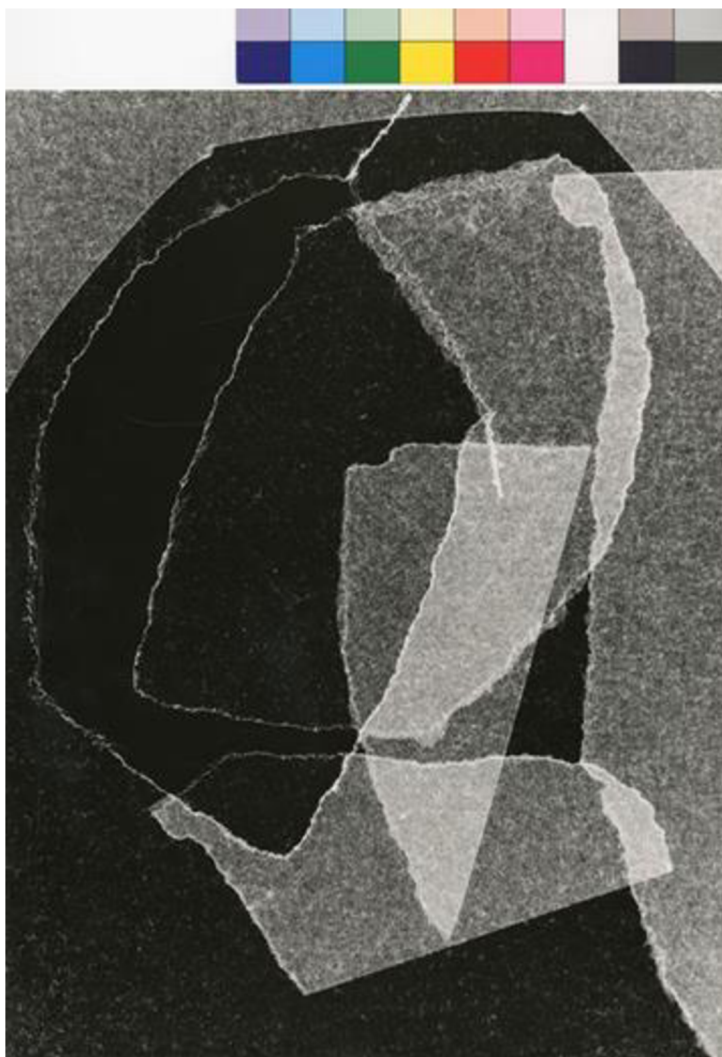
Obr. 4. – Petr Balíček, *Inscenovaná figurální kompozice (Tváře I.)*, 1970.



Obr. 5. – Výřez z obr. 4.



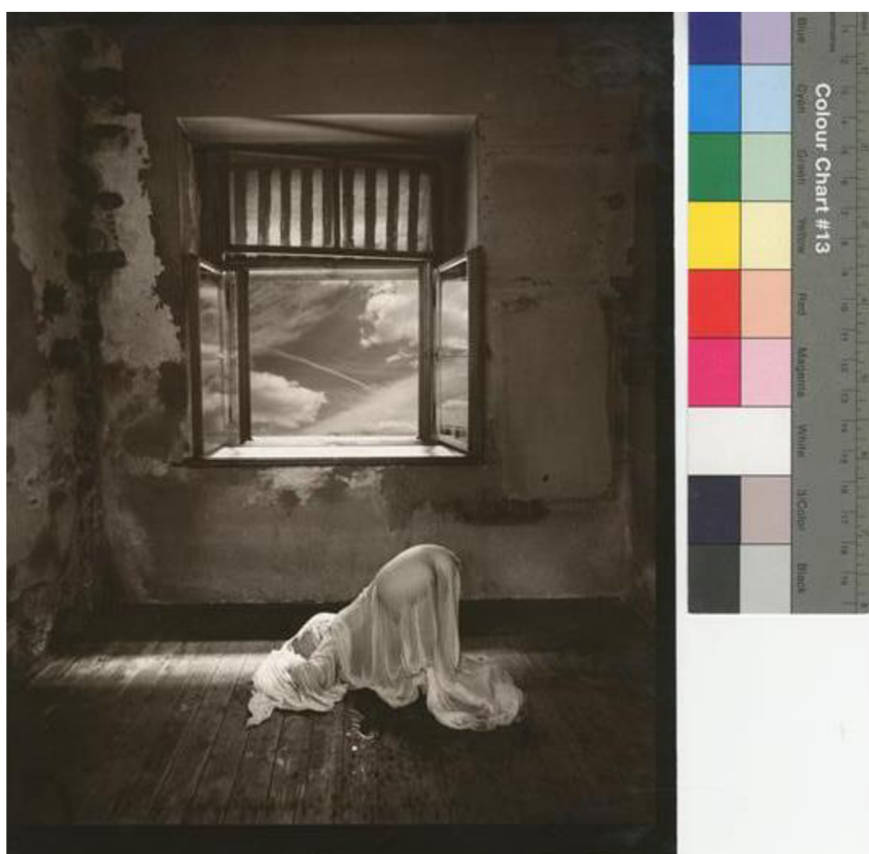
Obr. 6. – František Dostál, *Letní lidé*, 1975.



Obr. 7. – Štěpán Grygar, *Fotogram*, 1974.



Obr. 8. – Taras Kuščynskij, *Kořeny 64* (z cyklu *Dana*), 1972.



Obr. 9. – Jan Saudek, *Bez názvu (Torzo)*, 1977.



Obr. 10. – Josef Sudek, *Renesanční hudba* (z cyklu *Vzpomínky*), 1971.



Obr. 11. – Vladimír Židlický, *Druhé zátíší pro JTS*, 1978.



Obr. 12. – Josef Sudek, *Procházka po Chotkových sadech*, 1972.



Obr. 13. – Dušan Slivka, *Z kolekce krajina*, 1979–1982.



Obr. 14. – Jan Svoboda, *Bez názvu (Kubistický přiborník, Josef Gočár)*, 1976.



Obr. 15. – Karol Dállay, *Dvě ženy (Módna fotografia)*, 1970.