

Univerzita Palackého v Olomouci
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy



Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie
Přehledová studie k problematice vzdělávání fotografů
v Olomouci v letech 1907–2012

Disertační práce

Univerzita Palackého v Olomouci
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy



Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie
Přehledová studie k problematice vzdělávání fotografů
v Olomouci v letech 1907–2012

Disertační práce

Doktorský studijní program
Specializace v pedagogice - Výtvarná výchova
Teorie výtvarné pedagogiky a výtvarné tvorby

Autorka: Mgr. Štěpánka Bieleszová
Vedoucí práce: doc. PhDr. Olga Badalíková, Ph.D.

Olomouc 2013

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci *Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie (Přehledová studie k problematice vzdělávání fotografů v Olomouci v letech 1907–2012)* vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucí disertační práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne

Podpis

Ráda bych poděkovala Haně Babyrádové, Olze Badalíkové, Vladimírovi Birgusovi, Ladislavu Daňkovi, Janě Dvorské, Zuzaně Hrubošové, Bohdanu Kaňákovi, Aleně Kavčákové, Svatopluku Klesnilovi, Michalu Kalhousovi, Miroslavu Kolářovi, Jířímu Kopáčovi, Michalu Macků, Miroslavu Myškovi, Markétě Ondruškové, Jaromíru Palasovi, Luděkovi Peřinovi, Miroslavu Schubertovi, Zdeňku Sodomovi, Jakubu Sobotkovi, Evě Stiborové, Miloslavu Stiborovi (in memoriam), Břetislavu Šmídovi, Jindřichu Štreitovi, Marku a Petře Šobáňovým, Bohumilu Teplému, Pavle Vrbové, Mileně Valuškové, Kamilovi Zajíčkovi, Petru Zatloukalovi a dalším kolegům, kteří mi věnovali mnoho ze svého času a jejichž cenné připomínky mi pomohly při výzkumu i dokončení práce.

Abstrakt:

Disertační práce mapuje vývoj vzdělávání dospělých v oblasti fotografie v Olomouci s důrazem na specifika dílčích etap sledovaného období (1907-1948; 1948-1989; 1989-2012.) Autorka analyzuje výukové metody a organizační formy vzdělávání v dílčích časových obdobích, dále srovnává a vyhodnocuje stav vzdělávání v daném oboru v minulosti a v současnosti. Práce ve formě přehledové studie přispívá k poznání vývoje edukace v oblasti fotografie v regionu a zhodnocuje význam a přínos vybraných olomouckých pedagogických a uměleckých osobností pro daný obor. Výzkumná část práce sleduje kvalitativní proměnu edukace v oblasti výuky fotografie a také vývoj jejích cílů, a to v závislosti na vývoji fotografického média, na z kvalitnění metod a organizačních forem vzdělávání, na rozšíření možností použití specifických didaktických prostředků, na edukačních metodách jednotlivých pedagogů a umělců v jednotlivých časových etapách, které jsou důsledně teoreticky popsány v jednotlivých kapitolách práce.

Klíčová slova: výchova; fotografie; výchovné cíle; pedagogická osobnost; metody vzdělávání; organizační formy vzdělávání.

Abstract:

The dissertation maps the development of the adult education in the field of photography in Olomouc with emphasis on the particulars of individual stages of the considered period (1907-1948; 1948-1989; 1989-2012.) The author analyses the teaching methods and organizational forms of education in different time periods; further, she compares and evaluates the situation in education in the given field in the past and at present. The work in the form of an overview paper contributes to the understanding of the development of education in the field of photography in the region and evaluates the importance and benefits of selected Olomouc teachers and artists for the field. The research follows the qualitative transformation of education in teaching photography as well as the development of its objectives, depending on the evolution of the photographic medium, the improvement of methods and organizational forms of education, broadening the opportunities for the use of specific teaching resources, the educational methods of teachers and artists in individual time periods that are rigorously theoretically described in the individual sections of this work.

Keywords: education; photograph; educational objectives; pedagogical personality; education methods; organizational forms of education.

Obsah

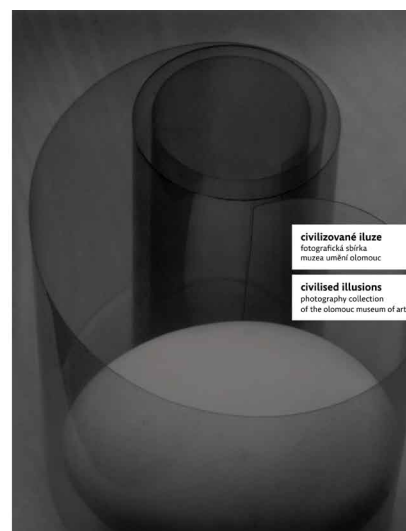
Úvod	7
1. Téma fotografie v kontextu současné výtvarné pedagogiky a filozofie.....	9
2. Výzkumná oblast a její vymezení	14
3. Téma a cíle šetření	17
4. Výzkumné otázky	18
5. Metodologie	19
6. Vzdělávání v oblasti fotografie v domácím i zahraničním kontextu	21
7. Neformální vzdělávání v oblasti fotografie	29
7.1 Klubové vzdělávání fotografů v Olomouci	30
7.1.1 Edukační a odborná činnost Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci (1907–1948)	31
7.1.2 Metody, formy a cíle klubového vzdělávání	32
7.1.3 Významné osobnosti klubu, jejich umělecký a pedagogický přínos	41
7.2 Fotografická sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci	43
7.2.1 Edukační a odborná činnost sekce (1969–1981)	43
7.2.2 Metody, formy a cíle zájmového vzdělávání	44
7.2.3 Významné osobnosti sekce, jejich umělecký a pedagogický přínos	56
7.3 Česká fotoškola	58
7.3.1 Edukační a odborná činnost Svatopluka Klesnila (2006–2012)	58
7.3.2 Metody, formy a cíle vzdělávání v České fotoškole	62
8. Výuka fotografie na vysokoškolské úrovni	64
8.1 Ústav výtvarné výchovy	65
8.1.1 Edukační a odborná činnost Jaroslava Vávry (1949–1956)	66
8.1.2 Metody, formy a cíle výuky Jaroslava Vávry	68
8.1.3 Edukační a odborná činnost Josefa Kšíra (1951–1956)	71
8.1.4 Metody, formy a cíle výuky Josefa Kšíra	72
8.2 Katedra společenských věd Pedagogické fakulty Univerzity Palackého Olomouc... ..	76
8.2.1 Edukační a odborná činnost Miloslava Stibora (1956–1975).....	77
8.2.2 Metody, formy a cíle výuky Miloslava Stibora	81
8.3 Institut výtvarné fotografie v Olomouci	82
8.3.1 Edukační a odborná činnost institutu (1978–1984)	82
8.3.2 Metody, formy a cíle vzdělávání na institutu	90
8.4 Výuka fotografie na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého Olomouc	92
8.4.1 Edukační a odborná činnost Petra Zatloukala (1990 – 2012)	93

8.4.2 Metody, formy a cíle výuky fotografie na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého Olomouc	95
9. Výuka fotografie v rámci základního uměleckého školství	101
9.1 Výtvarný obor Lidové školy umění - Fotografický ateliér (1967–1987)	101
9.1.2 Edukační a odborná činnost Miloslava Stibora	102
9.1.3 Metody, formy a cíle vzdělávání na LŠU (1967–1987)	106
9.2 Výtvarný obor Lidové školy umění - Fotografický ateliér (1988–2012)	108
9.2.1 Edukační a odborná činnost Mileny Valuškové	108
9.2.2 Metody, formy a cíle vzdělávání na LŠU (1988–2012)	115
10. Muzejní edukace v oblasti fotografie	116
10.1 Edukační aktivity zaměřené na zprostředkování a využití fotografie v edukačním procesu v Muzeu umění Olomouc	117
10.1.2 Edukační a odborná činnost lektorského a kurátorského oddělení muzea (2007–2012)	118
10.1.3 Metody, formy a cíle vzdělávání edukačních programů muzea	128
11. Odpovědi na výzkumné otázky a interpretace výsledků	130
Závěr	144
Souhrn	146
Přílohy	150
Použitá literatura.....	173
Prameny.....	181

Úvod

Práce *Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie* reflektuje dlouhodobý odborný zájem autorky o širokou oblast fotografie a fotografického média vůbec. Autorka od roku 2007 pracuje jako kurátorka sbírky fotografie Muzea umění Olomouc, z jehož fondů již připravila řadu odborných a výstavních projektů.¹ V disertační práci se však zaměřuje na méně probádanou oblast fotografie týkající se problematiky edukace dospělých v tomto oboru. Ta bývá v rámci fotografie upozaděna na úkor jejího uměleckého, historického či dokumentačního potenciálu. Orientace na tento druh specifické edukace reaguje na nedávný a současný boom uměleckého, a tedy i fotografie se dotýkajícího školství, který nastal v devadesátých letech minulého století v souvislosti s prudkým rozvojem digitálních technologií.² Dalším východiskem práce byla například i skutečnost, že doposud neexistuje širší teoretická reflexe v oblasti edukace úzce související s fotografií. Prozatím chybí například i základní hodnocení problematiky z hlediska historického vývoje nebo i reflexe praktických potřeb vzdělávání oboru ve formě didaktických prostředků či zhodnocení možných metod výuky. V současné době sledujeme v oboru disproporci mezi praxí, kdy se fotografie vyučuje nejrůznějšími metodami a na těžko srovnatelných úrovních téměř na všech vysokých uměleckých školách u nás, a teorií, kdy chybí především základní učebnice pro výuku digitální fotografie. Tato situace souvisí mimo jiné s tím, že v domácím prostředí často pedagogická praxe velmi výrazně předbíhá teorii. Proto by i tato disertační práce mohla být jedním z východisek k posouzení dosavadního a nastínění budoucího vývoje.

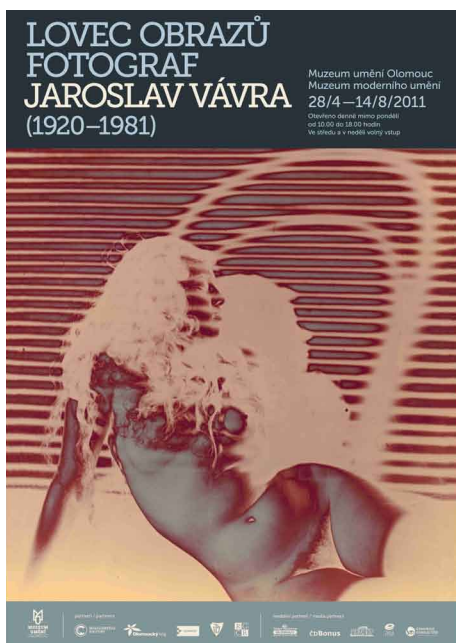
Od počátku však snaha vytvořit teoretickou práci, popisující komplexně hlavní aspekty fotografické edukace dospělých v dobových i společenských podmínkách a ve zvoleném místě, narážela na různé okruhy problémů. Především to byl nedostatek pramenů a literatury a přílišný



Petr Šmalec, obálka katalogu k výstavě *Civilizované iluze. Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc*, 2012. S použitím fotografie Josefa Sudka *Kompozice I*, (1950–1954). Sběrka Muzea umění Olomouc

1 Štěpánka Bielešová, *Civilizované iluze. Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012. – Štěpánka Bielešová, Přál bych si, aby se fotografie stala slepeckým písmem fotograficky nevidomých. Poznámky k pedagogické činnosti Jaroslava Vávry v Brně a Olomouci v letech 1948 – 1981, in: Štěpánka Bielešová - Ladislav Daněk - Miloslav Stibor, *Lovec obrazů. Fotograf Jaroslav Vávra (1920-1981)*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2011, s. 44-46. – *Regenerace. Současná fotografie ze sbírek Muzea umění Olomouc*, Muzeum umění Olomouc – Galerie Café '87, 7. 3-3. 4. 2012.

2 Po Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze se v 90. letech 20. století rozšířila nabídka studia fotografie o tyto instituce: Fakulta umění Ostravské univerzity v Ostravě, Institut tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě, Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem - Fakulta multimediálních komunikací, Ústav reklamní fotografie a grafického designu Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, Vysoká škola uměleckopřemyslová v Praze. – Na dalších třech vysokých školách a jejich katedrách lze fotografii studovat doplňkově (Pdf UP Olomouc, FAVU Brno, AVU Praha).



Petr Šmalec, obálka katalogu *Lovec obrazů. Fotograf Jaroslav Vávra (1920-1981)*, 2011. S použitím fotografie Jaroslava Vávry *Barevná solarizace I*, (60. léta 20. století). Sběrka Muzea umění Olomouc

rozsah zvoleného tématu. Relevantních odborných titulů z českého prostředí není mnoho. Odrážejí tak skutečnost, že obor fotografického vzdělávání je stále chápán jako sekundární problém. Primárním zájmem jak pedagogů, tak studentů zůstává spíše oblast prezentace fotografického díla a dalších materiálních výstupů (katalogy, publikace).³ Původní zahraniční literatura k tématu fotografické edukace se například v německém nebo anglickém jazykovém okruhu také neobjevuje ve velkém množství.⁴

Překlady teoretických prací, které v zahraničí vznikly v nedávné minulosti, se k tématu vztahují spíše všeobecně, na úrovni filozofie a teorie vnímání fotografického média a z hlediska role fotografie v soudobé výtvarné kultuře a společnosti.⁵ Z nich autorka čerpá bohaté podklady pro další diskusi o fotografii, jejíž potenciál již dávno není spjat jen se světem umění, ale i s jinými diskurzí, například vědeckým, společenským či mocenským nebo v neposlední řadě může

být v určitém směru součástí aktuální teorie a praxe výtvarné výchovy.⁶ Předmětem zkoumání v tomto směru nemusí být jen technologie vzniku fotografie, ale především specifický vyjadřovací jazyk fotografie, dobře využitelný v muzejní praxi, v animačních a vzdělávacích programech spjatých se zprostředkováním širokých společenských témat. Vždyť v mnoha fotografických snímcích hledáme odpověď na otázku jak fotografie působí na naše smysly, jak funguje například v oblasti médií a reklamy a odtud zpětně proniká do společnosti. Teoreticky se snažíme fotografii uchopit a vymezit a hovořit o ní jako o progresivním a komunikativním médiu. Všechny tyto a mnohé další postřehy směřují k jasnějšímu rozlišení mezi fotografickou technikou, fotografickým obrazem a fotografickým médiem. Dnes je již jasné, že nestačí jen hovořit o zhotovování fotografií a jejich prohlížení, ale i o jejich fungování v rovině praktické, vizuální a symbolické. A uvažovat dnes o fotografii jen v rovině techniky kontra umění je osekávání kontextu každého takového díla. Proto je k historickým příkladům edukace připojena i kapitola zaměřená na lektorskou činnost Muzea umění Olomouc, která přináší řadu příkladů z praxe muzejní pedagogiky. Popsané aktivity

3 Eva Marlene Hodek, *Šestka. Šest českých fotografických škol = Six. Six Czech schools of photography*, Pražský dům fotografie, Praha 2006.

4 Například Ute Meta Bauer (ed.), *Education, information, entertainment. Aktuelle Ansätze künstlerischer Hochschulbildung. Current approaches on higher artistic education*, Selene, Wien 2001. – Ives Rachow, *Aspekte künstlerischer Fotografie in der DDR unter besonderer Berücksichtigung der 1970er und 80er Jahre*, Viademica-Verl, Frankfurt 2000. – Andreas Feininger, *Die hohe Schule der Fotografie*, Heyne, München 1995. – Zeller, Ursula (ed.), *Kunst und Kunstvermittlung in Mittel- und Osteuropa*, Ifa, Stuttgart 1999. – Gerhard Graeb, *Didaktik der Fotografie*, Don-Bosco-Verlag, München 1971.

5 Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Herrmann & synové, Praha 2004.

6 Sabine Baumann (ed.), *Gallery and community education of visual arts for older people*, Bundesakademie für Kulturelle Bildung, Wolfenbüttel 2012.

mohou sloužit jako dobré a inspirativní vzory pro kreativní a poučené rozvíjení edukačních aktivit spojených s fotografií v řadě dalších muzeích a galeriích.

1. Téma fotografie v kontextu současné výtvarné pedagogiky a filozofie

Obecně lze za hlavní úkol teoretické části práce považovat především vhléd do problematiky a analýzu stavu oboru, který v uplynulých desetiletích byl, a mnohdy stále je, vnímán jen jako doplňková forma uměleckého školství. Primárním cílem je nalézt specifické znaky procesu zaměřeného na vzdělávání v oblasti fotografie a také postižení jeho zásadních aspektů. V této části práce se také začíná definovat fotografické vzdělávání jako zcela specifická forma edukace, vycházející primárně z možností fotografického média, dále z požadavků společenských a uměleckých s přihlédnutím k praktickému použití výsledků edukace v praxi.

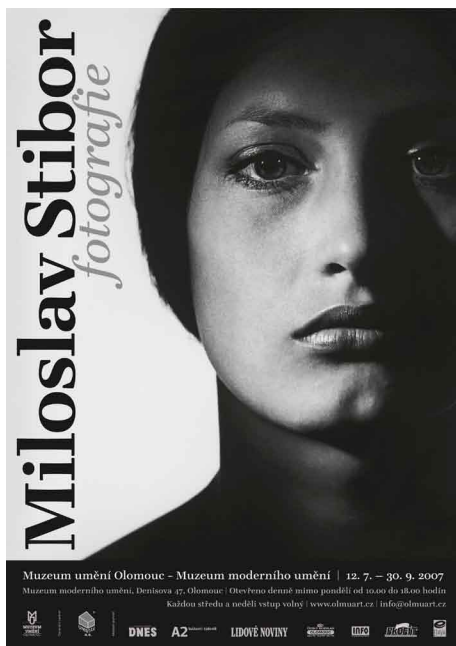
Pro řešení teoretické části práce zvolila autorka formu přehledové studie, kterou bude ve výzkumné části práce doplňovat prvky vycházejícími z metod případových studií. Vzhledem k časové i odborné náročnosti zvoleného tématu sáhla i k využití metod historického a uměleckohistorického výzkumu, které dostatečně vyhovují podmínkám kvalitativního výzkumu.⁷ Důležitou roli také hraje obrazový doprovod, který v mnoha případech dokresluje popisovanou problematiku fotografické edukace. Na základě teoretického studia si autorka v této části práce připravila materiál pro formulování otázek použitých ve výzkumné části práce. Ta bude postihovat složitost vybraných případů, bude věnovat pozornost jejich detailům s přihlédnutím k interním i externím vztahům a paralelním procesům probíhajících ve vytipovaném prostředí.

Jak již bylo naznačeno, součástí práce je také kapitola zaměřená na edukační činnost Muzea umění Olomouc, která se na první pohled poněkud vymyká hlavnímu sledovanému tématu, jímž je historická reflexe fotografické edukace v Olomouci. Její zařazení však je logickým vyústěním



Petr Šmalec, katalogový list k výstavě *Regenerace. Současná fotografie ze sbírek Muzea umění Olomouc*, 2012. S použitím fotografie Marka Maluška *Tiché město*, 2008. Sbírká Muzea umění Olomouc

⁷ Jan Hendl v knize *Kvalitativní výzkum*, Portál, Praha 2005, na s. 105 uvádí studium organizací a institucí, komunit i jednotlivců jako vhodné pro tzv. případovou studii.



Petr Šmalec, plakát k výstavě *Miloslav Stibor. Fotografie*, Muzeum umění Olomouc 2007. S použitím fotografie Miloslava Stibora *Jiřa II*, 1968. Sbíрка Muzea umění Olomouc



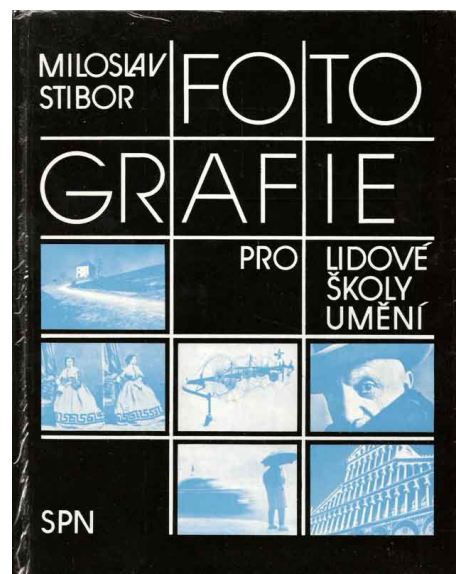
Martin Vimr, plakát k výstavě *Opavská škola fotografie. 20 let Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě*, 2011. S použitím fotografie Jaroslava Kociána, *Rodinný portrét*, 2010. Sbíрка Muzea umění Olomouc

historických a teoretických poznatků o formách výuky fotografie. Současná muzejní edukace již není založená jen na popisu a výkladu uměleckého díla, ale v případě práce s dospělými diváky lze dobře využívat i poznatků současné teorie a filozofie médií a fotografie. Proto na tomto místě autorka stručně reflektuje inspirativní možnosti pro další východiska práce s fotografií nalezená v dílech moderních a současných teoretiků fotografie. Například německý filmový teoretik, sociolog a historik Siegfried Kracauer (1889–1966) vychází v případě fotografie z předpokladu, že „každé médium má specifickou povahu, jež určité druhy komunikace vyvolává, zatímco jiné znemožňuje.“⁸ Právě otázka formy a druhu komunikace je těsně spjata se samotnou povahou fotografie. Fotografie se od svého vzniku potácela mezi kategoriemi vysoké a nízké umění. Naštěstí nás však postmoderní lekce naučila hledat inspirativní zdroje mezi všemi druhy zobrazení a ne pouze ve vysokém umění. Proto také není důležité, ve které kategorii se fotografie zrovna nachází. Navíc jsme se jako diváci poučení avantgardními směry dvacátého století částečně vymanili z konvenčních pout vnímání. Právě fotografie, i když bývá klasifikována jako technický obraz, neodpírá emocím významnější místo ve způsobu uvažování o viděném. Především fotografie momentní, dokumentární a publicistická je v tomto směru iniciačním prostředkem spuštění emocionálních reakcí či si dokonce vynucuje empatii diváka. Vnímání zobrazované reality tradičními médii, ať už té vnější či vnitřního světa umělce, není úplně bezprostřední. Vyžaduje od diváka určitou interpretaci, znalost kompozice, figurace či ikonografie. Mezi autorem a divákem se vytváří distanční vrstva. O vizuálním umění jsme si zvykli vyjadřovat kultivovaným, poučeným i „naučeným“ způsobem. Na rozdíl od uvolněného vnímání potlačujeme ve verbálním projevu a při dalším zpracování zážitku bezprostřední emocionální reakce. Ztratili jsme cit pro bezprostřednost a spontánnost. Fotografie, alespoň její první plán, však nabízí snadné čtení; divák je schopen se v mnoha případech se zachycenou situací identifikovat, přímo se do ní ponořit a vcítit. Zachycená postava je věrohodná,

8 Siegfried Kracauer, *Fotografie*, in: Karel Císar (ed). *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 27.

někoho nám připomíná. Zrovna tak okolní prostředí a záznam detailů jsou známé, budovy jsou obyvatelné, automobily pojezdné. Až by se chtělo spolu s Gertrudou Steinovou (1874–1946) zvolat, že „*růž je růž je růž*“: Fotografický obraz čerpá svoji estetickou sílu z objevování a zprostředkování skutečnosti, ať už skutečnosti přímo vnímané nebo nověji virtuálně transformované. Divák si, alespoň v případě pozitivních záběrů, představuje, že je situací přítomen, dokonce se může ztotožnit s modelem. Fotograf, který při vzniku fotografie vystupuje v roli aktéra i dokumentátora, nabízí divákovi účast na rituálu. Fotografie dokáže navodit atmosféru ožívající novou skutečností, stává se médiem, tedy prostředkem sdělování, komunikace, interakce.⁹ V současné době se však stále více setkáváme s fotografií v roli virtuálního média. Digitální fotografie, navíc často existující jen v kybernetickém prostoru, už nepřináší primárně informace o světě, který nás obklopuje, ale především o virtuálním světě, který nás mate. Digitální a záznamové technologie reprodukují, zprostředkovávají, ale také intepretují vizuální podobu světa. Skutečnost, kterou takto poznáváme a pomocí virtuálních kybernetických nástrojů ji zkoumáme a zažíváme, je nepravdivá, je jenom „jako“.¹⁰

Například Hana Babyrádová v textu *Dva druhy vizuality – vizualita „primární“ a vizualita založená na „obrazech obrazů“* jde dál, už nehodnotí jen prosté zkreslení reality a naši deziluzi z přímé konfrontace reality, ale poukazuje na totální oklamání našich smyslů a citů zprostředkovanými virtuálními fotografickými obrazy.¹¹ V této souvislosti cituje výstižnou pasáž o zmnožení a zrcadlení vizuality z díla francouzského teoretika kultury Paula Virilia (*1932): „*20. století nebylo stoletím „obrazu“, jak se tvrdí, nýbrž stoletím optiky a především optické iluze*“.¹² Babyrádová doplňuje Virilia o zjištění, že žijeme mezi nepůvodními obrazy a zvuky, které nám nejsou vlastní a které nevycházejí z naší tělesné podstaty a nejsou odrazem světa ani nás samotných: „*...bloudíme nikoliv mezi zrcadly odrážejícími naši podobu, ale spíše mezi „zrcadly zrcadel světa, které se naší prosté existenci stále*



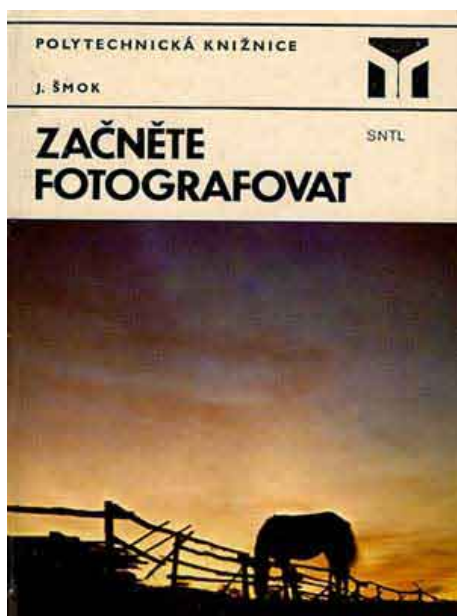
Miloslav Stibor, *Fotografie pro lidové školy umění*, 1979. Vědecká knihovna Olomouc

9 K tomuto uchopení problematiky médií více Hana Babyrádová, *Rituál, umění a výchova*, Brno 2002, s. 123-124.

10 Velice výstižně popisuje vliv fotografie na vnímání mas například americká spisovatelka, teoretička fotografie, esejistka, publicistka Susan Sontagová (1933–2004): „*Lidé získávají prostřednictvím fotografie o světě (o umění, katastrofách i přírodních krásách) řadu poznatků a obvykle jsou zklamání, překvapení a nevrzrušení, když pak vidí skutečnost. Fotografie totiž mají tendenci oslabovat pocity, jež provázejí naše bezprostřední setkání se skutečností, a reakce, které samy vyvolávají, jsou většinou odlišné.*“ *Československá fotografie*, 1990, s. 150. –Více Susan Sontagová, *O fotografii*. Barrister & Prncipal, Brno - Paseka, Litomyšl 2002.

11 Hana Babyrádová, *Dva druhy vizuality – vizualita „primární“ a vizualita založená na „obrazech obrazů“*, in: Radek Horáček - Jan Zálešák (eds.), *Veřejnost a kouzlo vizuality. Rozvoj teoretických základů výtvarné výchovy a otázky kulturního vzdělávání*, Sborník symposia České sekce INSEA, Brno 2008, s. 22-28.

12 Paul Virilio, *Informatická bomba*, Pavel Mervart, Praha 2004.



Ján Šmok, *Začněte fotografovat*, 1983. Vědecká knihovna Olomouc

*více vzdalují“.*¹³ Zrovna tak zpochybňuje i hodnověrnost informace získané v takto virtuálně zmanipulovaném světě. Už neplatí, že viděné se ztotožňuje s tím, co je skutečné. A i když na počátku fotografické éry byla fotografova snaha jen dokumentovat a nevytvářet artefakty, na konci, při recepci záznamu, klasifikujeme fotografii jako prostředek, použitelný pro další edukační práci, například i v muzejní a výtvarné pedagogice. Fotografie iniciuje naše emocionální, pudové či tělesné reakce. Proto je dobré vzít si na pomoc fotografii, chceme-li začlenit nový prožitek reality do širokého spektra přijímání výtvarného umění obecně. „*Potlačujeme důkazy o existenci našich reakcí na všechny druhy vyobrazení, protože nás uvádějí do rozpaků... a máme strach z jejich účinků a jejich moci.*“¹⁴ Tuto myšlenku rozvíjí ve své stati *Zobrazování a realita* americký vědec David Freedberg, který se zabývá

výkladem uměleckých děl na pomezí psychologie a dějin umění. Odkazuje mimo jiné na pomocnou historickou hodnotou záznamu či formální vlastnosti díla, ke kterým se utíkáme v panice před vlastními reakcemi. Upozorňuje na ztrátu citu pro bezprostřednost, naopak upozorňuje na přílišné intelektuální zatížení každé další interpretace viděného.

O nutnosti zajistit výuku vizuální gramotnosti hovoří ve své stati *Dva druhy vizuality – vizualita „primární“ a vizualita založená na „obrazech obrazů“* Hana Babyrádová.¹⁵ V oblasti umělecké výchovy klade autorka důraz nejen na předávání znalostí a zkušenosti s uměním, ale hlavně ji doporučuje doplňovat o reflexi skutečnosti skrze další smysly, nejen prostřednictvím jednoho odděleného smyslu, například zraku, což by vedlo k ustrnutí jednoho stylu vnímání. Naopak, pozornost věnuje komplexnímu způsobu vytváření i vnímání uměleckého díla na bázi synkretického propojení několika smyslů, především pak zraku a sluchu. Jejich kultivaci pak v procesu výchovy považuje za nezbytnou pro další orientaci, ne-li obranu před ataky masových médií. Výchovu v tomto směru chápe jako přípravu a kultivaci individua, které bude schopné třídit a posuzovat hodnotu a kvalitu přijímaných vizuálních informací „*Umělecká výchova směřuje ke zpřístupnění a ke iniciaci vlastního projevu závislého na dvou hlavních smyslech – zraku a sluchu, umožnění zakoušení funkce těchto smyslů v dobrodružství tvorby a ke vypěstování si tak kritického postoje k přijímání komerčních botových audiovizuálních kódů šířených masovými prostředky.*“¹⁶

13 Hana Babyrádová, *Dva druhy vizuality – vizualita „primární“ a vizualita založená na „obrazech obrazů“*, in: Radek Horáček - Jan Zálešák (eds.), *Věřejnost a kouzlo vizuality. Rozvoj teoretických základů výtvarné výchovy a otázky kulturního vzdělávání*, Sborník symposia České sekce INSEA, Brno 2008, s. 22-28.

14 David Freedberg – *Zobrazování a realita*, in: Ladislav Kessner (ed.), *Vizuální teorie*. Jinočany 1997, s. 169.

15 Hana Babyrádová, *Dva druhy vizuality – vizualita „primární“ a vizualita založená na „obrazech obrazů“*, in: Radek Horáček - Jan Zálešák (eds.), *Věřejnost a kouzlo vizuality. Rozvoj teoretických základů výtvarné výchovy a otázky kulturního vzdělávání*, Sborník symposia České sekce INSEA, Brno 2008, s. 22-28.

16 Hana Babyrádová, *Dva druhy vizuality – vizualita „primární“ a vizualita založená na „obrazech obrazů“*, in: Ra-

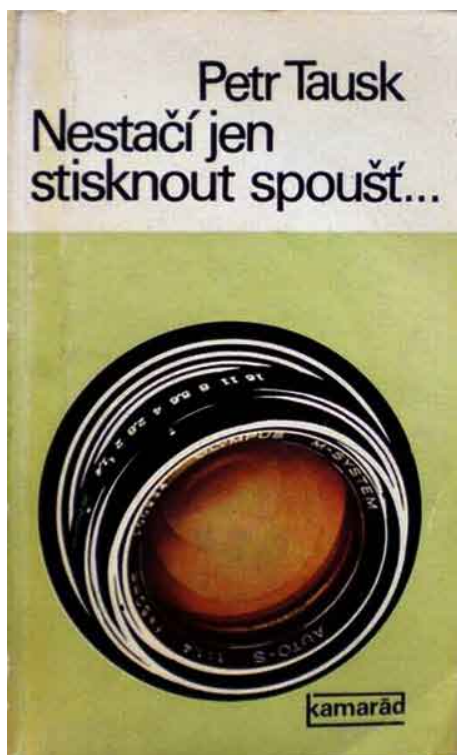
Všechny shora naznačené teoretické poznatky badatelů v oblasti fotografie a médií obecně jasně naznačují, i přes různost svých východisek, že základními prvky při edukaci, percepci, ale v také v procesu vzniku a vytváření fotografie jsou kreativita, imaginace, interaktivita. Že základním posláním umělecké tvorby jakéhokoliv zaměření je nutnost nejen hájit, ale především vytvářet (a učit jak vytvářet) předpoklady k dalším svobodným a kreativním gestům, k umělecké tvorbě. K tvorbě, která není jen individuální a subjektivní, ale která je možností iniciace k dalšímu zážitku, poznání pochopení, ke vzájemnému ovlivňování a obohacování. Fotografie jako médium pracující nejvíce s veristickými možnostmi zobrazení, a tedy i s relativně chápanou srozumitelností, je ideálním prostředkem, vybízejícím k dalšímu experimentování a kreativnímu „obelstění“ jeho technologických východisek. Proto je fotografii vhodné zapojit i do výchovného procesu výtvarné a umělecké výchovy. Fotografie se totiž vyjadřuje specifickým vizuálním jazykem, který má jiné možnosti než jazyk verbální. Fotografický jazyk, stejně jako každý vizuální jazyk uměleckých děl, je složitý, mnohvrstevnatý, vnitřně diferencovaný. Pokud se nebudeme snažit poznat jeho specifické prvky, odstíny, elementy, můžeme se sami ochudit o možnost plně pochopit a využít jeho svébytné možnosti chápání a zprostředkování světa. Na nutnost osvojení si vizuálního (tedy i fotografického) jazyka a na nebezpečí spojené s jeho neznalostí správně upozorňuje opět například Michaela Syrová v textu *V bludisku vizuálnej spoločnosti*: „...ak svoju plnosť života prestaneme vyjadrovať, pomaly sa aj skutočne vytratí, zostáva len povrch, nie hĺbka. Na drubej strane, ak nedokonale poznáme jazyk, v ktorom komunikujeme, môžeme byť účastníkmi omylov, nedorozumení a dokonca môžeme byť aj veľmi ľahko klamaní. Takto sa zamotávame do bludiska sveta, ktorý používa jazyk, ktorému v skutočnosti nerozumieme, hoci tým jazykom ako - tak ho hovoríme. Ako z bludiska von? Spoznať terén a nájsť si v ňom oporné body.“¹⁷ Jak již bylo shora řečeno, vizuální jazyk je v leccčems podobný verbálnímu jazyku. Minimálně v tom, že se jej, i když je nám zčásti vrozený, musíme naučit používat. Nestačí jen pozorovat, co se děje denně okolo nás, ale musíme se pokusit cíleně porozumět a studovat proces fungování takového svébytného jazyka, především pak poznat jeho strukturu, dílčí vyjadřovací prvky.

Na otázku, kde lze studovat vizuální jazyk, autorka odpovídá: „*Kde z ľudských činností si môžeme dobre preštudovať vizuálny jazyk? Kde je vizuálny jazyk potrebný, priam nevyhnutný, kde s ním človek pracuje prirodzene, kultivovane, náročne? Zdrojom takéhoto poznávania je výtvarné umenie. Tu má vizuálny jazyk aj svoju históriu, nachádzame tu mnoho spôsobov a štýlov, ktoré vizuálny jazyk využívajú. Výtvarné umenie je súčasneaj bodom, kde sa prepájajú mnohé intelektuálne, emotívne, racionálne, spoločenské oblasti ľudskej komunity a jej činnosti.*“¹⁸ Komunikativní záběr fotografie je široký. Pohybuje od velmi narativní polohy až k čisté

dek Horáček - Jan Zálešák (eds.), *Veřejnost a kouzlo vizuality. Rozvoj teoretických základů výtvarné výchovy a otázky kulturního vzdělávání*, Sborník symposia České sekce INSEA, Brno 2008, s. 22-28.

17 Michaela Syrová, *V bludisku vizuálnej spoločnosti*, in: Radek Horáček - Jan Zálešák (eds.), *Veřejnost a kouzlo vizuality. Rozvoj teoretických základů výtvarné výchovy a otázky kulturního vzdělávání*, Sborník symposia České sekce INSEA, Brno 2008, s. 54-58.

18 Michaela Syrová, *V bludisku vizuálnej spoločnosti*, in: Radek Horáček - Jan Zálešák (eds.), *Veřejnost a kouzlo vizuality. Rozvoj teoretických základů výtvarné výchovy a otázky kulturního vzdělávání*, Sborník symposia České sekce INSEA, Brno 2008, s. 54-58.



Petr Tausk, *Nestačí jen stisknout spoušť*, 1978.
Vědecká knihovna Olomouc

abstrakci; fotografie si také jako každé umělecké dílo vytváří vztahy s okolím. V procesu komunikace jsou tedy jeho účastníky dílo (fotografie), osobnost autora (tvůrce) a divák. Fotografie je dle zaměření svého autora buď dokumentární, výtvarná nebo publicistická, vázána na „realitu“ v různé míře. Fotografie může dokonce i lhát a přesvědčovat diváka o klamu. Jazyk fotografie mísí v různém poměru prvky introspektivní výpovědi s reálným a virtuálním záznamem. Fotografické záznamy nejsou objektivním popisem, ale do určité míry jsou spíše konstrukcí autora v historickém kontextu.

Hana Babyrádová v předmluvě ke sborníku esejů Jiřího Davida *Století dítěte a výzva obrazů* poukazuje na nebezpečí úpadku našich smyslů.¹⁹ Příčinu otupělosti pak ve shodě s Marshalllem McLuhanem (1911–1980) vidí v zahlcení obrazy, které produkují elektronická média. Jiří David (*1933) například upozorňuje na jednu z tezí McLuhana o rozšíření a „zvněšnění“ našich smyslových orgánů pomocí technických vynálezů.²⁰ Fotografické médium je jedním prvotních prostředků, které mají extrovertní charakter. Rovněž tak i fotoaparát se stává určitou formou exoskeletické protézy, která je prodloužením našich smyslů a dovedností. A nejen o fotoaparátech, ale především o vzniku fotografií, o jejich obsahu a hlavně o tom, jak se to lze naučit, pojednává následující práce.

2. Výzkumná oblast a její vymezení

Vymezení výzkumné oblasti velmi úzce souvisí s volbou tématu práce, formulací výzkumných otázek (kapitola 3. *Výzkumné otázky*) a profesním zájmem autorky. Na počátku sehrála zásadní roli událost, která bývá snem každého badatele. Autorce se podařilo nalézt umělecký objekt, který byl považován za dávno ztracený, neexistující. Jednalo se o album fotografií, které výběrově mapovalo činnost fotografů amatérů ve dvacátých letech 20. století.²¹ Vysoká kvalita fotografií a velké množství zastoupených ušlechtilých historických fotografických technik vzbudily

¹⁹ Hana Babyrádová, Fenomén „výtvarná výchova“ v pojetí Jiřího Davida, in: Jiří David, *Století dítěte a výzva obrazů*, Masarykova univerzita Brno 2008, s. 5.

²⁰ Jiří David, Média elektronické éry, vnímání, výtvarná kultura a výchova. Teorie Marshalla McLuhana, in: Jiří David, *Století dítěte a výzva obrazů*, Masarykova univerzita Brno, Brno 2008, s. 237

²¹ Štěpánka Bielešová – Pavla Vrbová, Počátky mapových okruhů, in: *Historická fotografie. Sborník pro prezentaci historické fotografie*, roč. 11, Národní archiv v Praze - Technické muzeum v Brně, Praha – Brno 2012, s. 4-17.

zájem odborné veřejnosti. Autorka se tedy začala pít nejen po jeho původu, ale také po dávno zaniklé fotoamatérské organizaci a jejích členech. Při bližším seznámení s činností amatérských klubů na našem území zjistila, že se jednalo o velmi dobře propracovanou a funkční strukturu jak po organizační stránce, tak i z hlediska výchovy a vzdělávání dospělých fotografů. Zájem se prohluboval. Pole zájmu spojeného s otázkou edukace ve fotografii se rozšiřovalo. Autorka začala souběžně, od roku 2009, spolupracovat s Institutem tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě na projektu startovních výstav studentů a absolventů, kdy se také obeznámila s chodem instituce a jejími formami a metodami výuky. V témže roce, při přípravě výstavy *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969-1989*, podrobně rozpracovala problematiku fotografického školství spojenou s činností Miloslava Stibora (1927–2011) na Lidové škole umění v Olomouci v šedesátých až osmdesátých letech 20. století. Pro stejný výstavní projekt rovněž připravovala přehled o aktivitách spojených s pořádáním národních výstav amatérské fotografie v Olomouci v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století.²² V roce 2011 se také podílela na výzkumu umělecké a pedagogické činnosti fotografa Jaroslava Vávry (1920–1981).²³ Na základě všech předchozích zkušeností a dílčích výzkumů se začalo zcela jasně vymezovat pole dalšího a obsáhlejšího výzkumu. Autorka se začala soustředit na jednu linii uměleckého školství, na edukaci spojenou s fotografií. Vzhledem k vysokým odborným i technologickým nárokům fotografického média zúžila zájem na edukaci dospělých.²⁴ V této fázi už zbývalo jen přesněji vymezit naznačený výzkumný okruh. To autorka učinila hned z několika pomyslných stran. V první řadě to byl výběr teritoria, v němž se vyskytovaly důležité pedagogické jevy. Olomouc byla vybrána jako místo se silnou tradicí uměleckého vzdělávání. Dále to byl mnohočetný výskyt pedagogických a uměleckých osobností, které velmi významně přispěly k formování vzdělávání v oblasti fotografie. V neposlední řadě to bylo i zázemí významných institucí, které pomocí výuky fotografie rozšiřovaly tradiční rámec výchovně-vzdělávacích aktivit a které také zásadně pomáhaly formovat podobu edukace budoucích pedagogů a fotografů.

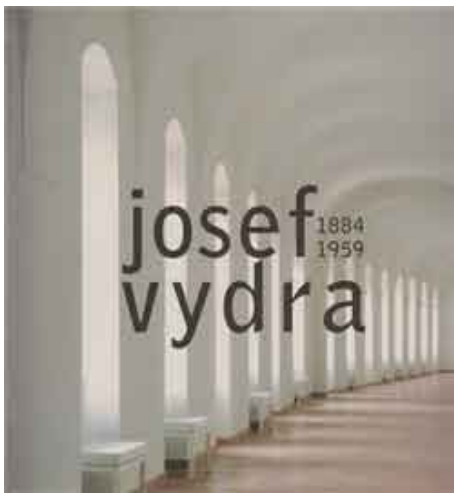
Dalším kritériem bylo určení časového rámce výzkumu. Výzkum byl zaměřen na dění v rozmezí let 1907 až 2012. První časový údaj je spojen se vznikem amatérského fotografického klubu v Olomouci, a tedy i s pomyslným počátkem organizované fotografické edukace v místě. Druhý údaj nejen uzavírá více než stoleté období, ve kterém se vyskytovala řada zajímavých pedagogických jevů a osobností, ale také se vztahuje k dalšímu paralelnímu výzkumu autorky, který se současným bádáním úzce souvisí. V roce 2012 bylo vydáním obsáhlé publikace *Civilizované iluze* dokončeno mapování sbírkotvorné činnosti v oblasti fotografie v Olomouci v letech 1966 až 2012.²⁵ Při sběru a

22 Ladislav Daněk - Pavel Zatloukal (eds.) - Štěpánka Bielešová et al., *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969-1989*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009.

23 Štěpánka Bielešová - Ladislav Daněk - Miloslav Stibor, *Lovec obrazů. Fotograf Jaroslav Vávra (1920-1981)*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2011.

24 Vladimír Birgus, Jak se u nás studuje fotografie. *Fotografie magazín*, roč. 6, 1999, č. 11, s. 6-7. – Vladimír Birgus, Kde studovat fotografii. *Fotografie*, č. 10 (1992), s. 8-9.

25 Štěpánka Bielešová - Pavla Vrbová - Pavel Zatloukal, *Civilizované iluze. Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc /*



Alena Kavčáková, *Josef Vydra (1884-1959)*, 2010. Knihovna Muzea umění Olomouc

zpracování dat k tomuto výzkumu se začala potvrzovat řada autorčiných předpokladů o vysoké umělecké a pedagogické úrovni olomoucké fotografické scény ve dvacátém století. Vzhledem k určité znalosti problematiky z hlediska umělecko-historického vývoje se jevílo jako nejpříjemnější rozdělit případy chronologicky, v závislosti na dobových, společenských i materiálních změnách. Na základě dřívějšího výzkumu byla stanovena tři základní časová údobí (1907-1948; 1948-1989; 1989-2012), která dostatečně reflektují dobové problémy jak fotografického média, tak i edukace v oblasti fotografie. Autorka tedy věnovala pozornost jak jednotlivcům (pedagogové, umělecké osobnosti, studenti), tak i institucím, kde se edukace a její podstatné vývojové

změny odehrávaly. Mezi osobnosti, jimž je v rámci teoretické části disertační práce věnována pozornost a které ovlivňovaly vzdělávání v oblasti fotografie náleží: Josef Vydra (1884–1959), Jaroslav Vávra (1920–1981), Josef Kšíř (1892–1978), Miloslav Stibor (1927–2011), Petr Zatloukal (*1956), Milena Valušková (*1947) ad. Dále je doplňuje výběr z bývalých studentů, kteří prošli procesem této edukace.²⁶ K podrobné analýze byly vybrány veřejné vzdělávací instituce: Univerzita Palackého v Olomouci a její specializované katedry, Základní umělecká škola Miloslava Stibora – Výtvarný obor (dříve Lidová škola umění), Česká fotoškola a neformální výchovně vzdělávací organizace (Klub fotografů amatérů v Olomouci, Fotografická sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci).

Soubor shromážděných a popsáných případů, jehož bohatá vnitřní diferenciací vybízí k detailním popisům pedagogických jevů a umělecko-historických a společenských okolností, může poskytnout vhled a objasnění problematiky, jakého nemůžeme docílit při zkoumání těchto objektů v hromadném a vnitřně dále nesegmentovaném souboru. Autorka zkoumá charakter každého jednotlivého případu, skupinu případů pak vzájemně porovnává. Tím se práce přiblížila i k tzv. mnohonásobné případové studii, která je vhodná právě pro kvalitativní srovnávací výzkum. Protože právě takovým studiím bývá vytykána určitá omezenost na úrovni zobecnitelnosti výsledků, rozhodla se autorka výzkum doplnit dalšími formami kvalitativního výzkumu.²⁷ Proto se v teoretické i později i ve výzkumné práci objevují rozhovory, biografický, historický a umělecko-historický výzkum realizovaný dle potřeby zkoumáním dobových a archivních dokumentů.²⁸ Z výše naznačených postupů je jasné, že autorčiným cílem bude odhalit nejen určité společné nebo rozdílné znaky či

Civilised illusions. Photography collection of the Olomouc Museum of Art, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012.

26 Například Bohumil Teplý (*1932), Michal Kalhous (*1967), Miroslav Schubert (*1961) ad.

27 Jan Průcha - Eliška Walterová - Jiří Mareš, *Pedagogický slovník*, Portál, Praha 2001, s. 188–189.

28 Jan Hendl v knize *Kvalitativní výzkum*, Portál, Praha 2005, na s. 130-137 například uvádí metody biografického a historického výzkumu s polu s kritickým zkoumáním dokumentů jako základní postupy kvalitativního výzkumu.

trendy, ale také snaha dospět k obecnějším teoretickým soudům. Právě proto doplnila teoretickou část práce výzkumem, vycházejícím z přesně vymezených klíčových otázek a které sledují kvalitativní proměnu edukace v dané oblasti.²⁹

3. Téma a cíle šetření

Problémem, který bylo třeba překonat hned na počátku výzkumu, byla pochopitelně samotná formulace tématu šetření v dobových a lokálních souvislostech. Autorka se zaměřila na edukaci v oblasti fotografie, svébytný vzdělávací systém se zvláštními teoretickými a praktickými požadavky, který má v domácích podmínkách dlouholetou praxi.³⁰ V průběhu formulace tématu se začaly zřetelněji jevit základní problémy, společné znaky a vývojové odlišnosti oboru, který rámcově spadá do obsáhlého proudu uměleckého vzdělávání. Šíři problematiky nemůže přirozeně pojmut jediná práce a jediný člověk a přesahuje požadavky kladené na rozsah disertační práce. Proto bylo nezbytné precizovat téma, a to z hlediska pedagogických kategorií, na základě znalosti dobových a uměleckých tendencí s přihlédnutím k lokálnímu i časovému ohraničení. Vzhledem k vysokým nárokům fotografického média je práce zaměřená především na edukaci dospělých. Na základě již dříve vymezené výzkumné oblasti a s přihlédnutím k jejím specifickým, bylo tedy formulováno téma výzkumného šetření: „*Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie*“.

Edukace v oblasti fotografie, kterou nejen v rámci této práce chápeme jako řízenou pedagogickou činnost, jejímž těžištěm je zprostředkování zásadních teoretických a praktických poznatků z oboru s cílem rozvoje osobnostních, duševních a uměleckých potencialit, představuje velmi složitý komplex. Také pak předpokládá spojení náročných technických a technologických znalostí s praktickou dovedností, v neposlední řadě doplněné zkušenostmi z historie a současnosti uměleckého provozu. Tento specifický edukační proces je tedy možné sledovat minimálně ze několika úhlů pohledu: pedagogického, technického a technologického, uměleckého a „praktického“ (tj. z pohledu oboru, k němuž se bude vzdělávání v budoucnu vztahovat). Pedagog, realizující se skupinou studentů konkrétní edukační aktivitu, do ní – ve více či méně vyváženém poměru - začleňuje východiska a poznatky všech těchto oblastí. „Fotografickou edukací“ je ve skutečně komplexním přístupu třeba chápat jako průsečnici minimálně těchto zmíněných vědních oblastí: pedagogiky, techniky, výtvarného umění a konkrétního oboru, jemuž se student bude věnovat (umělecká fotografie, dokumentární a reportážní fotografie, propagační a produktová fotografie, módní fotografie, reprodukční fotografie a pod.).

Zaměření tématu práce také vychází z požadavků současné pedagogické praxe, která v posledních více jak deseti letech čelí náporu digitální fotografie a dalších nových médií a kde

29 R. K. Yin, *Case study research / Design and methods*. Sage Publications, Thousand Oaks 1994, s. 44 – 50.

30 Vladimír Birgus, Jak se u nás studuje fotografie. *Fotografie magazín*, roč. 6, 1999, č. 11, s. 6-7. – Vladimír Birgus, Kde studovat fotografii. *Fotografie*, 1992, č. 10, s. 8-9.

již léta absentuje shrnující mezioborová publikace, která by syntetizovala historický a kvalitativní rozvoj uměleckého školství a její specializace, doplněné o poznání konkrétních příkladů z umělecké i pedagogické praxe. Tématu uměleckého školství s důrazem na specifika výuky fotografie se teoreticky a v rámci české výtvarné pedagogiky věnovalo zatím méně pozornosti než třeba vývojovým proměnám fotografického média či jeho technické nebo emancipační roli v rámci tzv. vysokého umění. Přesto však v průběhu uplynulých dvaceti i více letech vznikla řada dílčích prací i kratších studií, které reflektují fotografické školství ať už z hlediska stylu a metod výuky nebo z hlediska historického vývoje.³¹

Na základě uvedených východisek, po stanovení výzkumného rámce a vytvoření souboru případů spolu s vymezením výzkumných otázek byly dobově stanoveny tyto cíle disertační práce:

- *Zmapovat vývoj vzdělávání dospělých v oblasti fotografie v Olomouci s důrazem na specifika dílčích etap sledovaného období (1907-1948; 1948-1989; 1989-2012.).*
- *Analyzovat výukové metody a organizační formy vzdělávání v dílčích časových obdobích.*
- *Srovnat a vyhodnotit stav vzdělávání v daném oboru v minulosti a v současnosti. – Přispět teoreticky k poznání vývoje edukace v oblasti fotografie.*
- *Zhodnotit význam a přínos vybraných olomouckých pedagogických a uměleckých osobností pro daný obor.*

Záměrem práce je tedy zmapování vývoje edukace dospělých v oblasti fotografie v Olomouci s důrazem na specifika dílčích etap sledovaného období (1907–1948; 1948–1989; 1989–2012). Součástí výzkumného šetření bude analýza výukových metod a organizačních forem vzdělávání v dílčích časových obdobích, které pomohou autorce vyhodnotit stav vzdělávání v daném oboru v minulosti a v současnosti. Stranou nebude ani kritické zhodnocení výsledků všech analýz a jejich komparace, jejichž cílem je vymezení vztahů, souvislostí a vlivů, které dílčí pedagogické jevy utvářely a které se projevovaly v dalším vývoji sledované edukace. Postupnou srovnávací analýzou bude autorka usilovat o odkrytí vývoje zkoumaného problému v komplexním poli pedagogické a společenské reality. Zaměření na popis a postižení typických vývojových tendencí jí umožní nejen komparaci výsledků, ale i možnost naznačení předpokládaného dalšího vývoje sledovaného pedagogického jevu.

4. Výzkumné otázky

Práce pod názvem *Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie* je koncipována jako přehledová studie k problematice vzdělávání fotografů v Olomouci v letech 1907–2012. Je reflexí kulturní historie, společenských a dobových proměn s důrazem na vývoj výtvarných trendů a fotografie jak v regionu, tak i v národním a nadnárodním kontextu ve vztahu k mezioborovým

31 Například naposledy Michal Koleček (ed.), *Obraz, ve kterém žijeme. Práce studentů studijních programů a oborů fotografie realizovaných na českých a slovenských vysokých uměleckých školách*, Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, Ústí nad Labem 2011.

potřebám edukace. Jedná se kvalitativní výzkum v oblasti výtvarné pedagogiky v dobovém kontextu. Z hlediska hierarchie konceptů výzkumného šetření se práce všeobecně dotýká pedagogiky. Z její podstatné a specifické části, výtvarné pedagogiky, je největší pozornost věnována oblasti výchovy a vzdělávání spojené s fotografickým médiem.

V úvodní teoretické části se autorka snažila dosáhnout hloubkového ponoru do problematiky, zaměřila se na výběr případů, jevů a osobností, vymezila konceptuální rámec výzkumu. Po formulaci tématu, po časovém a lokálním ohraničení, přistoupila autorka k formulaci výzkumných otázek. Pro vymezení základního logického rámce výzkumu byly stanoveny obecné výzkumné otázky:

1. Jakou formou se realizovalo vzdělávání dospělých v oblasti fotografie v Olomouci ve sledovaných časových obdobích?

2. Které instituce se podílely na vzdělávání v daném oboru?

*3. Které osobnosti se podílely na tvorbě a realizaci vzdělávacích programů v daných institucích?*³²

Informace získané ve výzkumném šetření budou tvořit základ pro závěry přehledové studie, která se bude týkat kvalitativní proměny edukace a výchovných cílů v průběhu vybraných časových úseků. Za tímto účelem byla také vytvořena sada dalších, zpřesňujících otázek.

Specifické otázky se vztahují k jednotlivým částem procesu edukace v dané oblasti, sledují proměnu organizačních forem a vývoj didaktických prostředků.

1. Jak se měnily metody a organizační formy vzdělávání v daném oboru?

2. Jak ovlivnil technický (a společenský) vývoj v oboru obsahy edukace?

3. Jaký přínos měla umělecká a pedagogická činnost významných osobností v jednotlivých etapách?

Výzkumná část práce bude prováděna formou smíšeného výzkumu. V odpovědích na otázky bude autorka využívat jak prvků a metod známých z případových studií, tak především biografický a historický výzkum. Pro zjištění dalších zpřesňujících informací také připraví několik strukturovaných interview s přímými účastníky sledovaných událostí, historický výzkum doplní analýzou dokumentů a pramenů. Kritickému průzkumu podrobí také zachovaná umělecká díla (fotografie), která vznikla na základě aplikace sledovaných výukových metod a organizačních forem vzdělávání v příslušných obdobích.

5. Metodologie

Práce mapuje formou přehledové studie vývoj vzdělávání dospělých v oblasti fotografie v Olomouci s důrazem jak na specifika dílčích etap sledovaného období (1907-1948; 1948-1989; 1989-2012), tak na osobitý přínos vybraných pedagogických osobností (Josef Kšír, Jaroslav Vávra, Miloslav Stibor, Milena Valušková, Petr Zatloukal ad.). Rámec výzkumu a jeho

³² Jan Hendl v knize *Kvalitativní výzkum*, Portál, Praha 2005, na s. 104 uvádí: „detailní studium jednoho případu nebo několika málo případů“ objasní další, obdobné. Všechny vybrané případy pak autorka bude posuzovat v širším kontextu.

celková koncepce je vymezena možnostmi, jaké badatelé poskytují metodologie používaná ve výzkumném prostředí historické pedagogiky. Autorka se však nepokouší o sepsání nebo přepsání obsáhlých dějin pedagogiky, ale koncentruje se, tak jak je u podobných, historicky orientovaných prací obvyklé, na genezi a popis edukačních problémů. Součástí práce je tedy nejen faktografická deskripce vývoje vzdělávacích institucí (Klub fotografů amatérů v Olomouci, Ústav výtvarné výchovy, Lidová škola umění ad.) či životopisná data významných osobností v oboru (Karel Dvořák, 1859–1946; Rudolf Pařouk st., 1876–1957 ad.), ale především rozbor výukových metod, vzdělávacích koncepcí a postižení proměn výchovných cílů.³³ Autorka chápe edukační praxi, ať už minulou nebo současnou, jako sociální jev závislý na činnosti vytípaných vzdělávacích institucí, kde za daných okolností, podmínek a možností dochází ke konstituování jak pedagogické teorie či koncepce, tak i k jejich souběžnému uplatnění v praxi.

Výuka fotografie je poměrně mladý obor. Její koncipování bylo v minulosti často závislé na proměně ekonomických, sociálních či jiných, například kulturních podmínek. Přesto se však její iniciátoři snažili reflektovat jak aktuální potřeby, tak předjímat budoucí vývoj oboru (zacílení a uplatnění účastníků edukace). K zachycení širokého spektra souvislostí a kontextů autorka sledovala jak pedagogické, tak i historické, politické a kulturní souvislosti. Základní osou celé práce se stal komparativní historický výzkum klíčových problémů pedagogické a edukační praxe. Analýza jednotlivých vybraných případů je sice omezena lokálně, jejich rozsah a přesahuje dané omezení a vztahuje se obecně k dobovým možnostem vzdělávání v oboru. Autorka se nevyhýbá interdisciplinariť. Výukové metody a organizační formy vzdělávání analyzuje nejen v dílčích časových obdobích, ale srovnává vzdělávání v daném oboru v souvisejících společenských a kulturních oblastech. V práci nalezneme prvky ze společenskovědních a kulturněvědních oborů, především pak v oblasti hodnocení a prezentace výstupů se autorka nevyhne použití kritérií užívaných v teorii umění.

V celé práci se autorka snaží vřadit do dějinného kontextu role jednotlivých osobností, naznačit rozsah a také přesah jejich činnosti, která se v mnoha případech rozpínala od pedagogické přes uměleckou až po publicistickou a ediční činnost. Proto také autorka pracuje nejen s odbornou literaturou, ale zkoumání podrobuje jak pramenné doklady, tak i díla (fotografie), často umělecké povahy. Ostatně analýza primárních pramenů je jedním ze základních předpokladů historické pedagogiky. Autorka práce ji navíc dle potřeby rozšiřuje a doplňuje autentickými výpověďmi svědků či účastníků pedagogického procesu (orální historie).

Všechna získaná fakta a informace se autorka pokusila detailně popsat, roztrdit a uspořádat jak z historického, tak i z logického hlediska tak, aby vytvořila výchozí materiál pro další badatelskou činnost. V této fázi už přecházel historický výzkum v historickou srovnávací analýzu. Autorka hledala vztahy a souvislosti mezi fakty a jejich vazby k širším společenským

33 Jan Hendl v knize *Kvalitativní výzkum*, Portál, Praha 2005, na s. 130-137 uvádí metody biografického a historického výzkumu s spolu s kritickým zkoumáním dokumentů jako základní postupy kvalitativního výzkumu.

či ekonomickým podmínkám. Zde se také pokusila najít opakující se nebo podobné prvky edukačního procesu (například použití formy autoedukace) nebo naopak neopominout ojedinělé pokusy, které překročily očekávaný rámec edukace (například výměna a hodnocení prací mimo rámce vzdělávací instituce). Podstatný výběr dat vycházel ze základních pedagogických kategorií (formy, metody a cíle edukace) a umožňoval následné a vzájemné srovnávání, především pak na úrovni juxtapozice. Vzhledem k povaze vybraných fakt a zkoumané oblasti, která těsně souvisí s uměleckým projevem, autorka zvolila hermeneutické pojetí komparace. Výkladem faktů se snažila porozumět iniciátorům edukace, zaměřovala se na postižení jedinečnosti každého daného přístupu, v interpretaci edukační reality a pedagogických idejí se nevyhýbala ani bezprostředním prožitkům účastníků edukace (například interview s účastníky programů muzejní edukace).

Poslední fázi výzkumu představuje kritické zhodnocení výsledků předchozí analýzy a jejich komparace. Cílem této části je vymezení priorit, vztahů a souvislostí, které podstatným způsobem utvářely sledované pedagogické prostředí. Dále je to postižení typických vývojových tendencí v oboru na pozadí pedagogické a širší společenské reality a jejich zhodnocení. Metody historické pedagogiky mají v současné době svůj význam. Vladimír Jůva dokonce uvádí: „*Význam historické pedagogiky stoupá v podmínkách pluralistické společnosti, kde se stává jedním z klíčových zdrojů historicko – komparativního, obecně pedagogického myšlení, typického pro myšlení, typického pro filozoficky a normativně orientovanou pedagogiku. V této souvislosti historická pedagogika sebrává významnou roli v přípravě pedagogů, pro než je důležitý široký všeobecný rozhled, aby správně postihovali společenské souvislosti edukace, její vazby na sociální realitu, její potřeby, vývojové tendence i perspektivy.*“³⁴

6. Vzdělávání v oblasti fotografie v domácím i zahraničním kontextu

Pro řešení výzkumné části práce zvolila autorka formu přehledové studie, doplněnou prvky vycházejícími z metod případových studií. Vzhledem k časové i odborné náročnosti zvoleného tématu sáhla k využití metod historického a uměleckohistorického výzkumu,³⁵ které dostatečně vyhovují podmínkám kvalitativního výzkumu. Na základě teoretického studia a podrobného vzhledu do problematiky (viz dále) si autorka připravila materiál pro formulování otázek použitých ve výzkumné části práce. Ta bude postihovat složitost vybraných případů, bude věnovat pozornost jejich detailům s přihlédnutím k interním i externím vztahům a paralelním procesům probíhajících ve vytipovaném prostředí. Výzkumná část práce bude sledovat kvalitativní proměnu edukace v oblasti výuky fotografie a jejich cílů. Cílem výzkumu je podpořit a blíže rozvést předpoklady o kvalitativní proměně výchovných cílů v oboru v závislosti na:

34 Vladimír Jůva, heslo *Historická pedagogika*, in: Jan Průcha (ed.), *Pedagogická encyklopedie*, Portál, Praha 2009, s. 675.

35 Jan Hendl v knize *Kvalitativní výzkum*, Portál, Praha 2005, na s. 105 uvádí studium organizací a institucí, komunit i jednotlivců jako vhodné pro tzv. případovou studii.

vývoji fotografického média;

na zkevalitnění metod a organizačních forem vzdělávání;

na rozšíření možností použití specifických didaktických prostředků;

na edukačních metodách jednotlivých pedagogů a umělců

v jednotlivých časových etapách, které budou důsledně teoreticky popsány v dílčích kapitolách práce. Proto se také autorka pokusila na tomto místě stručně shrnout vývoj fotografického školství v domácích podmínkách. To se rozvíjelo postupně, a to v závislosti na dobových a společenských okolnostech.

Nejstarším způsobem získávání znalostí a zkušeností s vytvářením fotografií byla živnostenská praxe. Od počátku fotografie a se vznikem fotografických živností a ateliérů se předávaly zkušenosti v rámci tradice udržení řemesla.³⁶ Například již v roce 1858 pražský živnostník Antonín Markl inzeroval výuku fotografie v rámci činnosti svého fotografického ateliéru ve Sluneční ulici.³⁷ Podobně v roce 1899 Karel Maloch upozorňoval na svoji fotografickou školu, dle jeho slov schválenou tehdejšími úřady.³⁸ Díky drobným živnostníkům a jejich snaze o co největší rozšíření fotografie se poměrně rychle vyvinul způsob výchovy dorostu od učebního poměru až po rozšiřování vzdělání v pokračovacích učňovských školách. Rozvoj živnostenského typu odborné přípravy vyvrcholil založením Státní grafické školy v roce 1920, která měla kromě jiného i fotografické oddělení.³⁹ Od roku 1932, kdy se vedení školy ujal Ladislav Sutnar (1897–1976) byla ve výuce rozšířena i praktická a teoretická příprava v oblasti fotografie. Sutnar navíc inicioval zavedení zcela nového kurzu reklamní fotografie. Pro výuku se mu podařilo získat avantgardní fotografy Jaromíra Funkeho (1896–1945) a Josefa Ehma (1909–1989). Fotografická výuka se rozvíjela na základech německého Bauhausu.⁴⁰

Podobným významným středoškolským učilištěm byla v rámci domácích podmínek Škola uměleckých řemesel v Brně. Škola, která dnes pokračuje ve výuce pod názvem Střední škola umění a designu v Brně, byla založená už ve dvacátých letech dvacátého století. V nejstarších učebních plánech se mimo jiné obory objevuje už v roce 1924 v rámci speciální výuky i typografie a umělecká fotografie.⁴¹ V roce 1928 vznikla v Bratislavě Škola umeleckých remesiel, jejímž ředitelem byl jmenován Josef Vydra, který se chtěl přiblížit svými smělymi učebními plány pedagogickým a uměleckým úspěchům německému Bauhausu. V jeho osobě lze také najít spojnicí s dříve zmíněnou Školou uměleckých řemesel v Brně, jejímž ředitelem se Vydra stal

36 Tato praxe fungovala do roku 1948, kdy byly soukromé ateliéry převedeny do majetku státu jako družstevní provozovny.

37 Vladimír Birgus - Pavel Scheufler, *Fotografie v českých zemích 1989-1999*, Praha 1999, s. 19.

38 Ján Šmok, *Fotografické školství v ČSSR*, in: *Československá fotografie*, 1974, č. 6, s. 250.

39 *Almanach k 85. výročí školy*, Vyšší odborná škola grafická a Střední průmyslová škola grafická v Praze, Praha 2008, nestr.

40 Stanislav Boloňský, *Střední průmyslová škola grafická*, in: *Československá fotografie*, 1977, č. 12, s. 440.

41 Martin Vybíral, *Historie oddělení užité fotografie na Střední škole uměleckých řemesel v Brně* (diplomová práce), Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze, Praha 1993.

po svém angažmá v Bratislavě. V roce 1931 bylo na bratislavské „surce“ otevřeno fotografické oddělení, kde do roku 1935 vyučoval Jaromír Funke, který výuku rozšířil o večerní fotografickou školu. Funke byl také autorem koncepce praktické výuky fotografie, jejíž základní prvky přetrvaly v osnovách středních uměleckých škol dodnes.⁴² Vedle těchto středních škol existovala i odborná příprava fotografů formou učebního poměru, zakončená zkouškou. Podmínkou fungování takového učebního oboru bylo uzavření učební smlouvy s družstvem nebo komunálními službami. Výchova studentů byla soustředěná do učňovských středisek.⁴³



Vladimír Birgus - Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, 2010. Knihovna Muzea umění Olomouc

Důležitým faktem v této souvislosti je, že na střední výtvarné školy navazovala výuka na Akademii výtvarných umění a na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Naproti tomu, na střední fotografické školy žádný vyšší stupeň nenavazoval. Po založení Akademie múzických umění v Praze v roce 1946 se fotografie začala okrajově vyučovat v rámci jiných předmětů, především ve výuce filmové kamery.⁴⁴ V průběhu padesátých let a ještě i v první polovině šedesátých let dvacátého století se přípravě fotografického dorostu na vysokoškolské úrovni nevěnovala specializovaná pozornost.⁴⁵

Počátky profesionální výuky fotografie bývají všeobecně spojovány s činností některých avantgardních umělců na německém Bauhausu. Uměleckoprůmyslové učiliště, založené v roce 1919 v Německu, si kladlo za cíl propojení umění, průmyslu a řemesla.⁴⁶ Fotografie a její výuka nebyla v počátcích umělecké výuky na Bauhausu ve středu zájmu. Jako podpurná metoda byla však fotografie a její tehdejší technické možnosti včleňovány do přípravných kurzů a studijních plánů různých dílenských disciplín. V německy psané odborné literatuře se problematice výuky uměleckých předmětů spojené s Bauhausem věnovala v uplynulých letech velká pozornost. Model výuky Bauhausu byl a doposud je inspirativní pro mnohá umělecká učiliště v Evropě i v zámoří

42 Iva Mojžišová, Škola uměleckých remesiel v Bratislave 1928-1938, *Ars*, 1969, č. 2, s. 10.

43 K tomu například dodává tehdejší prorektor Akademie múzických umění Ján Šmok: „Pokud je mi známo, jsou tato střediska v Praze, Děčíně, Brně, Prostějově a Ostravě, na Slovensku v Popradě, pro komunální služby v Brně a Děčíně.“ – Ján Šmok, Fotografické školství v ČSSR, *Československá fotografie*, 1974, č. 6, s. 250.

44 Samostatná katedra fotografie však zde byla zřízena až v roce 1975.

45 Nové objevy a souvislosti přinášejí následující kapitoly práce, týkající se například přednáškových cyklů *Nová fotografie a Fotografie ve výtvarné výchově* s praktickými cvičeními Josefa Kšíra na Ústavu dějin umění Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v letech 1951–1953 nebo *Kurs vědecké a výtvarné fotografie*, vedený na Fakultě společenských věd Univerzity Palackého v Olomouci Miloslavem Stiborem. – Více Štěpánka Bielešová, Počátky odborné vysokoškolské výuky fotografie na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci v dobovém kontextu, in: Alena Kavčáková, *Josef Vydra (1884-1959) v kontextu umělecké a výtvarné pedagogické avantgardy 20. století*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 110-120.

46 Hans M. Wingler, *Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Köln 2002, s. 118. – Více například Magdalena Drosteová, *Bauhaus*, Köln 2007, s. 15.



Lucia Moholy, *Portrét László Moholy-Nagyho*, 1925–1926. Sbírka Ford Motor Copany, Metropolitní muzeum New York

činná od dvacátých let dvacátého století po současnost. Naposledy se k programu umělecky směřované výuky na Bauhausu vyjádřil při devadesátiletém výročí založení školy například Christian Schädlich.⁴⁷ Ve svém příspěvku hodnotí všeobecně umělecko-pedagogický program Bauhausu, k fotografické výuce se vyjadřuje okrajově. Více pozornosti struktuře výuky fotografie, jejím východiskům a především praxi na Bauhausu věnoval například Gerhard Glüher ve své studii *Světlo, Obraz, Médium* z roku 1994.⁴⁸ Vedle samotného rozboru přínosu avantgardních postupů v dobové fotografii jako takové si všímá i postupů ve výuce, práci pedagoga se studenty, systému postupování od všeobecného školení ke specializovanému vyučování. Velkou pozornost věnuje vlivu jednotlivých osobností, postupně se střídajících ve fotografickém oddělení školy

a jejich odlišnému přístupu k vedení výuky. Ostatně nejen systém výuky, ale především charisma a styl práce jednotlivých osobností určovaly umělecké i pedagogické trendy na Bauhausu. Stálé pozornosti se u badatelů těší především postava László Moholy-Nagy (1895–1946). K jeho pedagogickému působení na škole se naposledy vyjádřil například Rainer K. Wick v roce 2009.⁴⁹ Ve své studii *László Moholy-Nagy jako umělecký pedagog* si všímá role pedagogické osobnosti v nastaveném systému školy a jeho osobní invence variovat a měnit zaběhnutý řád výuky dle svých představ. Podobně, ale s větším důrazem na osobní vklady a umělecký přínos jednotlivých pedagogů, se zabývá Rose-Carol Washton Long v článku *Od metafyzické k materiální studii* z roku 2006. Přesto, že se pohybuje především v rovině uměleckých tendencí a sleduje hlavně vývojové proměny jednotlivých výtvarných stylů v souvislosti s programem Bauhausu, se rovněž lokálně dotýká i individuálních změn ve výuce v souvislosti s významnými pedagogy.⁵⁰ Velká část badatelů věnovala svůj odborný zájem především významu László Moholy-Nagy. Z uvedených studií jasně vyplývá, že Nagy bývá odborníky právem pokládám za nejprůkopnějšího a experimentálně zaměřeného pedagoga a zároveň pokrokového umělce. V souvislosti s jeho působením však nelze opomenout i neméně zásadní vliv jeho partnerky, Lucie Moholyové (1894–1989). Ta začala na

47 Christian Schädlich, *Das kunstpädagogische Programm des Bauhauses in Weimar. Zum 90. Jahrestag der Gründung dieser Kunstschule durch Walter Gropius*, 2009, in: Juliane Mayer (ed.), *Festschrift für Rainer Graefe. Forschen, Lehren und Erhalten*, Innsbruck University Press, 2009, s. 215-225.

48 Gerhard Glüher, *Licht, Bild, Medium. Untersuchungen zur Fotografie am Bauhaus*, Verlag für Wissenschaft und Forschung, Berlin 1994.

49 Rainer K. Wick, *László Moholy-Nagy als Kunstpädagoge*, in: Rainer K. Wick, *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*, Athena-Verlag Oberhausen 2009, s. 275-281.

50 Rose-Carol Washton Long, *From metaphysics to material culture. Painting and photography at the Bauhaus*, in: Kathleen James-Chakraborty (ed.), *Bauhaus culture: from Weimar to the Cold War*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006, s. 43-62.

Bauhausu s výukou v oblasti základního fotografického vzdělání. Jejím cílem bylo méně experimentu a více objektivitu a praxe. Na rozdíl od svého muže, nezakládala svou výuku na hře s technikami fotografie. Její výuka byla citlivým a nespěchavým dialogem s realitou ve smyslu „neue Sachlichkeit“. Studenty orientovala k účelně využitelné podobě fotografie. Studenti pracovali například na dokumentárních snímcích dílenských produktů, plánovaných pro použití v publikacích, tisku a propagaci; zhotovovali snímky architektury a interiérů se stejným účelem. V tomto ohledu je Moholyová pokládána za průkopnici produktové fotografie a její výuky.⁵¹ Umělecké a pedagogické působení Lucie Moholyové na Bauhausu v letech 1923–1928 v rozpětí od uměleckého přínosu až po technickou stránku fotografie samotné včetně způsobu předávání zkušeností studentům reflektuje práce



László Moholy-Nagy, Bauhaus Balconies, Dessau, 1925–1928. Sbírka Museum Ludwig, Kolín nad Rýnem

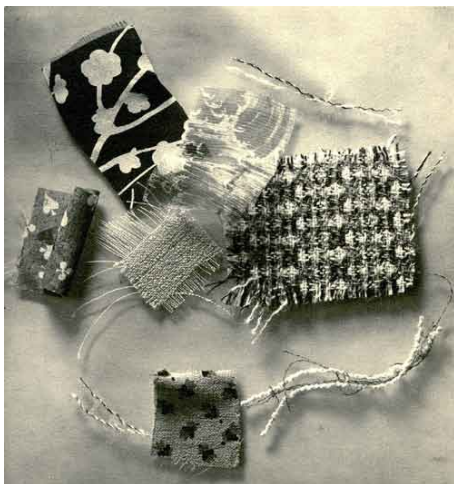
kollektivu autorů pod názvem *Lucia Moholy – Fotografka Bauhausu* z roku 1995.⁵² Podobně jako Nagyová změnila a zprofesionalizovala styl výuky fotografie od experimentálních pokusů směrem k technickému zvládnutí fotografických technik a metod přístupů fotografování základních témat, tak i další pedagog, Walter Peterhans (1897–1960), postupoval směrem ke koncipování výuky na precizním technickém základě. Je nutné podotknout, že teprve s jeho příchodem se začal na Bauhausu budovat samostatný fotografický ateliér. Doposud se výuka fotografie, i přes dobré personální zajištění, odbyvala příležitostně, a to především ve výuce budoucích designérů.⁵³ Peterhans věnoval velkou pozornost technickým možnostem fotografie a fotografického aparátu.⁵⁴ Mimo to ale nastavil jasnou strukturu výuky fotografie od jejích bezpodmínečných technických základů, přes materiálové a objektové studie až po volné uchopení zadávaných témat na umělecké úrovni. Tento styl výuky byl později přebírán v mnoha dalších uměleckých

51 Anja Baumhoff, Zwischen Kunst und Technik. Lucia Moholy und die Entwicklung der modernen Produktfotografie, in: Hellmut Th. Seemann - Thorsten Valk, *Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919-1925*, Der Klassik Stiftung Weimar, Göttingen 2009, s. 169-184.

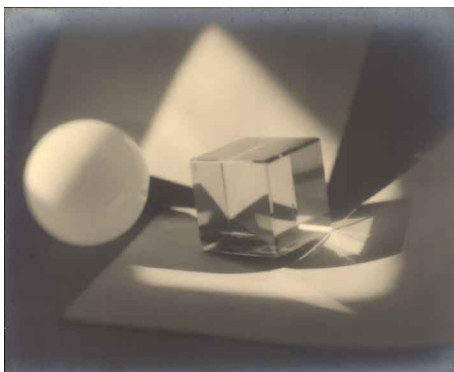
52 Sabine Hartmann (red.) - Elisabeth Moortgat (red.) - Rolf Sachsse, *Lucia Moholy, Bauhaus-Fotografin*, Museumspädagogischer Dienst Berlin, Berlín 1995.

53 Walter Peterhans, *Elementarunterricht und photographische Arbeiten* (katalog výstavy), Bauhaus-Archiv Darmstadt, Darmstadt 1967.

54 Peterhans si uvědomoval otevírající se tvůrčí prostor soudobé fotografie. S důsledným hledáním nových možností fotografie začala také éra zkoumání materiálových vlastností, zohlednění kvality struktur a textur, které se dále promítaly třeba do formálního a povrchového pojetí navrhovaných výrobků. Peterhans byl dokonce autorem patentů v oblasti velkoformátových negativů (*US – Patente 2 282 337, 1942, 2 532 585, 1950*). – K otázkám specifických možností fotografie a využití optických účinků fotografie v umělecké a řemeslné rovině například László Moholy-Nagy, *Ismus oder Kunst*, in: Hans M. Wingler, *Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Köln 2002, s. 124-125.



Walter Peterhans, *Pythagorova věta*, 1929. Sbírnka Dietmara Siegerta, Mnichov



Jaromír Funke, *Zátěš III (Kompozice - koule a skleněná kostka)*, (1926). Sbírnka Muzea umění Olomouc

učilištích.⁵⁵ Na předválečnou úroveň výuky fotografie na Bauhausu navázala v padesátých letech dvacátého století Ulmská škola designu, kde se znovu objevuje Peterhans v roli pedagoga pro výuku fotografie.⁵⁶ Novým je v této souvislosti fakt, že v Ulmu se jednalo o výuku na vysokoškolské úrovni.⁵⁷ Podobně jako v Ulmu, kde se podařilo zorganizovat vysokoškolskou přípravu v oblasti umění, řemesla a designu, se od padesátých let rozvíjela výuka dalších uměleckých oborů a fotografie na vysoké úrovni. Po německých školách to bylo také Švýcarsko nebo Finsko.⁵⁸

Nástin historie fotografické výuky na území bývalého Československa od jejích počátků na přelomu 19. a 20. století přinesla diplomová práce Jaroslava Hollana *Vývoj fotografického školství v Československu a výuky fotografie na FAMU z roku 1991*.⁵⁹ Práce však jen v náznacích naznačuje existenci odborných učilišť. Hlavní pozornost se věnuje pionýrským začátkům vzniku katedry fotografie na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze. Autor při své práci čerpal především z orální historie a vzpomínek pamětníků a sumarizujících přehledových publikací. Systematičtější pozornost fotografickému školství ve svých odborných textech

a studiích věnoval v minulosti Petr Tausk (1927–1988), který v rámci výzkumu vývojových proudů v české a slovenské fotografii zmiňoval i důležité momenty související s fotografickým školstvím.⁶⁰ Podobně, ale spíše ve formě věcných poznámek, se tématem na pozadí přehledových

55 Jeanin Fiedler, *Walter Peterhans: Eine „tabula-rischa“ Annäherung*, (katalog výstavy), Berlín 1990.

56 Rainer K. Wick, *Dem Bauhaus fern entrückt. Die Ulmer Hochschule für Gestaltung nach Max Bill*, in: Rainer K. Wick, *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*, Athena-Verlag, Oberhausen 2009, s. 22-31.

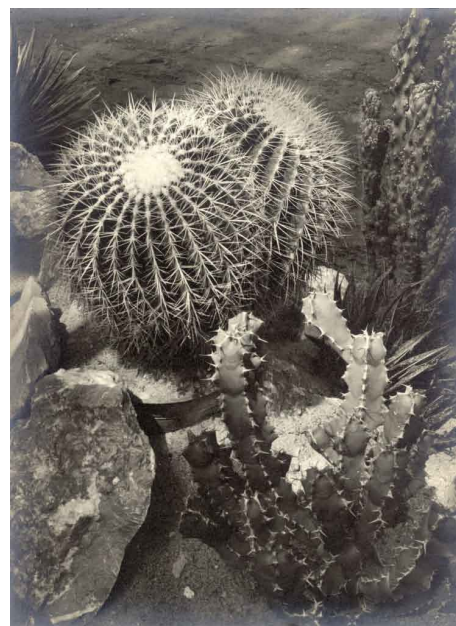
57 Gui Bonsiepe - Bernhard Bürdek - Silvia Fernandez, *Ulmer Modelle, Modelle nach Ulm*. Stuttgart 2003.

58 Ulrich Pohlmann - Rudolf Scheutle, *Lehrjahre, Lichtjahre, die Münchner Fotoschule 1900-2000*, Schirmer Mosel, München 2000. – Thomas Weski (ed.), *Photography, made in Zurich, Departement Medien & Kunst, Studienbereich Fotografie*, Scheidegger & Spiess, Zürich 2007. – Holger Broecker (red.) - Andréa Holzherr - Timothy Persons, *Helsinki School, neue Fotografie aus Finnland*, Kunstmuseum, Wolfsburg 2009.

59 Jaroslav Hollan, *Vývoj fotografického školství v Československu a výuky fotografie na FAMU* (diplomová práce), Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze, Praha 1991.

60 Petr Tausk, *Hlavní vývojové cesty československé fotografie*. ÚDLUT, Praha 1969. – Petr Tausk, *Přehled vývoje československé fotografie od roku 1918 až po naše dny*, SPN Praha 1986. – V roce 1964 také Tausk začíná publikovat v na stránkách časopisu *Československá fotografie* sérii příspěvků „Světová fotografie“. Své poznatky shrnul do učebních skript *Současná světová fotografie*, které vydalo v roce 1970 SPN Praha. V roce 1972 vyšla v SNL Praha pod jeho edičním vedením encyklopedie *Praktická fotografie*. V roce 1973 publikoval Tausk příručku *Základy tvorivej farebnej fotografie* (nakladatelství Osveta, Martin).

studí o vývojových tendencích domácí fotografie zabýval i teoretik Miloslav Vojtěchovský (*1947).⁶¹ Také Vladimír Birgus (*1954) rozpracoval v několika svých textech téma výuky fotografie na pozadí historických okolností. Kromě stěžejního systematického zájmu o vývoj české a slovenské fotografie se také jako pedagog a teoretik fotografie věnoval historii některých vzdělávacích institucí u nás. Především při příležitostech vydávání katalogů studentů a absolventů Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze a podobně i v případě Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědné fakulty Slezské univerzity v Opavě vždy neopomenul zmínit dějiny té které vzdělávací instituce v širších historických souvislostech.⁶² Pokud se týká dosavadní literatury nejbližší moravskému regionu, pak lze určitým způsobem čerpat z prací brněnského teoretika Antonína Dufka (*1943). Ten opět jako ostatní teoretikové fotografie okrajově reflektoval v rámci svých teoretických studií o uměleckém vývoji fotografického média i problematiku související s fotografickým školstvím. Podobně jako Birgusovi i jemu poskytla platforma výstavních katalogů prostor pro zaznamenání důležitých informací pro námi zvolené téma.⁶³



Josef Ehm, *Kaktusy*, (1935). Sbíрка Muzea umění Olomouc

Zatím největší pozornost historiků a teoretiků byla věnována historii a činnosti fotografické katedry na pražské filmové a televizní fakultě. Podobně jako již výše zmíněný Tausk, který na zde vyučoval dějiny fotografie, se pokusil zaznamenat historii oboru umělecké fotografie

V témže roce vyšla v SNTL Praha příručka *Materiály pro černobílou fotografii* a s Václavem Štulíkem vydal knihu *Jak fotografovat* (SNTL, Praha). V roce 1975 vydal s Jánem Šmokem a Josefem Pecákem publikaci *Barevná fotografie* (SNTL, Praha). Od roku 1976 (po smrti Rudolfa Skopce /1913-1973/, například Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, Orbis, Praha 1963.) přednášel dějiny fotografie na pražské FAMU. – V roce 1977 vydal v německém nakladatelství DuMont Buchverlag, Köln *Dějiny fotografie ve 20. století (Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert)*. – Dále z publikační činnosti: Petr Tausk, *Současný stav fotografie*, SPN, Praha 1977. – Petr Tausk, *Okamžitá fotografie-súčasnost-možnosti-perspektivy*, Osveta, Martin 1977. – Petr Tausk, *Nestačí jen stisknout spoušť....*, Práce, Praha 1978. – Petr Tausk, *Dějiny fotografie*, SPN, Praha 1980. – Petr Tausk, *Dějiny fotografie II. – interpretační hlediska*, SPN, Praha 1984. – Petr Tausk, *Přehled současné fotografie v zahraničí*, SPN, Praha 1985. – Petr Tausk, *Farebná tvorivá fotografia*, Osveta, Martin 1985. – Petr Tausk, *Přehled vývoje československé fotografie od roku 1918 až po naše dny*, SPN, Praha 1986. – Petr Tausk, *Dějiny fotografie I. – Přehled vývoje fotografie do roku 1918*, SPN, Praha 1987.

61 Miloš Vojtěchovský, Vývoj české teorie fotografie. *Revue fotografie*, 1979, č. 4, s. 14-18. – Miloš Vojtěchovský, *Vývoj československé teorie fotografie 20. století*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1985.

62 Vladimír Birgus, *Fotografie absolventů FAMU* (katalog výstavy), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha 1987. – Vladimír Birgus, *Fotografie absolventů FAMU. Československá fotografie*, 1986, č. 2. – Vladimír Birgus, *Fotografie posluchačů FAMU*, *Revue fotografie*, 1994, č. 1. – Vladimír Birgus, *Přehlídka mladé generace z FAMU, Československá fotografie*, 1984, č. 4.

63 Antonín Dufek, FAMU v Brně. *Revue fotografie*, 1986, č. 2. – Antonín Dufek - Ján Šmok - Vladimír Birgus, *Fotografie absolventů FAMU* (katalog výstavy), Dům umění města Brna, Brno 1985.

i Ján Šmok (1921–1997), historicky první vedoucí katedry.⁶⁴ Podobně se oboru umělecká fotografie věnovala i V. Váchová na stránkách *Revue fotografie*.⁶⁵ Přestože pražská katedra neměla do devadesátých let dvacátého století například na Moravě svůj protějšek, významnou institucí, která vzdělávání fotografů zajišťovala byl Institut výtvarné fotografie Svazu českých fotografů se sídlem v Brně, Olomouci a posléze v transformované podobě v Opavě.⁶⁶

Právě opavský institut věnuje velkou vzornost historii a vývoji fotografického školství u nás i v bývalém Československu, zčásti i na Slovensku. Od poloviny devadesátých let vznikla řada závěrečných prací, které se tomuto tématu věnují v jeho dílčích částech.⁶⁷ Vedle institutu rozvíjela svou činnost řada středních odborných škol, lidových škol umění a také na některých vysokých školách se okrajově fotografii v rámci výtvarných předmětů dařilo. O jejich náplni existuje také několik více či méně rozsáhlých textů.⁶⁸

V Olomouci, kde například neexistoval střední stupeň vzdělávání pro fotografie se postupně vytvořilo dobré zázemí pro výuku fotografie. Široké pole možností zahrnovalo jak volnočasové aktivity, tak i další formy školního vzdělávání. Je také důležité poznamenat, že fotografie byla jednou z významných disciplín, která se v Olomouci dynamicky rozvíjela v rámci ostatních tradičně vyučovaných výtvarných oborů. Typickým znakem pak bylo to, že se nejednalo o výuku výhradně uměleckou, ale spíše o profesní přípravu silně vztaženou k praxi.⁶⁹

64 Ján Šmok, FAMU a katedra fotografie dnes, *Revue fotografie*, 1978, č. 4. – Ján Šmok, Jen trochu historie (FAMU), *Revue fotografie*, 1986, č. 2.

65 V. Váchová, FAMU a obor umělecká fotografie. *Revue fotografie*, 1978, č. 4.

66 Štěpánka Bielešová, Institut výtvarné fotografie, in: Ladislav Daněk – Pavel Zatloukl (eds.), *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969-89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 277.

67 Například jsou to tyto bakalářské a magisterské práce: Jiří Kudělka, *Metodika výuky obrazové skladby na Lidové konzervatoři v Ostravě*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 1998. – Roman Číž, *Fotografia na VŠVU v Bratislavě*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 1999. – Iveta Juchelková, *Miloslav Štibor, olomoucká fotografie 60. let*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2001. – Miroslav Němeček, *Prof. Ján Šmok – osobnost a dílo*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2003. – Jaromír Santler, *Fotografie ve výuce a výchově*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2005. – Radomír Veselý, *Fotografie jako tvůrčí prostředek ve výtvarné výchově na základních a středních školách, ZUŠ a DDM*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2005. – 62/06 Jiří Hrdina, *Ostravské fotografické školství po roce 1948, výuka fotografie na Střední umělecké škole v Ostravě*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2006. – Jana Frýdlová, *Fotografie na Grafické škole v Praze*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2007. – Mgr. Jiří Žižka, *Fotografická tvorba pedagogů Ateliéru reklamní fotografie fakulty multimediálních komunikací univerzity Tomáše Bati ve Zlíně*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2009. – Gabriela Angelová, *Miroslav Vojtěchovský*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2007. – Milan Biegon, *Využití fotografie v klauzurních a diplomových pracích studentů intermediaální tvorby a grafiky Katedry výtvarné tvorby Ostravské univerzity v Ostravě*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2008. – Ester Erdélyová, *Súčasna fotografia na Škole užítkového výtvarníctva Josefa Vydra v Bratislave*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2010. – Vladimír Novotný, *Fotografická tvorba na fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2010. – Ondřej Žižka, *Miroslav Vojtěchovský/ teoretik- pedagog – kurátor – fotograf*, 2012.

68 Vladimír Birgus, *Institut výtvarné fotografie* (katalog výstavy), Dům umění města Brna, Brno 1987. – Vladimír Birgus, *Institut tvůrčí fotografie 25 / 5* (katalog výstavy), Slezská univerzita v Opavě, Opava 1996.

69 Více k dobovému klimatu například Štěpánka Bielešová, Výtvarný obor Lidové školy umění v Olomouci, in: Ladislav Daněk – Pavel Zatloukl (eds.), *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969-89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 289.

7. Neformální vzdělávání v oblasti fotografie

Rámec neformálního vzdělávání, kdy je kladen důraz na dobrovolnost, nadšení a přístupnost edukace, se v průběhu dvacátého století objevuje v souvislosti s výukou fotografie již se vznikem prvních amatérských sdružení a klubů. Ze spontánních klubových setkání z konce 19. století, kdy se jednalo o kolegiální předávání praktických zkušeností s prostou metou vytvořit dobrý snímek a přitom zvládnout základní a nejnужnější zručnost potřebnou k výrobě fotografického pozitivu, se v průběhu první poloviny 20. století stává organizovaný proces se zřejmými vzdělávacími metodami, postupy a cíli.⁷⁰ Neformální platforma vzdělávání, propracována nejprve na úrovni jednotlivých amatérských klubů, později v rámci Svazu českých fotografů, přerostla v průběhu druhé poloviny 20. století v jasně strukturovaný vzdělávací proces, který byl v devadesátých letech dvacátého století s obměnami přijat jako model kombinovaného studia fotografie na vysokoškolské úrovni.⁷¹ Neformální vzdělávání v oblasti fotografie bylo od počátku zaměřeno primárně na osvojování technicky i technologicky náročných dovedností spjatých s výrobou fotografie. S postupným ovládnutím a rozvojem techniky a technologií docházelo k většímu uvolnění tvorby směrem ke snaze o obsažnost, výraz a umělecký účinek fotografie.

Následující text se zaměřuje na výzkum a formulaci požadavků z prostředí fotografické praxe odehrávající se v první třetině dvacátého století, které se staly východiskem nově se utvářející edukace v prostředí amatérských sdružení. Geneze tohoto procesu je popisována především z hlediska volby obsahu a nalézání vhodné formy edukace, souznějící s prostředím amatérského vzdělávání té doby. Jako výchozí materiál pro studium a zkoumání vytčené problematiky byl vybrán případ *Klubu fotografů amatérů v Olomouci*, na jehož činnosti lze podrobně doložit dobově podmíněné utváření jednotlivých fází edukace. Pro srovnání je pak v druhé části kapitoly zařazen jiný případ z druhé poloviny dvacátého století, *Fotografická sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*. Sekce na rannou výchovně-vzdělávací činnost amatérských fotografů navazovala, ale také ji v mnoha směrech i dále rozpracovávala. Oba případy pak spojuje jak



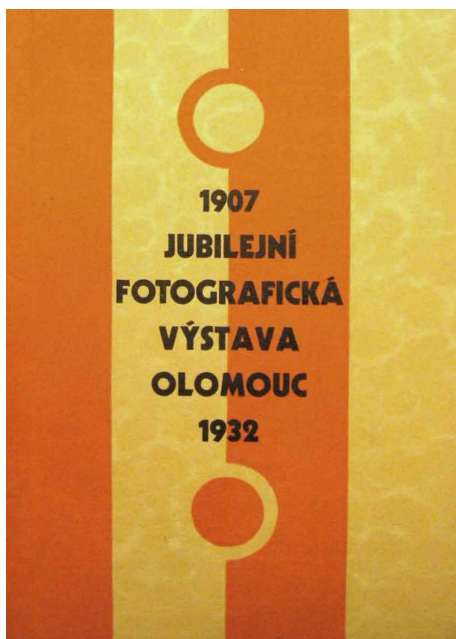
Katalog výstavy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci, 1927. Státní okresní archiv Olomouc

70 Koncem roku 1919 došlo ve spolupráci mezi kluby k významné události – z iniciativy Klubu fotografů amatérů v Praze a Klubu fotografů amatérů na Královských Vinohradech byl v součinnosti s některými mimopražskými kluby založen *Svaz československých klubů fotografů amatérů* (1919–1951). Svaz navázal na některé dřívější aktivity (okružní mapy, přednášky s promítáním, výstavy).

71 Více k tématu kapitola pojednávající o činnosti Institutu výtvarné fotografie v Olomouci.

využití metod individuálního, tak i skupinového učení s kolektivním přístupem. Tyto případy také společně poslouží k rozboru procesu neinstitucionálního vzdělávání a k analýze edukační činnosti vycházející z praktických potřeb účastníků vzdělávacího procesu. Pro dokreslení možností neformálního vzdělávání v oboru je také zařazena kratší studie o *České fotoškolě*, která v Olomouci rozvíjí výchovu a vzdělání dospělých fotografů od roku 2005.

7.1 Klubové vzdělávání fotografů v Olomouci



Katalog *Jubilejní výstavy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci*, 1932. Státní okresní archiv Olomouc

Amatérské hnutí fotografů má v českých zemích dlouholetou a bohatou tradici. Již v roce 1889, tedy padesát let po zveřejnění fotografické techniky, vznikla v Praze vůbec první amatérská organizace fotografů – *Klub fotografů amatérů*. Zájem o fotografii se brzy rozšířil do všech regionů i společenských vrstev. Po vzoru pražského klubu začaly postupně vznikat na našem území další amatérské organizace.⁷² V Olomouci se klub ustanovil 5. dubna 1907 jako společnost, v níž se „scházeli jednak fotografové – amatéři, jednak ti, kteří mají rádi fotografický obraz.“⁷³ V počátcích měl zhruba 20 činných členů. Za zakladatele klubu je považován Karel Dvořák (1859–1946), fotograf, teoretik a především významný činitel amatérského hnutí v celonárodním měřítku.

Dvořák do Olomouce přesídlil z profesních důvodů (jako revident Státních drah) a byl zde předsedou klubu v letech 1907–1914. V následujících desetiletích se pak klub postupně rozrůstal. V období před druhou světovou válkou se v jeho řadách vystřídal na tisíc členů. V roli předsedů a místopředsedů se postupně objevily osobnosti jako byl Karel Wellner (1875–1926), Josef Kšíř (1892–1978) či Jan Unger (1886–1942). Mezi významné členy patřili Josef Mikulka (1892–1975), Otakar Lenhart (1905–1992), Karel Kašpařík (1899–1968), Rudolf Pařouk st. (1876–1957). Klub uspořádal řadu

72 Do roku 1900 existovaly pouze dva české fotoamatérské kluby, v roce 1894 přibyl klub v Plzni.

73 Text přetištěn na zadní straně katalogu *Haná ve fotografii*, Olomouc 1937, nestr. – K počátkům klubu ještě poznámka o neorganizovaném setkávání fotografů. Ještě před rokem 1907 se příznivci fotografie scházeli v restauraci *Moranská Uranie*, pak v *Litovelské pivnici* v Riegrově ulici, od roku 1910 pak měli vlastní klubovnu ve *Smíchovské pivnici* na Mořickém náměstí v Olomouci.

výstav, vybraní členové participovali na národních přehlídkách.⁷⁴ Někteří dosáhli i mezinárodního ohlasu. Olomoučtí členové rozvíjeli výstavní a odbornou činnost až do zániku klubu v padesátých letech minulého století. Nové společenské poměry po únorových událostech z roku 1948 a také změna politického uspořádání totiž veškerou klubovou činnost zlikvidovaly.⁷⁵

Ale zpět k počátkům olomouckého klubu. Většina fotoamatérů tehdy zápasila s technickými a technologickými problémy při pořizování fotografie. Překážkou byla také malá znalost chemických procesů, práce s negativem i pozitivem. Základní náplní klubů tedy od počátku bylo seznamovat zájemce s možnostmi tehdy dostupných fotoaparátů, s tvárnými, pozitivními i negativními fotografickými procesy fotografie, dále „*podávat rady pro fotografickou činnost, přinášeti referáty z odborné literatury*“ a také připravovat členské výstavy a obesílat výstavy jiných klubů.⁷⁶ V samých počátcích amatérské fotografické tvorby sice šlo i o tříbení výtvarného názoru, ale mnoho amatérů potřebovalo návod k překonání technických překážek a názorné předvedení cesty k vytčenému výsledku při použité technice snímání a následném zpracování pozitivu. Otázky uměleckého charakteru, ale i vědeckého účelu fotografie byly vtěleny například do prvních *Stanov Svazu československých klubů fotografů amatérů*, ale cesta k úspěšnému výsledku a jeho prezentaci vedla právě přes promyšlený a dobře strukturovaný systém neformálního klubového a svazového vzdělávání.⁷⁷

7.1.1 Edukační a odborná činnost Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci (1907–1948)

Skladba činnosti olomouckého klubu byla strukturovaná do několika oblastí. Především to bylo pořádání fotografických kurzů různé pokročilosti pro členy i pro veřejnost, dále organizování specializovaných přednášek a sólových i kolektivních výstav, vedení odborné knihovny a spolupráce s ostatními kluby v rámci prezentace fotografické tvorby. Mnohostranné zaměření činnosti klubu se samozřejmě odráželo i v komplexně pojaté edukaci, která prostřednictvím zkušených lektorů rozvíjela jak vědomosti, tak dovednosti budoucích fotografů s důrazem na další autoedukaci každého ze zájemců o fotografickou tvorbu.

74 Například Bernhardt Gottlieb získal ocenění na *Všeslovenské fotografické výstavě* v Zagrebu. Otakar Lenhart dosáhl ocenění na mezinárodní fotografické výstavě v Mánesu. Více *Fotografické besedy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci*, roč. 2, 1936, č. 1, s. 2. – Členové olomouckého klubu Marie Gottliebová, Bernhardt Gottlieb, Metoděj Stejskal a Čeněk Valenta byli zastoupeni a oceněni na mezinárodním fotografickém salonu v Lublani. – Josef Mikulka, Quido Schneider, Metoděj Stejskal a Čeněk Valenta vystavovali na *IV. mezinárodní fotografické výstavě* v Alexandrii. – Časopis *American Photography* 1936 otiskl na titulní straně obálky fotografii Josefa Mikulky *Rozhovor*. Více *Fotografické besedy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci*, roč. 2, 1936, č. 2, s. 26. – Členové olomouckého klubu A. Urbančík, Karel Kašparík a Čeněk Valenta byli oceněni na *31. mezinárodním saloně umělecké fotografie* v Paříži. – Více *Fotografické besedy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci*, roč. 2, 1936, č. 9, s. 49.

75 V letech 1948 až 1950 došlo k likvidaci klubové činnosti v celé republice. V roce 1950 pak byly převedeny dosavadní fotografické organizace pod patronaci závodních klubů ROH při velkých průmyslových podnicích a továrnách. V Olomouci to byl například fotografický klub při Moravských železárnách.

76 *Fotografické besedy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci*, roč. 1, 1935-1936, s. 1.

77 SOkA Olomouc, fond Klub českých fotografů amatérů Olomouc, M 6-23, číslo listu NAD: 373.



Pozvánka na schůzi Klubu fotografů amatérů v Olomouci, 1934. Státní okresní archiv Olomouc

7.1.2 Metody, formy a cíle klubového vzdělávání

Výchovné a vzdělávací metody, s jejichž pomocí dosahovali amatéři v jednotlivých klubech dobrých výsledků, se rozvíjely pozvolna a vždy na základě praktických požadavků i kritiky členů.⁷⁸ Dalším problémem byla nutnost pozvednout úroveň fotografických prací.⁷⁹ Postupy, které byly lektory z řad amatérských nebo svazových fotografů využívány, lze rozdělit do několika stupňů. Vůbec prvním krokem bylo vzbuzení širšího veřejného zájmu o fotografii. Zde je nutné připomenout, že fotografie v té době ještě bojovala s přijetím mezi tradiční výtvarné druhy. Dobová média ještě občas rozjitzila diskuse, zda fotografie patří mezi vysoké či nízké umění. Ještě v roce 1905, tedy dva roky před ustanovením olomouckého klubu, vysvětluje například český teoretik Otakar Hostinský (1847–1910) možnosti a přednosti fotografického vyjádření a jeho postavení vůči malbě.⁸⁰

Kluby, tedy i ten olomoucký, si byly dobře vědomy nelehké výchozí pozice. Proto již od počátku pořádaly přednášky pro veřejnost a členy v místech svého působení. Dalším, navazujícím krokem bylo podchycení zájmu motivovaných amatérů ve specializovaných kurzech. Vrcholem výchovně činnosti pak bylo výběrové a kvalitativně velmi přísně hodnocené zařazení do výstavních expozic. Všechny zmíněné metodické fáze však komplexně směřovaly k dosažení cílů obsažených v klubových stanovách.

V případě olomouckého klubu zaznamenáváme všechny zmíněné vzdělávací postupy.

78 Pro srovnání. Například fotograf Jaroslav Krupka (1884–1947) hodnotil první výstavní pokusy pražského klubu velmi shovívavě: „*tebdy byly požadavky, kladené na výstavní fotografie, velmi skromné*“ a až „*teprve velká výstava, pořádaná v roce 1897...*, přinesla první ukázký české obrazové fotografie amatérské...“. Krupka také vyslovuje požadavek na zveřejňování fotografií „*s určitou estetickou hodnotou*“: – Jaroslav Krupka, Padesát let Českého klubu fotografů amatérů v Praze, *Fotografický obzor*, 1939, s. 121-122.

79 Hlavní slovo ve své době měly hlavně pražské amatérské kluby, které neoficiálně dozorovali výstupy a kvalitu prací. Bedlivě byly sledovány výstupy tzv. venkovských členů z amatérských klubů mimo pražské centrum. K naplnění potřeb a zájmů po dalším vzdělání toužících členů bylo nutné zavést jednotné metody a výchovné a vzdělávací formy. Pro jejich zřízení však bylo důležité jednotné řízení a zacílení. V této souvislosti je nutné připomenout, že činnost prvních klubů (i toho olomouckého) byla utlumena se začátkem první světové války v roce 1914 a po roce 1918 vystala potřeba najít společnou platformu, na níž by si mohly všechny amatérské kluby navzájem vypomáhat. Proto byl také v roce 1919 založen *Svaz českých klubů fotografů amatérů*, zastřešující organizace, jejíž náplní byla koordinace činnosti jednotlivých klubů v nové republice.

80 Hostinský uznává fotografii jako spolehlivé, objektivní médium, které zachycuje sebemenší změny. Hostinský uznává především fotografii „*momentku*“. Dále například jako společný bod malířství a fotografií uvádí volbu předmětu – tématu. Naopak, fotografovi upírá invenci zobrazení. To je dle něj dílem náhody, a ne tvůrčího ducha, jako je tomu například u malířského umění. – Více Otakar Hostinský, *Fotografie a malířství*, Československý spisovatel, Praha 1956. (Původní text z roku 1905).

Zdrojem prvotních informací je například opis *Stanov Klubu českých fotografů – amatérů v Olomouci* z roku 1907, který badatelé poskytují dostatek údajů o výchovně-vzdělávacích metodách, ale i o určitých cílech klubového vzdělávání v Olomouci: „Účelem klubu jest rozšiřovati a pěstovati fotografii jako umění a zábavu, jakož poučovati a vzdělávati nové členy v tomto umění. Účel klubu jest pouze umělecký.“⁸¹ Organizační formy, kterými měli členové stanovených cílů dosáhnout zahrnovaly tedy přednášky a klubová setkání, „jakož i volné rozhovory z oboru fotografie vůbec“.⁸² Jejich prostřednictvím amatérští fotografové motivovali veřejnost k zájmu o fotografii, povzbuzovali své členy k další aktivitě. Mnoho členů také postupně našlo odvahu k veřejné prezentaci své tvorby (viz dále).

V průběhu existence olomouckého klubu se v oblasti přednáškové činnosti vydělily tři základní proudy. V první řadě to byly přednášky, které bylo možno zapůjčit z pražského Svazu českých klubů fotografů amatérů ve formě metodického textu a série diapositivů. Jejich realizaci (promítání a přednes komentáře) pak zabezpečili pověřeni olomoučtí členové klubu. Z inzerátů, uveřejňovaných v dobovém specializovaném fotografickém periodiku – ve *Fotografickém obzoru* – můžeme získat představu, jaký tématický záběr tehdejší přednášky měly. Obsah přednášek zahrnoval například rozbor problematiky jednotlivých fotografických žánrů (*Krupkova krajina; O portrétu*)⁸², tak i využití speciálních technických postupů (*Pelechovo fotografování v zimě*).⁸³ Stranou zájmu však nebyly ani technické problémy a novinky v oblasti fotografické technologie (*Krupkovy vitachromy*). Důležitým edukačním prvkem bylo také promítání diapositivů z významných mezinárodních výstavních akcí (*I. Mezinárodní fotografický salon v Praze; II. Mezinárodní fotografický salon v Praze*).⁸⁴ Neméně důležité, naopak výrazně motivační pro řadové členy pak také bylo zařazení prezentace tvorby jejich významných kolegů, kteří dosáhli odborného či mezinárodního

81 SOkA Olomouc, fond Klub českých fotografů amatérů Olomouc, M 6-23, číslo listu NAD: 373.

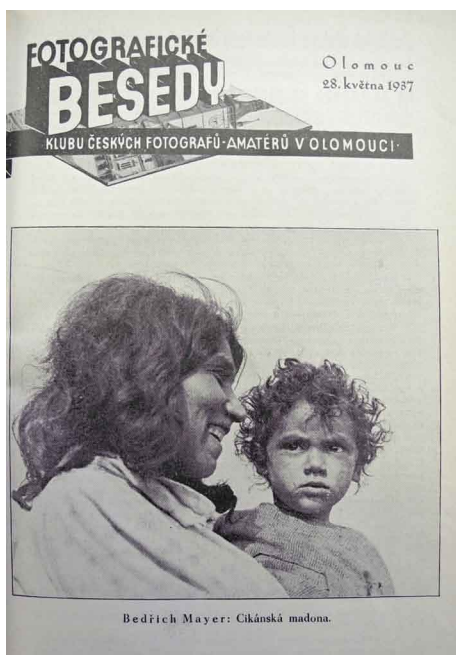
82 *Fotografický obzor*, 1936, s. 65.

83 *Fotografický obzor*, 1940, s. 79.

84 *Fotografický obzor*, 1936, s. 65.

Pozvánka na členskou schůzi Klubu fotografů amatérů v Olomouci, 1941. Státní okresní archiv Olomouc

Pozvánka na členskou schůzi Klubu fotografů amatérů v Olomouci, 40. léta 20. století. Státní okresní archiv Olomouc.



Časopis *Fotografické besedy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci*, 1937 Státní okresní archiv Olomouc

věhlasu (*Práce Dr. Růžičky; Praha Ing. Krupky*).⁸⁵ O kvalitě činnosti olomouckého klubu a o vysoké úrovni prací také svědčí zařazení přednášek jeho členů do celostátní výměnného okruhu. Byla to tedy přednáška Josefa Mikulky o náročném zpracovávání diapoziitivů (*Mikulkovy diapoziitivy*) a také výklad o problematice fotografování za nepříznivého počasí manželů Gottliebových. Jako přínos lze hodnotit i lekci o fotografování od Rudolfa Paďouka (*Paďoukova obrazová fotografie*).⁸⁶ Olomoučtí fotografové však přesáhli rámec přednášek zaměřených na technologický výklad vybraných problémů a jejich vysvětlení. Byli to opět Josef Mikulka, Rudolf Paďouk a Marie a Bernhardt Gottliebovi, jejichž tvorba byla vybrána jako kvalitní materiál pro celostátní výuku dobových fotografických trendů (*Mikulkova tvorba; Paďoukova tvorba; Práce manželů Gottliebových*).⁸⁷

Další typ přednášek, často i neformálního charakteru, který se objevuje jen místně a není zahrnován do celonárodní informační výměny, pak připravovali olomoučtí amatéři sami pro své kolegy v klubu. Tento typ předávání informací a zkušeností reagoval na živé dění v klubu a také více reflektoval aktuální problémy, s nimiž se olomoučtí amatéři právě potýkali. Skladba a náplň přednášek byla strukturovaná opět do několika oblastí. Znovu se objevují lekce z technologie (*O fotografii v přirozených barvách*), nechybí i příspěvky o žánrové či krajinářské fotografii (*O portrétování; Křížem krázem krajinou; O fotografování za nepříznivého počasí*).⁸⁸

Velmi důležitým formátem v rámci přednáškové činnosti bylo zařazení prezentace vlastní tvorby pro řadové členy s osobním výkladem. Tento typ veřejného vystoupení byl důležitým autoedukačním prvkem v procesu výchovy jednotlivého fotografa amatéra. Vybraný člen musel prezentaci připravit od zajištění techniky, termínu a místa až po přípravu sady diapoziitivů a příslušného slovního komentáře. Z archivních dokladů se dovídáme, že pod názvem *Jak jsem začal fotografovat* pořádal klub cyklus desetiminutových prezentací či autoreferátů starší i současné tvorby vybraných členů. Promítání diapoziitivů s komentářem se pravidelně odehrávalo ve velké

85 K upřesnění názvu a obsahu jednotlivých přednášek: *Paďoukova tvorba*. [Tvorba Rudolfa Paďouka st.]; *Mikulkova tvorba*. [Tvorba Josefa Mikulky]; *Práce Dr. Růžičky*. [Práce Drahomíra Josefa Růžičky]. –Více *Fotografický obzor*, 1940, s. 79.

86 K upřesnění obsahu a názvu přednášek: *Gottliebova fotografie za nepříznivého počasí*. [Marie Gottliebová – Bernhardt Gottlieb, *O fotografování za nepříznivého počasí*.] Více *Fotografický obzor*, 1936, s. 65.

87 K upřesnění obsahu a názvu přednášek: *Paďoukova tvorba*. [Tvorba Rudolfa Paďouka st.]; *Mikulkova tvorba*. [Tvorba Josefa Mikulky]. Více *Fotografický obzor*, 1940, s. 79.

88 Státní okresní archiv Olomouc, složka *Klub českých fotografů amatérů Olomouc*, zn. M 6-23, č. listu NAD: 373, 1907-1950.

klubovně Národního domu v Olomouci. Na základě studia zachovaných pramenů víme, že svoji tvorbu před ostatními členy představili například fotografové Vincenc Bleša, Andělín Hábl, Josef Kšír, Otakar Lenhart, Josef Mikulka, Rudolf Paďouk st. a Božena Sommerová.

⁸⁹ Po ukončení referátu následovala diskuse o výběru námětů, kompozičních a světelných problémech nebo i o použitých fotografických metodách, chemikáliích, papírech a aparátech. Nejen z výčtu, ale především ze zachovaných fotografií vyplývá, že se jednalo o vesměs o zajímavé autory a kvalitní tvorbu. Především v případě Josefa Mikulky a Rudolfa Paďouka st. se jednalo o tvorbu uznávanou nejen v národním, ale i mezinárodním kontextu.⁹⁰ Zajímavé je také zařazení Otakara Lenharta, který bývá pokládán za průkopníka domácí avantgardní fotografie, slučujícím „konstruktivisticky pojaté kompozice s imaginativním přístupem.“⁹¹

Ostatně přijetí nového progresivního přístupu ve fotografii nebylo v moravském nebo dokonce olomouckém kontextu jednoduché. Vždyť ještě ve třicátých letech dvacátého století se olomoučtí amatéři potýkají na klubových přednáškách s problémem *Zda je fotografie umění?*⁹² Jakým zjevením pak muselo být v rámci činnosti klubu výstavní vystoupení avantgardní *fotoskupiny tři* v roce 1935, v níž Lenhart působil.⁹³ Ke cti olomouckých amatérů však lze přičíst, že na stránkách *Fotografických besed*,⁹⁴ tedy svého vlastního periodika, nechali přetisknout úvodní slovo k výstavě z pera redaktora Macáka, v němž autor oceňuje experimentální přístup k tvorbě: „*muž s fotoaparátem byl jednoho dne nespokojen se svým výtvorem, který nesl jen nepatrné stopy jeho ducha, byl*



Časopis Svazu českých klubů fotografů amatérů *Fotografický obzor*, 1939. Vědecká knihovna Olomouc

89 [Jak jsem začal fotografovat]. Cyklus prezentací starší i současné tvorby členů KČFA s promítáním diapositivů. Různí autoři (Vincenc Bleša, Andělín Hábl, Josef Kšír, Otakar Lenhart, Josef Mikulka, Rudolf Paďouk st. a Božena Sommerová). Velká klubovna Národního domu v Olomouci, 1. 3. 1934. Více SOKA, fond Klub českých fotografů amatérů Olomouc, zn. M 6-23, č. listu NAD: 373, 1907-1950. – Osobní a jiné údaje o jmenovaných fotografech se nepodařilo zjistit.

90 Josef Mikulka dosahoval pravidelně úspěchů na mezinárodních fotografických výstavách a soutěžích. V roce 1926 získal v Lucernu čestné uznání časopisu *Kamera*, v témže roce ocenění na fotografické soutěži firmy *Agfa* v Berlíně. V roce 1932 například získal čestné uznání na 2. *mezinárodním fotofestivalu* v Cannes ve Francii. Diplom a česná uznání uložena v majetku rodiny, kopie uloženy v archivu Muzea umění Olomouc, složka Josef Mikulka. – Rudolf Paďouk st. pro svou publikační činnost soustředil množství ukázek zahraniční fotografické tvorby nejen z Evropy, ale i z USA.

91 Petr Balajka - Vladimír Birgus - Antonín Dufek et al., *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, Praha 1993, s. 211.

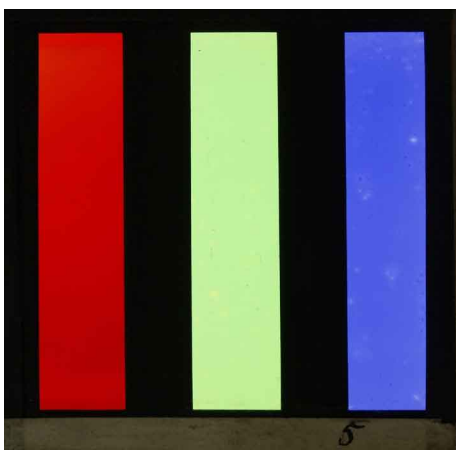
92 [Josef Kšír], [*Zda je fotografie umění?*]. Referát o debatní schůzi Klubu přátel umění v Olomouci. Velká klubovna Národního domu v Olomouci, 17. 5. 1934. – Dále to byla například prezentace současné tvorby členů na téma „*prázdninových potulek*“, která se uskutečnila na členské schůzi klubu 12. 9. 1935. – Více SOKA, fond Klub českých fotografů amatérů Olomouc, zn. M 6-23, č. listu NAD: 373, 1907-1950.

93 *Fotoskupinu tři* tvořili: Otakar Lenhart, Karel Kašpařík (1899–1968) a Jaroslav Nohel (1914–1977).

94 *Fotografické besedy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci*, roč. 1, 1935-1936, s. 6-7.



Ukázka z diapozitivní přednášky Svazu českých klubů fotografů amatérů o barevné fotografii, Národní archiv v Praze



Ukázka z diapozitivní přednášky Svazu českých klubů fotografů amatérů o barevné fotografii. Národní archiv v Praze

nespokojen s mechanickým zachycováním jevové skutečnosti, při němž musel svoji inteligenci a bohatství své lidské osobnosti vybijet jen technickými finesami při expozici, vyvolávání a kopírování. To byl počátek nové epochy amatérské fotografie, která zanechává hluboko pod sebou onu eru, která by se dala nazvat erou naivního realismu a již se říká piktorialismus. Jakmile objevil fotograf, že jeho práce nekončí vyvoláváním a vykopírováním fotografické desky, jakmile poznal, že negativ je pro jeho tvorbu stejně surrovým materiálem jako fotografovaný objekt, nestálo mu v cestě již nic, co by mu zabránilo v tom, aby učinil fotografii předmětem experimentu, jehož cílem není nic menšího než velká syntéza materiálních nemateriálních souvislostí.“ Fotografové také na extravagantní událost okamžitě reagovali uspořádáním komentované prohlídky s autory.⁹⁵ Z obsahu úvodního slova a další doprovodné akce je velmi patrné, že výstava v prostředí amatérů zarezonovala. Olomoučtí fotografové byli nejen dobře organizováni, ale především pravidelně vzděláváni. Měli rozhled, zajímali se o fotografické dění kolem sebe. Proto je nezaskočilo programové prohlášení skupiny, že „*smyslem fotografie není jen skutečné zobrazení, reprodukce objektu (skutečnost, aparát, technika jsou jen prostředkem fantasií tvořivého subjektu), experimentujeme, hledáme, tvoříme a trváme na úsilí fotografie výtvarné, které jest známo od samého počátku vynálezu fotografie.*“⁹⁶ Od této chvíle se fotografové v Olomouci

mohli bez obav z nepochopení rozhodovat, zda půjdou cestou tradiční fotografie, která inklinuje k nápodobě malířských a grafických postupů či prostému záznamu viděného nebo se vydají progresivním experimentálním směrem, který reflektuje nové výtvarné trendy a společenskou situaci. Mnoho z olomouckých fotografů v té době volilo cestu kompromisní, z části poučenou novými přístupy, zčásti však nepřekračující možnosti tradičních fotografických žánrů – krajinu, portrét, zátiší.

Ale zpět k metodám výuky. Při přednáškách se problematika podrobně vysvětlovala, často i demonstrovala na předkládaných či promítaných snímcích, samotné práce členů se v širším kruhu a v diskusi hodnotily. V rámci přednášek se nejen předávaly vědomosti v daném oboru. Posluchači získávali přehled o aktuálním dění na domácí, zčásti i na zahraniční scéně,

95 [Komentovaná prohlídka *výstavy tří* s J. Nohalem, O. Lenhartem a K. Kašpaříkem]. Členská schůze, 17. listopadu 1935. Soka, fond *Klub českých fotografů amatérů Olomouc*, zn. M 6-23, č. listu NAD: 373, 1907-1950.

96 Text otištěn v katalogovém listě *fotovýstava tří / fotoexperimenty, fotomontáže, fotogramy, fota, reklamní fota* (katalog výstavy), Klub českých fotografů amatérů v Olomouci, Olomouc 1935.

seznamovali se novými fotografickými trendy, rozvíjeli diskusí o smyslu fotografie, dotkli se i teorie fotografie. Dalším krokem bylo naučit zájemce praktickým dovednostem a návykům spojeným s technologií výroby fotografie. V tomto směru působili kluboví lektoři na jednotlivé zájemce o studium fotografie ve specializovaných kurzech. První fotografické kurzy, a to nejprve pro začátečníky z řad veřejnosti, později i pro pokročilé členy klubu, pořádal Český klub fotografů amatérů v Praze.

V Olomouci pak lze tento vzdělávací formát doložit s větší pravidelností během dvacátých

let 20. století.⁹⁷ Otázka zavedení kurzů byla projednávána už na první ustanovující schůzce klubu, tedy 5. dubna 1907.⁹⁸

Kurzy byly koncipovány ve dvou souvisejících blocích. První se zaměřoval na výklad teorie, druhý byl ryze praktický. Pro praktická cvičení klub začal zařizovat temnou komoru s elektrickou přípojkou a světlem a také s jednouchým strojem na vypírání fotografických desek. Vedení kurzů se lektorsky ujal zakladatel olomouckého klubu, Karel Dvořák, o další především praktickou výuku se starali členové klubu František Štefl, Rudolf Hradečný a Antonín Jaroš. Kurzy byly pro členy bezplatné, veřejnost měla účast zpoplatněnou.⁹⁹ V průběhu let klub zřídil dvě temné komory pro praktickou výuku fotografické techniky. Až ve třicátých letech se členům



Ukázka z diapositivní přednášky Svazu českých klubů fotografů amatérů o barevné fotografii. Národní archiv v Praze

97 Olomoucký klub s pořádáním kurzů samozřejmě začal už dříve, hned po svém vzniku a pokračoval s touto aktivitou až do zániku klubu začátkem padesátých let. Fotografické kurzy se zpočátku vyučovaly ve školních prostorech Pöttingea nebo ve školní budově České reálky. Například ze dne 29.3.1927 máme zprávu o zahájení kurzu v olomoucké škole *Na Hradě*. – SOKa Olomouc, fond Klub českých fotografů amatérů Olomouc, M 6-23, číslo listu NAD: 373. – Jiný kurz, speciálně pro začátečníky, pak je zmiňován dne 13.10.1937. Kurz byl pořádán v rámci praktických kurzů Dobrovského vyšší školy lidové v Olomouci. – Více *Haná ve fotografii* (katalog výstavy), Olomouc 1937, nestr.

98 SOKa Olomouc, fond Klub českých fotografů amatérů Olomouc, M 6-23, zápisy ze schůzí klubu 5.4.1907-17.10.1926.

99 Místem diskusních setkávání olomouckých amatérů se staly besední prostory hotelu Národní dům, školící středisko klubu se nacházelo ve dvou místnostech na Mořickém náměstí. Klubová setkání se konala vždy druhou středu v měsíci. Členové se scházeli i ve volném čase, a to v uzavřené místnosti v Litovelské pivnici na Mořickém náměstí 4 v Olomouci.



Ukázka z diapositivní přednášky Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci o obrazové tvorbě Josefa Mikulky. Národní archiv v Praze

klubu podařilo získat vlastní klubové prostory, plně vybavené pro teoretickou i praktickou výuku fotografie.¹⁰⁰

O obsahu kurzů a problematice, kterou zde pod vedením zkušených lektorů studenti probírali, poskytují nejvíce informací archivní prameny a dobová periodika. V Olomouci to byl především měsíčník *Fotografické besedy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci*. Odborný časopis vycházel vlastním nákladem z členských klubových příspěvků v letech 1935 až 1938 pod redakčním vedením Josefa Kšíra a později i Roberta Smetany (1904–1988).¹⁰¹

Právě ze stránek *Fotografických besed* lze čerpat nejvíce informací o profilu klubové činnosti a problémech, které tehdejší fotografickou praxi provázely. Podrobný popis fotografického kurzu přináší hned první číslo *Fotografických besed*. Kurz o celkovém rozsahu 10 hodin byl rozdělen do dvou částí. Sedm vyučovacích hodin bylo věnováno problematice negativního procesu (*Dnešní negativní materiál; Chemikálie a jejich funkce ve vývoje a ustalovači; Druhy a vlastnosti vyvolávačů; Různé způsoby vyvolávání; Vývojka vyrovnávací; Zesilování a zeslabování negativů*), obsah zbývajících tří hodin se zaměřil na pozitivní proces (*Pozitivní materiál; Retuš, zesilování, zvětšování; Tónování a jeho umělecký efekt*).¹⁰² Proto se zde opakovaně objevují témata související s technologií výroby fotografie (zvětšování z tvrdých negativů, retuš na malých negativech, zeslabování pozitivů, zaostřování v tmavých místnostech apod.), s praktickou fotografickou chemií (vlastnosti a práce s červenou krevní solí, použití dvojchromanu draselného a permanganu draselného apod.), dále je podrobně rozebírána otázka fotografických námětů a žánrů (*Jarní fotografie, Letní fotografie, Fotografické krásy zimy, Obrázky květin* apod.), menší prostor pak býval věnován dobové teorii (například *Z dějin*

100 „Podařilo se nám získati prostorné místo pod krovem městského domu č. 1. na Masarykově náměstí za mírný nájem.“ – SOKA Olomouc, fond Klub českých fotografů amatérů Olomouc, M 6-23, 1931. Zde také uveden rozpočet rekonstrukce a plánová dokumentace od arch. Jana Lošpáka z roku 1931.

101 Markéta Doláková, Příspěvek k činnosti Roberta Smetany v olomouckém muzejnictví a památkové péči v letech 1936–1946, *Olomoucký archivní sborník* 9, 2011, s. 121–137.

102 *Fotografické besedy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci*, roč. 1, 1935–1936, č. 1–2.

fotografie ve Francii) a recenzím a kritikám výstav či jednotlivých snímků (*Zabájení „výstavy tří“*).¹⁰³

Z výčtu aktivit a probíraných témat v kurzech je jasné, že se jednalo o promyšlenou a jasně strukturovanou edukační formu výuky, která postupnými a navazujícími kroky vštěpovala a rozvíjela vědomosti a dovednosti začínajících nebo i pokročilejších fotografů. S novými poznatky se kursisté seznamovali přímo, například při praktických demonstracích v temné komoře nebo i nepřímo, při hodnocení fotografií a při vzájemných rozhovorech o tvorbě či technologii fotografie. Logickým doplňkem kurzů bylo i samostudium. Amatéri dokončovali své práce buď doma nebo dle předem dohodnutého pořádku v klubové laboratoři. Vstřebávali a prakticky prověřovali poznatky nabyté v kurzu, v domácích podmínkách samostatně a bez asistence lektora byli nuceni řešit problémy při exponování, vyvolávání a finálních úpravách snímku.

Ve dvacátých letech dvacátého století a pod patronací nově vzniklého *Svazu československých klubů fotografů amatérů* došlo v rámci klubového vzdělávání k zavedení několika edukačních novinek. Vedle již dříve zmíněných projekčních přednášek, které si mohly kluby zapůjčovat, to byly ještě i další dva vzdělávací formáty. Především se podařilo najít a zajistit formu výměny odborné literatury. Pod souhrnným názvem „okružní čítárna“ byly zapůjčovány a vyměňovány mezi jednotlivými kluby publikace a časopisy.¹⁰⁴ Jejich pravidelný nákup a výměnu zabezpečoval svaz z výběru členských příspěvků. Zápůjčky domácích i zahraničních novinek ze světa fotografie získávaly do dočasného užívání jednotlivé místní amatérské kluby za symbolický paušální poplatek.

V oblasti prezentace tvorby klubových členů se podařilo navázat na systém „okružních map.“ Mapy sloužily jako didaktická pomůcka pro objasnění různých fotografických postupů



Ukázka z diapozitivní přednášky Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci o obrazové tvorbě Josefa Mikulky. Národní archiv v Praze

103 *Fotografické besedy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci*, roč. 1, 1935-1936, č. 1-2.

104 Informace pro členy o možnosti využívat „okružní čítárnu“ ve spolkové místnosti klubu nacházíme například v zápisu z Členské schůze klubu ze dne 7. listopadu 1935. – Více SOA Olomouc, fond Klub českých fotografů amatérů, zn. M 6-23, číslo listu NAD: 373.



Jan Unger, *(Rytmika)*, (1935–1936). Sbíрка Muzea umění Olomouc

a technik, které byly podrobně popisovány na zadních stranách fotografií (většinou na předtištěném štítku). Autoři měli uvést své jméno, název snímku a technické údaje, tj. délku expozice, clonu, použitý objektiv, jaké bylo osvětlení, jaký byl použit negativní a pozitivní materiál, vývojka, retuš. „*Shromážděné fotografie pak byly vloženy do krabice, opatřeny seznamem autorů a pokyny pro předávání, tzv. cestovním pořádkem,*

kde každý adresát potvrzoval, kdy zásilku dostal a odeslal. Zároveň měl tuto skutečnost oznámit pověřenému členu výboru, tzv. správci okružních map.“ Pod pojmem mapa se tedy ve skutečnosti neskrývalo nic jiného, než objemná fotografická kolekce, která seznamovala s obrazovou tvorbou ostatních klubů.¹⁰⁵ Například olomoucký klub disponoval ještě po skončení okružní cesty objemným albem sedmdesáti pěti fotografií, které patrně i nadále sloužilo jako didaktická pomůcka pro řadu fotografů.¹⁰⁶

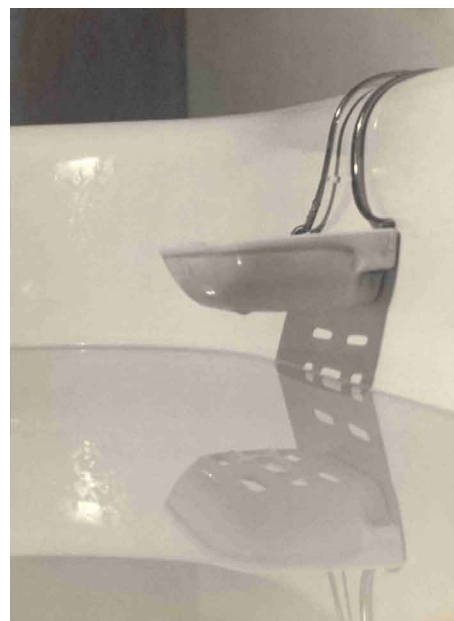
Poslední inovací, která je spojená s celostátním působením svazu, je pořádání svazových výstavních přehlídek. Jednotlivé kluby v rámci svého působení pořádaly členské výstavy. V průběhu dvacátých a třicátých let dvacátého století se konaly dvě velké svazové přehlídky. V Olomouci, kde bylo uspořádáno na dvacet členských a jiných výstav, se národní přehlídka konala v roce 1932 pod názvem *Jubilejní fotografická fotovýstava*. Olomoučtí amatéři zde ve výstavních místnostech klubu na Masarykově náměstí v Olomouci vystavili svá díla společně s fotografiemi členů z ostatních klubů z republiky.¹⁰⁷ Výstava byla mimo jiné uspořádána k 25. výročí existence olomouckého klubu. Její náplň musela být dle dobového komentáře Jana Ungera (1886–1942) poměrně progresivní, fotografové se odkláněli od zastaralých ušlechtilých technik, naopak se nebránili pronikání moderních směrů a dobových tendencí: „*Návštěvníkům – laikům*

105 Fotografické mapy existovaly ještě před ustanovením svazu. Byly však určeny jen pro potřeby klubu, který je sestavil. Novinkou svazových map byla právě jejich celostátní výměna. S nápadem sestavovat putovní kolekce fotografií, které by sloužily amatérům k porovnávání vlastních výsledků s pracemi ostatních, přišel v roce 1893 Klub fotografů amatérů v Praze. Navázal tak na akci spolku fotografů amatérů ve Frankfurtu nad Mohanem z roku 1892, kdy se podařilo vyměnit fotografie se 17 evropskými amatérskými spolky včetně pražského klubu. – Více například Štěpánka Bielezová – Pavla Vrbová, Počátky mapových okruhů, in: *Historická fotografie. Sborník pro prezentaci historické fotografie*, roč. 11, 2012, s. 4-17.

106 Více například Štěpánka Bielezová – Pavla Vrbová, Průkopníci fotografie, in: *Civilizované iluze. Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012, s. 36-40.

107 *Jubilejní fotografická fotovýstava* se konala od 24. března do 10. dubna 1932. Byla k ní vydána pozvánka, katalog s textem Jana Ungera a studií Josefa Kšíra o historii klubu. Úvodní text k výstavě přednesl Josef Kšír.

našich výstav bude nápadno pronikání moderních směrů spočívajících hl. v pozorování podrobností a s různých stanovisek. Také možno pozorovat úbytek tzv. ušlechtilých procesu (bromolejů, pigmentů apod.) a převládání čisté fotografie.“¹⁰⁸ Pro olomoucké fotografy to byla nejen forma ocenění dlouholeté činnosti, ale především i výzva k porovnání úrovně výsledků dobře strukturované vzdělávací činnosti. Ostatně, vkus a rozhled po fotografické scéně olomoučtí fotografové nekultivovali jen na členských či svazových výstavách. Už v roce 1929, při příležitosti konání čtvrté výstavy klubu byla připojena pod názvem *Výstava mezinárodní obrazové fotografie* výběrová kolekce zahraničních autorů.¹⁰⁹ V roce 1937 se také v Olomouci uskutečnila repríza výstavy fotografií Drahomíra Josefa Růžičky (1870–1960), významného fotografa, který dosáhl uznání doma i ve Spojených státech amerických a stal se vzorem pro mnoho fotografů meziválečné generace uznávající moderní čistou a nemanipulovanou fotografii.¹¹⁰



Marie Gottliebiová, *Miska do vany*, (20.-30. léta 20. století). Sbíрка Muzea umění Olomouc

7.1.3 Významné osobnosti klubu, jejich umělecký a pedagogický přínos

Samostatnou a ve své době nenahraditelnou roli hrál ale také příklad lektora a vliv zkušených fotografických osobností. V olomouckém klubu působila řada významných osobností tehdejší fotografické scény, například Karel Dvořák, Jan Unger, Josef Mikulka, Rudolf Paďouk st., Karel Wellner (1875–1926) nebo Josef Kšír. Osobnost Karla Dvořáka je s olomouckým klubem spjata velmi těsně. Dvořák se totiž významně podílel na založení klubu v roce 1907, a to během svého profesního působení na ředitelství drah v Olomouci. Klub také dlouhá léta vedl jako předseda.¹¹¹ Dvořák také mimo jiné přispíval do dobového odborného periodika v oboru, časopisu *Fotografický obzor*, který klub fotografů amatérů vydával od roku 1893. Ve vzpomínkách připomíná například Jan Unger Dvořákovu četnou přednáškovou činnost pro klub: „Nejčastěji

108 Jan Unger - Josef Kšír, 1907 – 1932. *Jubilejní fotografická výstava v Olomouci Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci a Svazu československých klubů fotografů amatérů v Praze*, Vydáno nákladem klubu. Vytiskla knihtiskárna „Linografia“ v Olomouci, Olomouc 1933.

109 4. výstava KČFA v Olomouci / *Výstava mezinárodní obrazové fotografie*, 18.května - 2. června 1929, Olomouc, Smetanova sady (tzv.starý skleník).

110 *Katalog výstavy Dr. D. J. Růžičky, čestného člena Sdružení amerických fotografů piktorialistů, salonu v Pittsburgu a Los Angeles, K. F. A. na Král. Vinohradech a Č. k.f. a. v Praze*, Svaz Československých klubů fotografů amatérů, Praha 1937. – Repríza se konala v Klubovní místnosti Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci, Masarykovo nám. 5, Olomouc, 8.-19. září 1937.

111 Pavel Scheufler v monografickém hesle o Dvořákově uvádí, že již od roku 1903 působil v Olomouci. Více pak Petr Balajka - Vladimír Birgus - Antonín Dufek et al., *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*. ASCO Praha 1993, s. 66-67.



Rudolf Paďouk, *Olomouc, kostel Cyrila a Metoděje v Olomouci-Hejčíně z let 1929-1932*. Ukázka z diapositivní přednášky Rudolfa Paďouka, *Umělecká (obrazová) fotografie*, 1935. Národní archiv v Praze

to byly obrázky předsedy klubu K. Dvořáka ...¹¹² U svých posluchačů a kolegů z klubu také formoval svébytný a velmi progresivní postoj k současné fotografii. Na svou dobu totiž velmi pokrokově odmítal impresionistické tendence ve prospěch moderní čisté a nemanipulované fotografie: „...základem fotografie je věrné zachycení skutečnosti a dokonalé využití přesnosti fotografické techniky.“¹¹³

Rudolf Paďouk st. vydal v roce 1930 u olomouckého nakladatele Romualda Prombergera na svou dobu mimořádnou publikaci *Umělecká fotografie a její tvorba*.¹¹⁴ V té se mu podařilo soustředit reprodukce domácích, ale především významných zahraničních autorů, na jejichž příkladu demonstroval různorodost

přístupů k tvorbě fotografického obrazu. Pro fotografy své doby to byl nenahraditelný studijní materiál.¹¹⁵ Malíř a grafik Karel Wellner, který byl v letech 1907–1909 činný jako místopředseda klubu, vydal už v roce 1908 publikaci *Umělecká fotografie krajiny a nástin rozvoje krajinomalby*. Kniha je koncipovaná jako pomůcka pro výtvarníka, který se snaží postihnout věrnost přírody právě s pomocí moderního technického média – fotografie.

Přesto však lze říci, že všechny zmíněné osobnosti se snažily, nahlíženo současnou optikou, připravovat vzdělávací aktivity zaměřené na zvyšování odbornosti členů amatérského klubu. Lektori krok za krokem, za pomoci obrazových, textových a jiných podpůrných učebních materiálů a pomůcek (obrazové mapy, odborné publikace, promítání) zvyšovaly individuální dovednosti svých členů. Jejich další pracovní činnosti, jako byla příprava náplně kurzů, zaměření jednotlivých přednášek a organizace prezentací tvorby, napomáhaly rozvoji a odbornému růstu celé amatérské organizace. Takto strukturovaná klubová edukace reflektovala v první řadě dílčí didaktické cíle, které spočívaly především v rozvoji znalostí, dovedností a postojů. Nepominutelné bylo také kolektivní směřování edukace, která si kladla za cíl společenskou emancipaci, osvětu a kulturní rozvoj veřejnosti prováděný právě za pomoci moderního média – fotografie.

112 Jan Unger – Josef Kšíř, *1907 – 1932. Jubilejní fotografická výstava v Olomouci Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci a Svazu československých klubů fotografů amatérů v Praze*. Vydáno nákladem klubu. Vytiskla knihtiskárna „Linografia“ v Olomouci, Olomouc 1933.

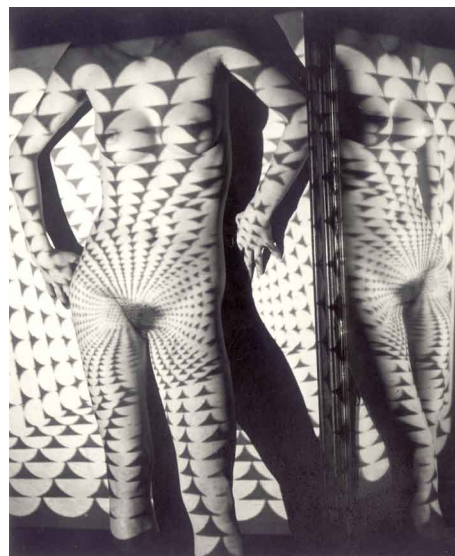
113 Karel Jičínský (ed.), *Ročenka Česká fotografie*, 1939, roč. 9., s. 8.

114 Rudolf Paďouk, *Umělecká fotografie a její tvorba*. R. Promberger, Olomouc 1930.

115 Rudolf Paďouk, *Proti proudu, Fotografický obzor*, 1927, s. 145-178.

7.2 Fotografická sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci

Jaroslav Vávra, člen klubu fotografů amatérů, pokračoval nejen ve své umělecké tvorbě, ale i v osvětové a pedagogické činnosti i po zrušení klubové organizace. Koncem padesátých let se stal aktivním členem olomoucké skupiny DOFO, koncem šedesátých let dvacátého století se stal zakládajícím členem fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci. „V roce 1969 založil v Olomouci fotografickou sekci Vlastivědné společnosti muzejní, která dnes soustřeďuje několik desítek fotografů – amatérů.“¹¹⁶ Společně s Josefem Kšírem, posledním předsedou Klubu fotografů amatérů v Olomouci, oživil a navázali na bezmála šedesátiletou tradici laického vzdělávání v oblasti volné fotografie v Olomouci.¹¹⁷ Vávra se hned od počátku v sekci velmi angažoval. Do roku 1971 byl i jejím předsedou, poté v ní působil jako lektor.¹¹⁸ Hlavní činností společnosti byla práce v zájmových sekcích a vydávání *Časopisu Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*.¹¹⁹



Jaroslav Vávra, *Arkády*, (2. polovina 60. let 20. století). Sbírk. Muzea umění Olomouc

7.2.1 Edukační a odborná činnost sekce (1969–1981)

O stavu a potřebě vzdělávání v prostředí fotografů amatérů a také o dobových podmínkách a cílech leccos nastíní hned v úvodu vzpomínka teoretika Petra Tauska: „Začínal jsem jako fotoamatér a nejprve jsem zkoumal, co všechno umí technika. Brzy jsem si ale uvědomil, že zvládnutí řemeslné profese je pouze prostředek a nikoliv cíl. Proto jsem si chtěl o fotografii přečíst knížku, která by svým pojetím odpovídala uměnovědným publikacím z oboru malířství, hudby apod. Ke svému překvapení jsem zjistil, že u nás nic takového neexistuje a i v zahraničí je tento pohled na fotografii dosti vzácný. Nezbývalo proto nic jiného než sbírat poznatky z různých článků a katalogů a z těchto dílčích údajů si skládat „mozaiku“.“¹²⁰

116 František Kobza, *Krajiny rodu ženského, Informace. Kulturně-výchovná činnost na okrese Olomouc 1981*, Okresní kulturní středisko Olomouc, Olomouc 1981, s. 23.

117 Vlastivědná společnost muzejní navázala na bývalý Vlastenecký spolek muzejní v Olomouci. – Více Josef Kšíř – Bohumil Šula, Zpráva o činnosti Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci za rok 1971, in: *Sborník Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*, Olomouc 1972, s.195-197.

118 Josef Kšíř – Bohumil Šula, Zpráva o činnosti Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci za rok 1971, in: *Sborník Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*, Olomouc 1972, s.196.

119 V tomto směru společnost vlastně kopírovala práci bývalého *Vlastivědného spolku muzejního*. Před obnovením činnosti *Vlastivědné společnosti muzejní* existovalo při *Vlastivědném ústavu* celkem pět zájmových sdružení, které přešli jako jednotlivé sekce do *Vlastivědné společnosti muzejní*. Postupně bylo zřízeno celkem 10 sekcí (biologická, kaktusářská, historická, prehistorická, historie lékařství, národopisná, numismatická, fotografická, Slovanského gymnázia, přátelé starých rodin).

120 Martin Hruška, Jubileum Petra Tauska, *Československá fotografie*, 1987, roč. 38, č.1, s. 6-7.



Jana Dvorská, *bez názvu* (z cyklu *Člověk*), (70. léta 20. století), ukázka studentské práce. Archiv autorky, Olomouc

Vlastivědného muzea. Postupně se počet členů zvyšoval. Za sledované období se jich v řadách sekce vystřídal několik desítek. Výchovně vzdělávací metody byly založeny především na přímém výchovném působení lektorů. Základem edukace byly odborné konzultace členů se zkušenějšími fotografy, specialisty a odborníky, dále přednášková a osvětová činnost pro veřejnost a instituce. Praktickou náplní bylo plnění tzv. „mapových okruhů“ a spolupráce s ostatními kluby v rámci prezentace a hodnocení fotografické tvorby. Nechybělo ani pořádání výstavních



Jana Dvorská, *bez názvu* (z cyklu *Člověk*), (70. léta 20. století), ukázka studentské práce. Archiv autorky, Olomouc

Podobnou zkušeností procházela od konce padesátých a hlavně v šedesátých až osmdesátých letech i řada dalších amatérů a neformálních sdružení. Rozmezí let 1969 až 1981 představuje v rámci existence olomoucké sekce období, ve kterém dosáhla největšího rozmachu. Ať už máme na mysli počet členů a uspořádaných výstav, ale také angažmá významných pedagogických a uměleckých osobností. Měřítkem kvality také byly četné úspěchy členů sekce na domácích a zahraničních výstavních přehlídkách. Rok 1969 označuje vznik sekce, s rokem 1981 je spojeno úmrtí jejího zakladatele, prvního předsedy a lektora Jaroslava Vávry, který svým osobním vkladem zaručoval vysokou úroveň edukace v sekci.

V prvním roce svého ustanovení měla sekce 37 členů, kteří se scházeli na pravidelných středečních schůzkách dvakrát měsíčně v klubových prostorách

přehlídek a fotografických kurzů pro členy i pro veřejnost. Ze struktury činnosti sekce však zmizelo systematické vedení odborné knihovny, tak jak tomu bylo dříve v amatérském klubu. Přesto však se členové sekce snažili udržet všestranné zaměření edukace, které se podařilo realizovat především prostřednictvím lektorů a zkušených fotografů. Samozřejmou součástí edukace byla jak práce v širším kolektivu sekce, tak i domácí forma samostatného sebevzdělávání a plnění dílčích, lektory koncipovaných a zadávaných úkolů.

7.2.2 Metody, formy a cíle zájmového vzdělávání

Významnými osobnostmi, které stály u zrodu sekce, byli již zmíněni Jaroslav Vávra a Josef Kšíř. Oba

byli jako bývalí členové olomouckého amatérského klubu v profesním i kolegiálním vztahu. Proto lze také předpokládat, že právě oni přenesli do nově vzniklé fotografické sekce metody zažité a používané v prostředí klubového vzdělávání. Na rozdíl od předválečného klubového systému, který se rozvíjel v demokratické atmosféře, se fotografie po roce 1948 všeobecně potýkala s ideologickými problémy. Předchozí generace amatérů řešila otázky technické a umělecké a přela se s teoretiky, zda fotografie je či není umění a který výtvarný druh je hodnotnější. Fotografie padesátých let byla nucena přijmout novou úlohu v totalitní společnosti. Pod rouškou zdůrazněné společenské role fotografie se do fotografie začal vkrádat socialistický realismus. Nově se začínají objevovat požadavky na lidovost fotografie, na její pravdivost a společenskou angažovanost. Vrcholem fotografického umění se stává reportáž.¹²¹



Miloslav Stibor, *Strážnice*, 1960. Sbíрка Evy Stiborové, Olomouc

V dobových periodikách se objevují texty o roli fotografie v procesu sjednocování zemědělských družstev nebo o fotografické inspiraci v ideologických názorech Lenina či Stalina.¹²²

Ze svobodné fotografické tvorby se v průběhu padesátých let dvacátého století začala vytrácet běžná každodenní témata, žánry, momentky. Z pera fotografa Václava Jírů se například dovídáme i o nových požadavcích na fotografickou edukaci: „*Aby úroveň fotografické tvorby neustále rostla, bude třeba, aby také fotografická sekce SČVU pomáhala při výchově dorostu, především z řad pracujících, a v dalším vzdělávání fotografů, jež musí odpovídat vzrůstajícím ideovým, uměleckým i technickým požadavkům. Mimo školení a výchovu v duchu usnesení IX. sjezdu KSČ bude třeba zajistit i výměnu zkušeností na pravidelných schůzkách s referáty a diskusí. Velmi důležitá je otázka výstav, jež jsou především s to podnítit soutěživost. Na každoročních výstavách by se měly konat pohovory návštěvníků s vystavujícími a i ostatními výtvarnými umělci. Dokud nebudou tyto otázky vyřešeny, překážky odstraněny a zmíněné náměty uskutečněny, nelze počítat s dostatkem vyspělých fotografií pro budoucí úkoly, jež budou neustále přibývat.*“¹²³

Naštěstí konec šedesátých let dvacátého století přináší mírné společenské uvolnění. Fotografové všeobecně, ale i ti, kteří působili ve *Fotografické sekci Vlastivědné společnosti muzejní*, raději navazovali na předválečnou tradici československé levicové a sociálně orientované fotografie než na kostrbaté ideologické výzvy z padesátých let.¹²⁴ V této nelehké dobové situaci začala rozvíjet svoji činnosti i olomoucká fotografická sekce. Cílem její činnosti bylo, řečeno slovy

121 K nové roli fotografie například Václav Jírů, *Tvůrčí práce ve fotografii. Nová fotografie*, 1952, č. 4, s. 38-39.

122 Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech a dokumentech*, Nakladatelství Dost, Hranice 2010, s. 96.

123 Václav Jírů, *K současným otázkám československé fotografie. Nová fotografie*, 1952, č. 6, s. 61.

124 Inspirací jsou například díla Jiřího Jeníčka, Karla Kašpaříka nebo tvorba skupiny *Sociofoto* ad.



Jana Dvorská, *bez názvu* (z cyklu *Svět prostých věcí*), (70. léta 20. století), ukázka studentské práce. Archiv autorky, Olomouc

dobového zpravodaje, „*klást důraz na stránku společenskou, aby v ní našli uplatnění všichni zájemci a přátelé fotografie bez rozdílu ve vyspělosti a bez omezení počtu členů.*“¹²⁵ V tomto okamžiku je také důležité připomenout, že v Olomouci již od roku 1958 působila řada originálních fotografů sdružených ve skupinách *DOFO* a *Obnisko*. Mnoho z jejich členů převzalo i roli lektorů v sekci. Formálně splňovali požadavky doby, většina z nich byli pracující dělníci, kteří po práci rozvíjeli své fotografické dovednosti v závodních klubech nebo pracovali jako dobrovolní členové poradních sborů pro fotografii.¹²⁶ Obsahově i formálně však jejich práce tíhly k civilistní poetice *Skupiny 42* a imaginativnímu zobrazení reality v duchu surrealistických tendencí.

Vzhledem k tomu, že se archiv sekce nezachoval, můžeme její činnost rekonstruovat jen na základě kusých zpráv z příslušného období, ale hlavně ze vzpomínek

bývalých členů. První stručnou informaci o úspěšné činnosti sekce nacházíme už v roce 1970, tedy rok po jejím založení. Tehdy její členové připravili odbornou výstavu ve Vlastivědném ústavu v Olomouci. O její náplni však nevíme nic bližšího. Lze však předpokládat, že se jednalo o výběr z prací členů. O rok později, v roce 1971, uspořádali členové další akci, tentokrát celostátní výstavu s mezinárodní účastí v Olomouci. V témže roce také olomoučtí fotografové zaslali do francouzského Montaubanu sto dvacet svých snímků pro výstavní účely, za které získali medaili města i departementu. „*Časopis Odborář otiskl čtyři snímky členů fotosekce a Ústřední dům lidové umělecké tvorivosti vybral sekci pro reprezentaci snímků v ČSSR na mezinárodní přehlídce fotoklubu Europafoto. Ve fotografické soutěži ČSR se naše sekce mezi 11 klubů umístila na druhém místě.*“¹²⁷ O vzhledu, obsahu a kvalitě snímků také nemáme žádné podrobnější údaje.

Konkrétnější obrysy činnosti poskytuje dobová zpráva z následujícího roku. V roce 1972 si totiž sekce připomenula 65. výročí založení Klubu fotografů amatérů v Olomouci, a to přednáškou Josefa Kšíra o historii olomoucké fotografie. Na přelomu roku 1972 a 1973 pak sekce uspořádala členskou výstavu ve Vlastivědném ústavu v Olomouci, „*o jejíž dobré úrovni svědčí značná návštěvnost.*“¹²⁸ V souvislosti s výstavou se také konal ve spolupráci s Okresním kulturním střediskem v Olomouci seminář *O tvůrčích problémech současné fotografie*. Mezi pozvanými odborníky

125 *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*, roč. 1979, č. 12-12, s. 20. – O genezi fenoménu amatérská fotografie více Petr Klimpl, *Česká amatérská fotografie 1945–1989*, ÚKVV, Praha 1989.

126 Například olomoucká skupina *Obnisko* vznikla v klubu ROH při Moravských železárnách v Olomouci.

127 Josef Kšír – Bohumil Šula, Zpráva o činnosti Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci za rok 1971, in: *Sborník Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*, 1972, s. 195-197.

128 *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*, roč. 1973, č. 2, s. 6.

nejvíce zaujal Ján Šmok, teoretik fotografie a pedagog na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze, který, jak opět zmiňuje dobový zpravodaj, často do olomoucké sekce zajížděl přednášet. Šmok ostatně nejen v Olomouci, ale po celé republice vedl také kurzy pro porotce fotografických výstav a lektory fotografie.¹²⁹

V témže roce také měli dva členové sekce, Vojtěch Sapara (1923–2004) a Leo Schwarz (1914–2006), samostatné výstavy v olomouckém Divadle hudby.¹³⁰ Z dobových zpráv také víme, že členové sekce se účastnili soutěží, „a to jak místních, celostátních, tak i mezinárodních.“¹³¹ Jednou z obeslaných výstav byla i tématická soutěž *Historická Olomouc*, zaměřená na památky města. Z katalogu k výstavě se také dovídáme další jména členů a lektorů sekce - Zdeněk Ondráček a Rupert Kytka (1910–1993), opakuje se Vojtěch Sapara.¹³² Za zmínku také stojí sice kusá, ale zásadní informace o pravidelné účasti sekce v soutěži mapového okruhu. Z předchozích informací a z výčtu aktivit následujících let se nám vyjevuje konkrétní struktura činnosti sekce. Ta zahrnovala již zmíněné pravidelné pracovní schůzky a setkání fotografů zaměřené na praktickou instruktáž dané fotografické problematiky. Dále to byla přednášková činnost, ať už z vlastních lektorských zdrojů nebo zabezpečená externími odborníky. Ve vztahu k veřejnosti to byla prezentace vlastní tvorby (členské, skupinové, tématické i sólové výstavy), pořádání fotografických kurzů a exkurzí. Pro porovnání a zvyšování kvality tvorby se pak sekce a její členové účastnili soutěží a mapového okruhu.

Pro rekonstrukci programu a obsahu pracovních schůzek bylo nutné čerpat zpřesňující informace z výpovědí bývalých členů. Fotograf Miroslav Kolář (*1935) patřil mezi první členy sekce.¹³³ Zrekonstruoval personální složení lektorů v prvních letech činnosti. Vedle Jaroslava Vávry, který byl jejím předsedou, zde působili Vojtěch Sapara, Rupert Kytka, Ivo Přeček (1935–2006), všichni členové skupiny *DOFO*. Do sekce docházeli i další její členové. Dalšími lektory byli Josef Kývala (*1944) a Milan Hořínek (*1932). Externě vypomáhal i Miloslav Stibor. Z podrobné výpovědi Jany Dvorské (*1949), další členky sekce, vyplývají důležité



Vojtěch Sapara, *Kamínky*, (počátek 70. let 20. století). Sběrka Muzea umění Olomouc

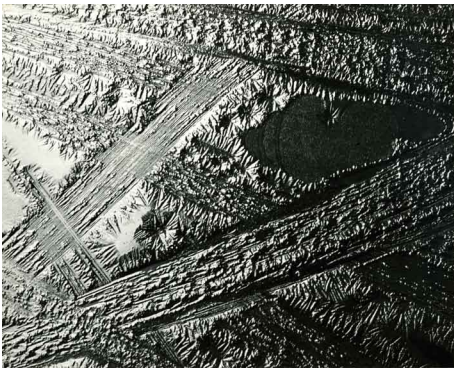
129 Zpravodaj *Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*, roč. 1973, č. 2, s. 6. – Kurzy a školení organizoval a metodicky vedl Ústav pro kulturně výchovnou činnost.

130 *Fotografie Vojtěcha Sapary*, Divadlo hudby Olomouc, Olomouc 18.2.1972.

131 *Fotografie Vojtěcha Sapary*, Divadlo hudby Olomouc, Olomouc 18.2.1972.

132 Miloslav Stibor, *Historická Olomouc* (Zdeněk Ondráček, Jaroslav Šanda, Rupert Kytka, Vojtěch Sapara, Jan Doupil; katalog výstavy), Středisko státní památkové péče a ochrany přírody, Olomouc 1973.

133 Miroslav Kolář (*1935). Vystudoval Střední průmyslovou školu v Šumperku a Průmyslovou školu filmovou v Čimelicích, obor filmová, televizní a zvuková technika. Škola se zaměřovala na výuku profesí, které byly potřeba ve filmové, televizní, ale i rozhlasové a divadelní tvorbě v podobě organizačních a technických pracovníků. Žije a tvoří v Olomouci, zaměřuje se na fotografii a tvorbu videoporaďů.



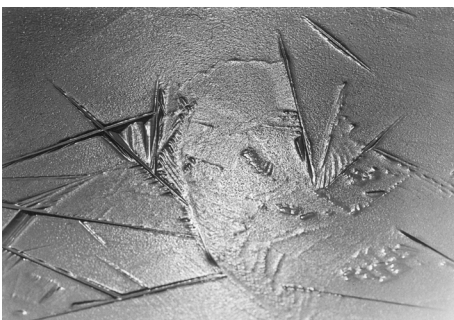
Rupert Kytka, *Struktura*, (60. léta 20. století). Sbírnka Muzea umění Olomouc

informace jak o struktuře činnosti, tak především o pedagogických metodách a formách výuky ve fotografické sekci, kde působila od začátku sedmdesátých let dvacátého století: „Myslím že to bylo v roce 1972 nebo 1973, když jsem se dozvěděla, že zde v Olomouci je možné se studiu fotografie věnovat v tzv. fotografické sekci zdejšího muzea. My jsme tomu vznešeně říkali fotografická škola“. Dvorská popisuje, jak byla výuka strukturovaná z hlediska časového: „Výuka ve fotografické sekci byla rozptýlena do několika let. Ve skutečnosti to byl vlastně dvou až tříletý fotografický kurz. Zdůrazňuje motivační a koncepční roli vedoucích lektorů: „Byla to taková pracovní

setkání s váženými pány fotografi. K nejvýraznějším osobnostem samozřejmě patřil Jaroslav Vávra, pak nás učil Rupert Kytka. O technologii jsme se dozvídali především od inženýra Vojtěcha Sapary.“ Dvorská také vzpomíná na konkrétní vyučovací metody: „Výuka spočívala v tom, že jsme poslouchali přednášky, lektori nám promítali diapozitivy, které se vázaly k jednotlivým probíraným tématům.“

Ve vzpomínkách také rozvádí informace o přímém výchovném působení lektorů, o způsobu zpřesňování a fixace nových poznatků: „Po přednášce následovala diskuze na dané téma, dotazovali jsme se na další a další detaily různých fotografických žánrů, technik, postupů. Po přednáškovém bloku následovalo zadávání úkolů.“ Motivačním prvkem a dalším zdrojem poznání, které vyplývalo s těsnějšího a intenzivnějšího osobního setkání s lektory, byly i víkendové workshopy: „Také jsme se setkávali po dva víkendové dny jednou za čtvrt roku v rekreačním areálu v Horním Žlebu u Šternberka,“ kde výuka pokračovala dalšími přednáškami, prezentacemi a plněním dílčích úkolů.

¹³⁴ Obsah jednotlivých výukových lekcí, z nichž vyplývaly náměty pro úkoly, popisuje Dvorská velmi detailně: „Úkoly byly různorodé. K těm hlavním okruhům patřilo široké téma Člověk. Obsáhlý



Jana Dvorská, (*Struktura*), (z cyklu *Svět prostých věcí*), (70. léta 20. století), ukázka studentské práce. Archiv autorky, Olomouc

tématický okruh měl koncepčně i lektorsky na starosti Jaroslav Vávra. Cílem bylo osvojit si originální pohled na portrétovanou osobu, získat sebevědomí při práci s modelem, umět reagovat na jeho podněty, a to ať už v interiérových nebo i exteriérových podmínkách. A také, jak dodával s oblibou sám Vávra, „nebát se, prostě přijít, postavit se na náměstí proti náhodnému kolemjdoucímu a fotografovat ho“.¹³⁵ Dvorská potvrzuje vysokou úroveň Vávrovy výuky. I přesto, že téma jí nezaujalo a ani ve své

¹³⁴ Z rozhovoru mezi autorkou textu a Janou Dvorskou, Olomouc, 16.11.2011, více viz Příloha 1.

¹³⁵ Dvorská má z té doby zachováno několik cyklů: „Ten první skutečně vznikl na náměstí, když jsem dokumentovala svobodomyšlné občany a Romy s alkoholem u kašny. Dále jsem dlouhodobě pracovala s dětskou modelkou, dcerou mých známých. Podle hodnocení Jaroslava Vávry se mi podařilo vytvořit mnoho citlivých dětských portrétů. A pak také jsem fotografovala svoji mladší sestřenicí.“ Z rozhovoru mezi autorkou textu a Janou Dvorskou, Olomouc, 16.11.2011, více viz Příloha 1.

další tvorbě k němu nijak zvlášť neinklinovala, zvládla je bezchybně a vytvořila řadu fotografií na vysoké umělecké a výrazové úrovni.

V souvislosti s působením Jaroslava Vávry neopomněla Dvorská připomenout jeho snahu reagovat na proměnu dobových výtvarných směrů. Právě díky Vávrovi měli posluchači olomoucké sekce mimořádnou příležitost seznamovat se s problematikou dobových trendů op artu, lettrismu a hlavně barevné fotografie. Pracovat s barevnou fotografií v té době, tedy v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století, bylo z hlediska dostupnosti a kvality fotografického materiálu velmi obtížné. Také vyvolávání barevných negativních filmů vyžadovalo velkou dávku odborných znalostí z chemické technologie a také praktických zkušeností. Vávra v olomoucké sekci nejen přednášel, ale také publikoval odborné texty o technologii fotografie, především pak o metodách barevného fotografování a diapositivtech.¹³⁶ Olomoučtí fotografové měli jedinečnou příležitost získávat informace přímo od průkopníka barevné fotografie. Vávra byl schopen na svých pracích demonstrovat možnosti barevného experimentu od chemického složení vývojky přes výklad o úskalí chromogenního vyvolávání až po metody barevné filtrace. Nikdy nechyběly postřehy a úvahy o fotografii a jejím poslání. Díky dobrým vazbám k tehdejšímu Svazu českých fotografů Vávra také zajišťoval olomouckým fotoamatérům literaturu z oboru.

K dalším zadávaným tématům patřilo neméně obsáhlé téma „příroda“ a „krajina“. Sem spadala jak cvičení se strukturou, kompozicí, detailem, přírodninami, tak i rozsáhlejší cykly zachycující krajinné celky v proměnách ročních období, poznamenané působením přírodních sil i času nebo i člověkem. Důraz byl kladen například na možnosti práce s přirozeným světlem, kontrastem černé a bílé. Lektori také zadávali úkoly z fotografického žánru zátiší. To patřilo, alespoň podle názoru Dvorské, mezi oblíbená témata. Vedl je lektor Rupert Kytka, který je pracovně přejmenoval na „svět prostých věcí“. Téma zahrnovalo mnoho aspektů a pohledů, ať už výtvarných nebo fotografických. Kytka

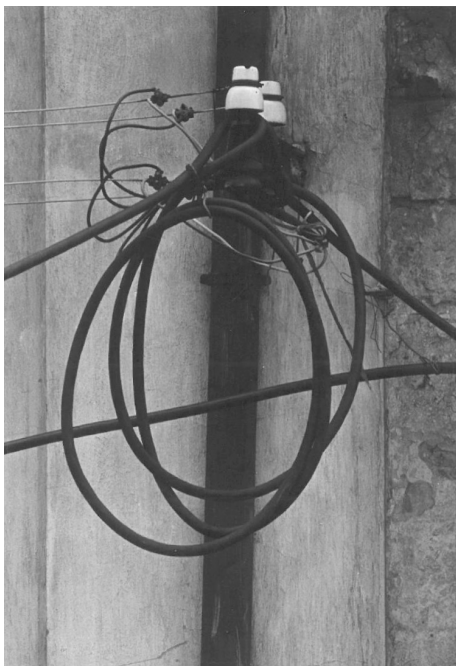


Miloslav Stibor, z cyklu *Zimní motivy*, 1965–1967. Sběrka Muzea umění Olomouc



Jana Dvorská, (*Zimní motivy*), (z cyklu *Krajina*), (70. léta 20. století), ukázka studentské práce. Archiv autorky, Olomouc

136 Jaroslav Vávra, *Barevné fotografické techniky*. *Československá fotografie*, 1980, s. 32, 80-81, 176, 225, 272.

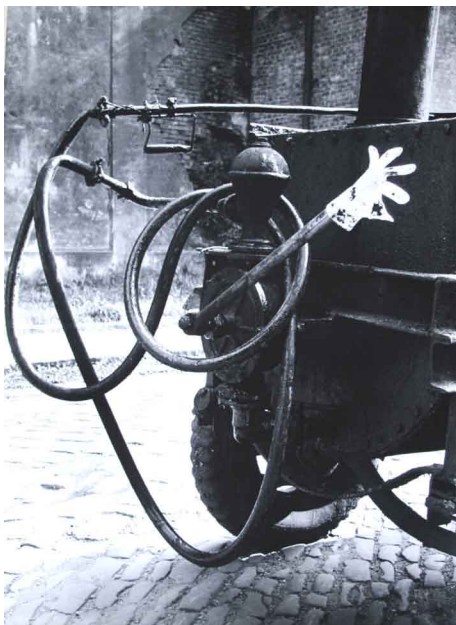


Jana Dvorská, *(Městské zátiší)*, (z cyklu *Svět prostých věcí*), (70. léta 20. století), ukázka studentské práce. Archiv autorky, Olomouc

se, podobně jako ve své vlastní volné tvorbě, která oscilovala od záznamu nalezených zátiší až po optické a estetické vlastnosti struktur, zaměřoval na výtvarné ztvárnění přírodních detailů, makrostruktur. Studentům proto vštěpoval pozornost pro nalezená zátiší, nečekané, obsahově i formálně zajímavé kompozice. Také, podobně jako Vávra, sledoval dobové trendy. Proto se také studenti ve svých samostatných úkolech věnovali kontrastu světla a stínu, rastru, hledání opakující se struktury v duchu op artu, seriálního a konstruktivního umění. To potvrzují i výpověď Jany Dvorské: „*Fotili jsme různé detaily, kliky, zámký, mříž, nalezená zátiší. Učili jsme se hledat nejen zajímavou kompozici, ale také světlo, nasvícení předmětů. Na to jsme měli více klidu a soustředění. To jsme dělali především pod dohledem Ruperta Kytky.*“

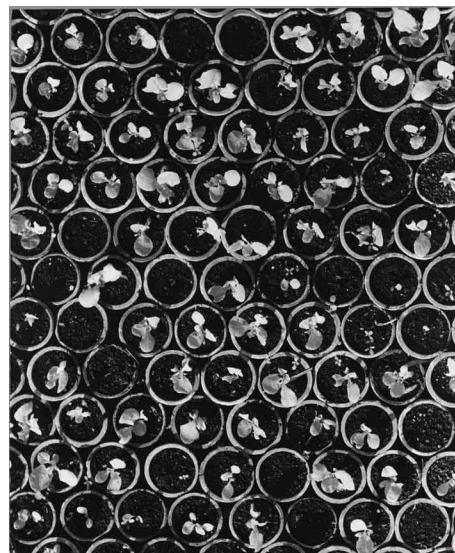
Dvorská také zdůrazňuje důležitou a nenahraditelnou roli a přístup lektora, především jeho schopnost kultivace vidění u svých posluchačů: „*Tady bych chtěla zdůraznit především to, jak nás učil se dívat. Dívat se na svět fotograficky. Věnovat pozornost detailům, malým věcem, ale také světlu a stínům, celkovému dojmu. Byl to velice citlivý a klidný člověk, který mi mnoho dal. Já vlastně od té doby vidím svět jako černobílou fotografii. Zátiší, která po nás chtěl, měla být neobvyklá, nečekaná, ale ladná, uměřená a především s příběhem.*“ Z rozhovorů s bývalými členy se také podařilo zrekonstruovat témata, která byla

probíraná ve fotografické sekci. Podrobně popsané téma „člověk“ se ještě dále dělilo na dílčí oblasti specifických úkolů, zadávaných k samostatné práci posluchačů (portrét; figura; akt). Podobně tomu bylo i u okruhu „svět malých věcí“, který se dále rozděloval na „zátiší“ a „detaily“. Další oblastí zájmu lektorů i posluchačů byla „struktura“ a její zachycení, ať už v kategorii „makrosnímek“, „materiálová studie“ nebo v rámci cvičení „kompozice“ z jednoduších přírodních i geometrických elementů. Široký záběr mělo i zmíněné téma „příroda“. Sem lektorů zahrnovali fotografická cvičení s motivem stromů, dále záběry z krajiny včetně volby úhlu pohledu a stanoviště. Dále sem zapadají okruhy „detaily přírody“; „světelné reflexy“; „voda“ a „sníh“ s důrazem na práci se světlem, stínem a kontrastem.



Ivo Přeček, *bez názvu*, (60. léta 20. století). Soukromá sbírka, Olomouc

Zcela novým okruhem byly tzv. „experimentální techniky“ a uplatnění progresivních přístupů k výrobě a postprodukcí fotografického snímku. Posluchači se seznamovali například s technikou fotogramů, koláží či speciálních fotografických efektů (vykrývání, nadřžování, solarizace). Na zkušenosti získané v rámci tohoto okruhu vzpomíná i bývalý člen, Břetislav Šmíd (*1955): „*Ve fotokomoře mi (Vojtěch Sapara, pozn.aut.) ukázal řadu fotografických fíglů , nadřžování, použití Farmerova zeslabovače atd... Všichni členové jsme ho velmi uznávali. Byl precizní a ochotný sehnat i nedostupné potřebné chemikálie. Měl zásluhu na tom, že jeho propracované receptury na vývojky se šířily mezi fotografy a bylo naprosto běžné, že řada z nás si vývojky sama vážila a míchala namísto továrně vyráběných preparátů FOMA.*“¹³⁷



Jaromír Kohoutek, *(Sadba)*, 1965. Sbíрка Muzea umění Olomouc

Specifickou kapitolou ve výuce byla fotožurnalistika. Lektorsky ji vedl Milan Hořínek, fotoreportér regionálních novin *Stráž lidu*. Ten se studenty probíral témata „dokument“; „fotografický seriál“; „reportáž“ a „angažovaná fotografie“. K posledně uvedenému je však třeba dodat, že bývalí členové sice museli čas od času z cvičných důvodů a pro výstavní účely společensky angažovaný či budovatelský snímek vytvořit, ale jak společně dodávají, „*vždy byl důraz položen na citlivě lidském přístupu k tématu a jeho ztvárnění.*“ Posledním bodem v přehledu vyučovaných témat byla již zmíněná „barevná fotografie“ a „diapozitiv“.¹³⁸ Společným a praktickým výstupem v této oblasti byla účast sekce v celostátní soutěži barevných diapozitivů.¹³⁹

Jak vyplývá z výpovědí bývalých členů a studentů sekce, velká pozornost byla věnovaná jak formálnímu uchopení fotografie, tak především i její obsahové a výpovědní hodnotě. Stranou však nezůstal ani zájem o technologii výroby fotografie a seznamování s technickými novinkami. Tuto oblast měl na starosti Vojtěch Sapara, chemik a výzkumný pracovník v olomouckém farmaceutickém podniku *Farmakon*: „*No a s inženýrem Saporou to bylo především získávání znalostí z oblasti technologie, chemie. Naučil nás dokonale vyvolávat negativy, byl specialista na kinofilm, ze kterého nás naučil dělat obrovské, a přitom dokonale ostré zvětšeniny.*“ Dvorská také zdůrazňuje smysl vzdělávání v sekci a hlavně jeho význam a využití v další odbornosti a praxi posluchačů: „*Já sama jsem pak s vlastními negativy*

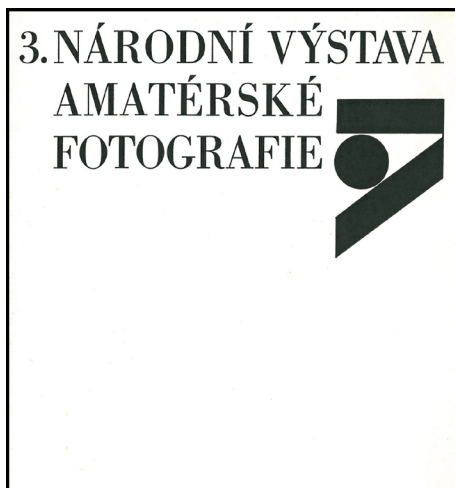


Jana Dvorská, *(Struktura)*, (z cyklu *Svět prostých věcí*), (70. léta 20. století), ukázka studentské práce. Archiv autorky, Olomouc

137 Z rozhovoru mezi autorkou textu a Břetislavem Šmídem, Olomouc 22.1.2011. Více viz Příloha 1.

138 „*Dle soudu ostatních lektorů, a také jejich zásluhou, jsem se tuto disciplínu naučila dokonale zvládnout.*“ Z rozhovoru mezi autorkou textu a Janou Dvorskou, Olomouc, 16.11.2011, více viz Příloha 1.

139 *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní*, roč. 1980, č. 13-14, s.8.



Obálka katalogu 3. národní výstavy amatérské fotografie, 1974. Knihovna Muzea umění Olomouc

pracovala v propagaci, zvětšovala je nejen na papír, ale i na plátno. Dnes to zní banálně, ale tehdy to byl opravdový technický a technologický oříšek.“

Důležitým výchovným prvkem v sekci bylo hodnocení zadaných úkolů. Posluchači nejprve ve fotografických náhledech seznámili lektory s návrhem řešení úlohy. Lektori zvolený přístup a metodu řešení zhodnotili a buď přijali nebo častěji doporučili mírnou úpravu postupu: „... třeba náš výběr i pozměnili a doporučili fotografii udělat v jiném formátu, třeba 30x40 cm a třeba ve třech či čtyřech variantách, barevných, světelných. Také nás upozorňovali na možnosti práce pod zvětšovákem, na vykrývání a nadržování jednotlivých partií rukou či šablonou.“ S hotovými, samostatně

dokončenými snímky pak posluchači přicházeli na společné konzultace, kde museli čelit kritice a zodpovídat na dotazy lektorů i ostatních členů sekce: „Nejdříve se vyjádřil vedoucí daného úkolu, potom i další lektori. Autor snímku byl dotazován, proč a jak snímek vyvolával, proč téma pojal takovým způsobem, proč nezdůraznil nebo zdůraznil to nebo ono. V této fázi už se pomalu začínala rozbíhat i společná diskuse ostatními účastníky kurzu, kteří ze svého pohledu snímky ostatních také mohli hodnotit. Byla to pro nás velká škola, museli jsme přijmout kritiku, vyjádřit vlastní názor, reagovat na všetečné dotazy a obhájit svůj styl. Bylo to těžké, ale bylo to skvělé.“ Lektori systematicky a metodicky vedli studenty k samostatnosti, originalitě, ale také k technické zdatnosti. Posluchači se naučili mít osobitý názor, přístup, ale také respekt k dílu ostatních.

V rámci komplexně chápané edukace kladli lektori důraz i na prezentaci a hodnocení činnosti členů v širším, nejen místním měřítku. Proto byly výběry z fotografických prací zařazovány do výstavních přehlídek. „V té době se pořádala na mnoha místech republiky řada výstav, přehlídek, fotografických soutěží. Lektori nás povzbuzovali ke účasti na takových akcích. Proto jsme obesílali



Obálka katalogu 4. národní výstavy amatérské fotografie, 1976. Knihovna Muzea umění Olomouc

poštou soutěže, výstavy. Občas jsme uspěli, naše práce byla obhodnocena i mimo náš úzký okruh studentů.“ Lektori takto své posluchače nenásilnou formou naučili orientovat se ve výstavním provozu, připravit věci k dokonalosti nejen po obsahové a věcné stránce, ale i organizačně a administrativně. „Byla to hodně velká praktická zkušenost. Vychovávali nás ke samostatnosti, ke všestrannosti v oboru. Na jedné straně ke pokoře a řemeslu, na straně druhé to byla i příprava ke nezávislosti, na sólovou dráhu, ke orientaci v uměleckém a výstavnickém světě. Každý rok jsme pak také měli jako členové sekce i výstavu v místním Vlastivědném muzeu, kterou jsme si kompletně



Členové poroty 6. národní výstavy amatérské fotografie v Olomouci, 1980. Zleva Jiří Macků, Věra Nečasová, Miloslav Stibor, Vladimír Birgus, Jan Bartus a Vojtěch Sapara. Archiv Evy Stiborové, Olomouc

sami připravovali.“¹⁴⁰

S oblastí prezentace úzce souvisí i účast sekce na spolupřádání i obsahovém naplnění velkých fotografických přehlídek amatérské fotografie, které se v Olomouci konávaly od roku 1974.¹⁴¹ Záměrem přehlídek bylo založit a udržet tradici pravidelného výstavního setkávání a vzájemné konfrontace úrovně činnosti amatérských fotografů v tehdejší Československu.¹⁴² První dva ročníky (1970 a 1972) se uskutečnily v Brně, kde mezi členy poroty zasedli například Karel Otto Hrubý (1916–1998) či Vilém Reichmann (1908–1991) a vedle Ústavu pro kulturně výchovnou činnost v Praze, který se podílel na organizaci dalších ročníků, její konání podpořil Svaz českých fotografů. Od roku 1974 byla přehlídka přenesena do Olomouce.¹⁴³ Národní výstavy amatérské fotografie se konaly v prostorách Vlastivědného ústavu (muzea) v Olomouci. Pro domácí amatérskou tvorbu znamenaly velký posun nejen směrem k určité tematizaci a disciplinovanosti tvorby, ale především ke kvalitě posuzovaných prací. V porotě pravidelně zasedaly osobnosti, jejichž hodnocení (přes nutné úlitby době a režimu) bylo založené hlavně na kvalitě předložených fotografií. Do Olomouce tedy zajížděl Ján Šmok (jako předseda poroty), vedle olomouckých fotografů Miloslava Stibora a Jaroslava Vávry (často navíc v roli komisaře výstavy) se na výběru a hodnocení děl pro výstavu podílel například fotograf Miloš Budík (*1935) z Brna a od začátku osmdesátých let i Vladimír Birgus, sám aktivní a oceněný účastník

140 Z rozhovoru mezi autorkou textu a Janou Dvorskou, Olomouc, 16.11.2011, více viz Příloha 1.

141 *Národní výstavy amatérské fotografie* se uskutečnily v rozmezí let 1970 až 2000 celkem ve 20 ročnících, a to zpravidla s dvouletým odstupem mezi jednotlivými přehlídkami.

142 Kluby, které se organizovali nejčastěji při závodních klubech ROH, navazovali tak na tradici starších fotoklubů. Například Svaz českých fotografů amatérů v Praze, Olomouci, Plzni, Združenie fotografů amatérů YMCA v Bratislave ad.

143 V Olomouci se v letech 1974 až 1993 uskutečnilo celkem jedenáct výstav, poslední „normalizační“ přehlídka se konala v roce 1988 jako desátá v pořadí, další dva ročníky se sice konaly v demokratické atmosféře, ale vzhledem k porevoluční explozi nových kulturních aktivit se nepodařilo udržet kvalitu a sevřenost předchozích přehlídek a fotografických prezentací. Čtrnáctý a patnáctý ročník (1994 a 1995) se konal v Kolíně, poté se přehlídky přesunuly do Svitav (16. až 20. ročník).



Jaroslav Vávra, *Srovnání*, (1965). Sbírnka Muzea umění Olomouc

předchozích výstav.¹⁴⁴ Mezi dalšími pozitivně ohodnocenými účastníky se objevil i Jindřich Štreit (*1946),¹⁴⁵ Miroslav Bílek (1937–2000) či Milan Borovička (1925–2011). Členové olomoucké sekce byli ohodnoceni za komplexně pojatou činnost.¹⁴⁶ O kvalitě edukace a dobrého pedagogického vedení svědčí i ocenění jednotlivých členů fotografické sekce. V roce 1974 to byli fotografové Břetislav Šmíd, Miroslav Berka, Miroslav Kolář a lektori Ivo Přeček a Milan Hořínek.¹⁴⁷ V roce 1976 byl třeba oceněn lektor Jaroslav Vávra i celá tvůrčí skupina DOFO. Dále to pak byli fotografové Ivo Fišer, Dimitrolos Krajčí, Jiří Mattauch a opět Ivo Přeček.¹⁴⁸ V roce 1978 získali ceny například Josef Kývala a Jaroslav Vávra.¹⁴⁹ Účast a uznání olomouckých fotografů na národních výstavách bezesporu přispěla ke zvyšování kvality tvorby a posílení sebevědomí jednotlivých členů. Také ocenění činnosti celé sekce odbornou porotou dokládá vysokou úroveň vzdělávání a výuky fotografů minimálně v národním měřítku.

Kvalitu edukace a odborné přípravy dokládají i další individuální výkony jednotlivých fotografů. Byla to především linie samostatných prezentací a výstav, která byla dovršením výchovy k samostatnosti, profesionalitě a originálnímu vyjádření. Výstavy se konaly nejčastěji ve Vlastivědném muzeu Olomouc, dále potom amatéři využívali neformální výstavní prostory Divadla hudby v Olomouci. Malou, ale ve své době velmi důležitou byla prostora výkladní skříně v prodejně *FOTO–KINO* v Riegrově ulici v Olomouci. Jednalo se o dostupnou a velmi komunikativní formu prezentace bez nároku na rezervaci času či výběr vstupného ze strany diváka. Mezi fotografy, jímž se podařilo připravit sólovou výstavu patřili například Jaroslav Vávra,

144 Vladimír Birgus získal 2. cenu na výstavě v roce 1978. – Více Jan Kříž - Ján Šmok, *5. národní výstava amatérské fotografie. Festival zájmové umělecké činnosti* (katalog výstavy), Krajské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1978.

145 Více Josef Švagra - Ján Šmok. *Národní výstava amatérské fotografie. 4. ročník* (katalog výstavy), Krajské kulturní středisko Olomouc, Olomouc 1976.

146 Byla to cena Ústavu pro kulturně výchovnou činnost Praha. – Více *3. národní výstava amatérské fotografie. Celostátní festival zájmové umělecké činnosti na počest 30. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou*, Vlastivědný ústav Olomouc 1974.

147 *3. národní výstava amatérské fotografie. Celostátní festival zájmové umělecké činnosti na počest 30. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou*, Vlastivědný ústav Olomouc 1974.

148 Josef Švagra - Ján Šmok. *Národní výstava amatérské fotografie. 4. ročník* (katalog výstavy), Krajské kulturní středisko Olomouc, Olomouc 1976.

149 Více Jan Kříž - Ján Šmok, *5. národní výstava amatérské fotografie. Festival zájmové umělecké činnosti*. Ostrava, Krajské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1978. – Vysokou úroveň výstav dotvářela i výstavní grafika Josefa Válka či Jiřího Lindovského, který se rovněž podílel i na architektonickém řešení přehlídek.

Vojtěch Sapara, Leo Schwarz, Rupert Kytka, Milan Hořínek, Břetislav Šmíd, Jaroslav Kozák, Tiberio Dobyšek, Ivo Přeček, Gustav Zawadovský, Leo Schwarz, Jiří Mattauch a další.¹⁵⁰

K další kultivaci a profesionalizaci tvorby členů sekce přispěla i další, v národním měřítku uchopená edukační aktivita. Od roku 1970 se totiž sekce účastnila pravidelné skupinové výměny a hodnocení fotografií v rámci mapového okruhu *Turnov*. Jednalo se o soutěžní formát, který fungoval již před druhou světovou válkou v rámci amatérských klubů. V tomto konkrétním případě se výměny fotografií účastnilo asi deset fotoklubů včetně olomoucké fotografické sekce. Členové jednotlivých klubů si vzájemně vyměňovali pečlivě vybrané kolekce fotografií (mapy), které pak vzájemně hodnotili podle předem zvolených kritérií. Poté, co všechny kolekce zhlédli členové ostatních klubů a fotografie byly ohodnoceny, provedl pořádající fotoklub *Safír Turnov*, vyhodnocení.¹⁵¹ K tomu dodává pamětník sekce, fotograf Břetislav Šmíd: „*Další důležitou náplní klubové činnosti byla tvorba a hodnocení mapových okruhů z obdobných klubů tehdejší ČSSR. Probíhalo společné hodnocení fotografií, které vyvolávalo řadu polemik. Výborným diskutérem, velmi vtipným a s životním nadhledem, byl právě Jaroslav Vávra. Technické zhodnocení fotografie vždy náleželo Vojtěchu Saporovi, který byl uznávaným odborníkem fotografické chemie.*“¹⁵² Kolekce fotografií z olomoucké sekce byla mnohokrát velmi pozitivně přijata. V roce 1974 byla olomoucká mapa zhodnocena jako nejlepší, v dalších letech se pak umísťovala vždy na předních pozicích.¹⁵³

Dalším způsobem, jak dosáhnout dalšího rozvoje především teoretických znalostí, bylo pořádání přednášek a besed, které doplňovaly pravidelná setkávání a konzultace, kde se uplatňovala forma přímého výchovného působení s vysvětlováním, demonstrací problematiky a hodnocením. Tyto pedagogické metody měly členy více motivovat k dalšímu zájmu problematiku fotografie, s pomocí diapozitivů předvést a společně s vysvětlujícím komentářem dobře zafixovat nové poznatky. Strukturu a obsah přednášek a besed lze zrekonstruovat jen částečně, nezachovalo se mnoho archivních dokladů a v dobovém tisku nalezneme jen obecné zprávy: „*Na programu jsou také besedy o technické a výtvarné problematice.*“¹⁵⁴ Samozřejmostí bylo, vedle promítání barevných diapozitivů, zprostředkování přehledu o technických novinkách a informace o výstavách a soutěžích. Také víme, že přednášky zahrnovaly jak problematiku techniky (*Interkamera*),¹⁵⁵

150 Více viz soupis výstavní činnosti v Příloze 2.

151 Fotoklub *Safír Turnov* v roce 1970 založil *Turnovský mapový okruh*. V roce 1961 stál navíc u zrodu *Mapového okruhu Český ráj*. – Mapových okruhů je v České republice celá řada. Z dalších známých jmenujme například mapový okruh *Blatenská růže*, mapový okruh *Nekázanka*, mapový okruh *Vysočina*, *Moravskoslezský mapový okruh*, *Ratibořický mapový okruh*, *Českokobulevický mapový okruh*, *Slovácký mapový okruh*. – Více na <http://fotoklubsafir.webnode.cz/mapove-okruhy/12.1.2013>

152 Z rozhovoru mezi autorkou textu a Břetislavem Šmídem, Olomouc 22.1.2011. Více viz Příloha 3.

153 První místo v roce 1974. – Více *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní*, roč. 1974, č. 4. – Páté místo v roce 1977. – Více *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní*, roč. 1977, č. 8.

154 *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní*, roč. 1980, č. 13-14, s.8.

155 „*Řada členů navštívila v březnu roku 1979 mezinárodní výstavu fotografické techniky Interkamera v Praze. Na tuto výstavu navázala beseda na členské schůzi, kde účastníci podávali podrobné informace o vývoji techniky.*“ – Více *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní*, roč. 1980, č. 13-14, s. 8.



Fotografická sekce Vlastivědné společnosti muzejní, soustředění v Dolním Žlebu. Třetí zleva Jana Dvorská, uprostřed Libuše Gabajová, první zprava Jaroslav Vávra. Archiv Miroslava Koláře, Olomouc

technologie (cyklus *Fotografická chemie*),¹⁵⁶ tak i otázky z teorie fotografického média (rozborové semináře Jána Šmoka k obsahu a formě fotografií). Na společných setkáních se hovořilo i o organizaci edukačních aktivit (amatérská fotografie v oborových zařízeních).¹⁵⁷ Uspokojivě se také o přednáškové činnosti vyjádřil Břetislav Smíd: „*Klub také organizoval přednášky na daná témata. Pan Jaroslav Vávra – barevná fotografie, akt. Profesor Šmok o kompozici a aktu ve fotografii. Profesor Šmok navštívil Olomouc vícekrát. Pamatují si i na zahraniční přednášku rakouského fotografa Willi Hengela, kterou organizoval jeho přítel Miloslav Stibor. Součástí přednášek bylo i promítání diapozitivů, na kterých přednášející prezentovali svoji fotografickou tvorbu.*“¹⁵⁸

7.2.3 Významné osobnosti sekce, jejich umělecký a pedagogický přínos

Jak vyplývá z textu, v sekci působilo v průběhu sedmdesátých a zčásti i v osmdesátých letech mnoho zajímavých osobností. K nejvýznamnějším patřil bezesporu Jaroslav Vávra, zakladatel

¹⁵⁶ „*Sekce uspořádala na svých setkáních cyklus přednášek o chemických procesech ve fotografii.*“ – Více *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní*, roč. 1980, č. 15-16, s. 6.

¹⁵⁷ Z programu 5. ročníku *Národní výstavy amatérské fotografie v Olomouci*, 1978.

¹⁵⁸ Z rozhovoru mezi autorkou textu a Břetislavem Šmídem, Olomouc 22.1.2011. – Více viz Příloha 3. – K výstavě Willi Hengela v Olomouci například Miloslav Stibor, *Willi Hengl. Výstava fotografií*, Vlastivědný ústav Olomouc, 1977.

sekce a organizátor dění. Ve funkci předsedy působil do roku 1972, ale až do své smrti v roce 1981 v sekci aktivně působil jako lektor pro výuku fotografického aktu, barevné fotografie a diapositivu. Přípravoval náplň jednotlivých lekcí, vedl odborné konzultace, pro posluchače zajišťoval textové a jiné podpůrné učební materiály a pomůcky. Také měl z velké části zásluhu na výstavních aktivitách sekce, působil jako komisař národních výstav amatérské fotografie v Olomouci. Byl také dobrým diskutérem, který podněcoval své partnery k aktivitě. Jeho kolegové i posluchači v sekci museli umět pohotově reagovat, argumentovat. Především museli obhájit svoji tvorbu. Vávra také dbal na sledování aktuální výtvarných tendencí, které přenášel do výuky a požadovaných výstupů. Ve vzpomínkách mnoha bývalých členů zůstává zapsán jako všestranná a velmi vzdělaná osobnost. Dalším fotografem, který v sekci působil doslova na opačném pólu byl Vojtěch Sapara. Ten kladl důraz na perfektní znalost technologie výroby, byl také autorem vývojových receptur pro fotografii. V roce 1974 také napsal pro potřeby sekce příručku *Fotografický negativní a pozitivní proces pro kinofilm*. Vhodně tedy Vávru doplňoval. Někde uprostřed se nacházela pozice Ruperta Kytky, skromného fotografa, jehož metody vycházely ještě z doby, kdy byl členem Klubu fotografů amatérů v Olomouci. Pozornost prostým věcem, strukturám, zátiší konvenovala dobovému proudu nekonfliktní fotografie, s bohatou imaginací a obsahem. Zcela překvapivým objevem je činnost Lea Schwarze. I když na něj bývalí členové sekce vzpomínají jako na „*tichého, klidného, do diskuzí málo se zapojujícího*“, víme, že se věnoval průkopnické práci v oblasti filmu a didaktických prostředků. Již koncem padesátých let dvacátého století experimentoval se filmovou projekcí promítanou na pozadí jako s možným didaktickým prvkem v širokém spektru výuky. Jeho práce předznamenala éru interaktivních tabulí, jejichž přínos je pro současné pojetí výuky nepochybný. Schwarz počítal s využitím filmu například pro frontální výuku, což je dnes nejrozšířenější forma využití i u interaktivních tabulí.¹⁵⁹ Jak je patrné z předcházejícího textu, rozpětí edukačních postupů v sekci bylo široké, od technických předpokladů až po variantní uchopení nejrůznějších témat a obsahů. Rozvoj odborné činnosti v oblasti fotografie, to byl cíl, který byl vysloven na slavnostním zahájení výstavy fotografií členů sekce v roce 1979 ve Vlastivědném muzeu v Olomouci a který sekce bezesporu dlouhá léta plnila. A jak doplňuje pamětnice: „*Kdyby nic jiného, tak nás naučili vidět. Dívat se skrz objektiv. Při vlastní práci s fotografií pak nespěchat, pomalu vyvolávat, pomalu osvětit, brát si s fotografií. Jak vždycky říkal Vojtěch Sapara: jedna dobrá fotografie může zabrat tolik času co kompozice symfonické skladby.*“¹⁶⁰

159 Leo Schwarz, *Zadní projekce jako prostředek k metodickému využití filmu při vyučování*, Metodický list, Ustav pro další vzdělávání učitelů a výchovných pracovníků, Olomouc [1958]. – Srovnej například Jiří Dostál, *Interaktivní tabule – významný přínos pro vzdělávání*. – Více na <http://www.ceskaskola.cz/2009/04/jiri-dostal-interaktivni-tabule.html>/19.12.2012 - K osobnosti Leo Schwarze více v rozhovoru mezi autorkou textu a Břetislavem Šmídem, Olomouc 22.1.2011. Více viz Příloha 3.

160 Z rozhovoru mezi autorkou textu a Janou Dvorskou, Olomouc, 16.11.2011, více viz Příloha 1.

7.3 Česká fotoškola



Vernisáž výstavy *Chvilé šampionů*, Galerie Café Amadeus, 2010. Zleva Jindřich Štreit, Štěpánka Bielešová, Svatopluk Klesnil, Miroslav Krša. Archiv Muzea umění Olomouc

Edukace v oblasti fotografie na bázi neformálního vzdělávání je funkční i v současnosti. Rozbor předchozích dvou případů, *Klubu fotografů amatérů v Olomouci* a *Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní*, ukázal možnosti neinstitutionalizované edukace dospělých s důrazem na společenskou, kulturní a vzdělávací (i sebevzdělávací) roli fotografie. Formy a pedagogické metody jsme sledovali od roku 1907 až do roku 1981, kdy z olomoucké fotografické sekce mizí Jaroslav Vávra nebo na jiné pozice odcházejí silné umělecké a pedagogické osobnosti (Rupert Kytka, Ivo Přeček, Vojtěch Sapara). Pro doplnění a další komparaci edukačních přístupů v této oblasti, případně pro nalezení paralel v současnosti, byl vybrán případ *České fotoškoly*. Na úvod je však třeba poznamenat, že po roce 1989, v souvislosti s porevoluční explozí kulturních a zážitkových aktivit, se zájmovému a neformálnímu fotografickému vzdělávání nepodařilo v novém konkurenčním prostředí udržet dosavadní kvalitu a pestrost pedagogických metod a přístupů. Kdysi četná sdružení, jejichž členská základna zahrnovala několik desítek členů, utrpěla začátkem devadesátých let výrazný odliv zájmu.¹⁶¹ Ať už to nazíráme z hlediska úbytku výrazných osobností či edukačních činitelů nebo i z pozice ztráty zájmu latentních posluchačů a studentů. S odstupem zhruba jednoho desetiletí, ale také v souvislosti se stále větší dostupností fotografické (digitální) techniky a postprodukčních digitálních technologií, však fotografická edukace dospělých znovu začala nabývat na aktuálnosti. V Olomouci začala na přelomu roku 2005 a 2006 působit *Česká fotoškola*, soukromé vzdělávací zařízení, které vzniklo z iniciativy fotografa Svatopluka Klesnila (*1977).

7.3.1 Edukační a odborná činnost Svatopluka Klesnila (2006–2012)



Svatopluk Klesnil, z cyklu *Chvilé šampionů*, 2009. Sbíрка Muzea umění Olomouc

Fotograf Svatopluk Klesnil je absolventem Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědné fakulty Slezské univerzity v Opavě. Fotografické vzdělání a rozhled získával například při cvičeních a konzultacích s Vladimírem Birgusem, Janem Pohribným (*1961), Miroslavem Myškou (*1946), Alešem Kunešem (*1954), Václavem Podestátem (*1960) a dalšími pedagogy opavského institutu. I mimo rámec univerzity doplňoval

161 Například *Klub fotografů amatérů* měl v roce 1932 168 členů, ve Fotografické sekci to bylo průměrně kolem sedmdesáti členů v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století. Například v roce 1981 to bylo 79 členů.

své vědomosti dovednosti pod dozorem dokumentaristy a pedagoga Jindřicha Štreita. Klesnilova tvorba byla vysoce ohodnocena i nezávislou odbornou porotou. V roce 2009 například získal druhé místo v prestižní domácí soutěži *Czech Press Photo*. Jeho fotografie bývají zařazovány do domácích i zahraničních přehledových výstav, kde je oceňována především jeho dokumentaristická a reportážní fotografie se sociálním podtextem.¹⁶² Účastí na výstavách a soutěžích, kde musel obhajovat své postoje a zaměření tvorby, se Klesnil vyprofiloval ve výraznou uměleckou osobnost. Jeho kvalitní profesionální



Jitka Horázná, z cyklu *Nedělní odpoledne*, 2009. Sběrka Muzea umění Olomouc

školení, ale hlavně silná osobní angažovanost a snaha o kultivaci současné podoby fotografie se přirozeně spojila s touhou předávat vlastní zkušenosti dalším zájemcům o fotografii. V roce 2005 zahájil pedagogickou činnost sérií fotografických kurzů. Kurzy zacílil především na rozvoj dovedností spojených s fotografií, ale také na rozvoj vlastních duševních kvalit zájemce. „*Kurzy jsou určené zájemcům, kteří chtějí pomocí fotografie vyjádřit sami sebe nebo svůj pohled na svět kolem nás.*“¹⁶³ Nabídka a obsah jednotlivých lekcí kurzů jsou poměrně rozsáhlé. Dostatečně pokrývají široké spektrum možných zájemců o fotografii. Klesnil rozdělil kurzy do tří základních kategorií podle cílových skupin studentů. První zahrnuje posluchače, kteří mají fotografii pouze jako volnočasovou aktivitu bez dalšího zájmu o profesní uplatnění. Proto je také pracovníčně označený jako fotografický kurz pro začátečníky. Je koncipován do osmnácti lekcí, které představují celkem čtyřicet pět hodin vyučování.¹⁶⁴ K tomu se přidávají další praktické aktivity, například hodina samostatného fotografování v ateliéru. Studenti mají k dispozici mobilní ateliér se studiovými blesky a fotokomorou pro černobílou fotografii. Klesnil také studentům nabízí možnost osobní konzultace po každé lekci. „*Tento kurz jsem koncipoval pro začínající fotografy, kteří si chtějí osvojit užívání fotografické techniky a zorientovat se ve znalostech tvůrčí fotografie. Posluchače během kurzu seznamuji s jednotlivými obory a žánry fotografie. Chci docílit toho, aby věděli, co každý žánr vyžaduje, co jej charakterizuje. Měli by být v budoucnu schopni samostatně tvořit na kvalitní úrovni.*“¹⁶⁵ Studium ve druhé skupině je spíše mnohostranně orientovanou edukací, která připravuje studenty pro další, náročnější studium na vysokých uměleckých školách v oboru fotografie.

Vedle cíleného zaměření na fotografii se studenti pod vedením lektora rozvíjí i v dalších

162 V roce 2005 to byla výstavní přehlídka *Nation Communication* v Zagrebu, v roce 2007 vystavoval v Berlíně na skupinové výstavě *Czech start*. V roce 2010 byl zařazen do výběrové kolekce k dvacátému výročí opavského institutu, která byla představena na Universitě v Oxfordu. Na mezinárodním poli je ceněná především jeho dokumentaristická tvorba. Proto byl v roce 2010 zařazen do výstavního přehledu *Nový život, nový dokument* v polské Varšavě i v litevském Vilniusu. Samostatně vystavoval v Poznani (2009) a v Olomouci (2012).

163 Z rozhovoru mezi autorkou textu a Svatoplukem Klesnilem ze dne 21.12.2012. Více viz Příloha 4.

164 1 lekce trvá 2,5 hodiny. – Více k tomu na <http://www.ceska-fotoskola.com/Olomouc/12.1.2013>

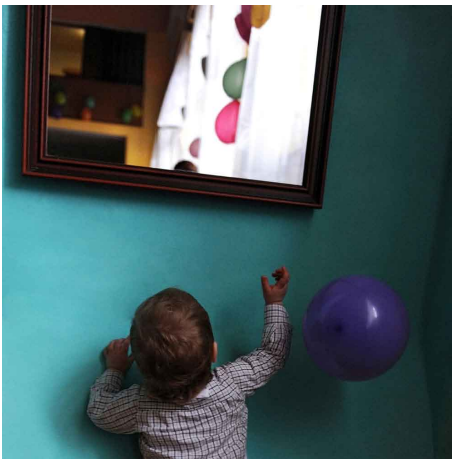
165 Z rozhovoru mezi autorkou textu a Svatoplukem Klesnilem ze dne 21.12.2012. Více viz Příloha 4.



Denisa Cholastová, *bez názvu*, 2012, ukázka studentské práce. Sbírká Muzea umění Olomouc

oblastech jako jsou dějiny umění a historický vývoj fotografického média, ale i ekonomika výstavního provozu, prezentace vlastních prací a komunikace s potencionálními partnery či médii. Kurz je pracovníčně označován jako fotografický kurz pro technicky pokročilejší posluchače. Je rozčleněný do dvanácti samostatných lekcí. Pro studenty to představuje celkem třicet hodin vyučování, kdy jedna lekce trvá dvě a půl hodiny. K tomu opět Klesnil studentům koncipuje hodiny samostatného fotografování v ateliéru. Samozřejmostí jsou osobní

konzultace k probírané tématice. Studenti mohou k přípravě čerpat z množství fotografických časopisů a knih, kterými disponuje archiv školy. Náplň kurzu pro pokročilé je poměrně náročná. Od studentů Klesnil vyžaduje orientaci v základních znalostech techniky fotografie. Cílem tohoto kurzu je rozvíjet a kultivovat především obrazovou a obsahovou stránku svých fotografií. Klesnil se samozřejmě nebrání ani podrobné výuce z oblasti techniky a technologie. Svě posluchače vybízí k tomu, aby sami do kurzu přinášeli problematická témata, o kterých pak v širším plénu nejen přednáší, ale hlavně diskutuje. Kurz pro pokročilé si také klade vyšší cíle. Tím prvním je podrobné seznámení s jednotlivými druhy tvůrčí fotografie tak, aby je studenti při samostatné



Michaela Spurná, z cyklu *Karneval*, 2011, ukázka studentské práce. Majetek autorky, Náměstí na Hané

práci dále a kvalitním způsobem rozvíjeli. Praktickým výstupem a svým způsobem druhým důležitým cílem je příprava osobité prezentace tvorby každého studenta. Po celou dobu trvání kurzu se posluchači soustředí nejen na způsoby a možnosti uchopení tvorby, ale také pracují na vlastním portfoliu, které by jejich práci mělo profesionálně, a zároveň originálně prezentovat v prostředí uměleckého provozu či v prostředí propagace a reklamy.

Poslední kategorie výuky je určena pro výběrovou skupinu především profesionálních fotografů, kteří „chtějí získat nové podněty a inspiraci ve své fotografické práci.“⁹⁶ Struktura výuky však ve všech uvedených výukových stupních nese společné znaky. Především je to skupinová

expoziční část výuky, kdy lektor přímo vysvětluje a na příkladech demonstruje vybraná témata (zátiší, fotografický žánr a dokument, akt, portrét apod). Ve výuce proto využívá dataprojekci. Demonstruje jak fotografická témata, tak díla významných osobností. Se studenty analyzuje a srovnává vybrané snímky daného žánru. Vybízí studenty k hledání a určování chybných nebo naopak pozitivních rysů na sledovaných ukázkách. Studenti jsou nuceni interpretovat obsahy děl

166 Více k tomu na <http://www.ceska-fotoskola.com/Olomouc/12.1.2013>

a analyzovat předpokládané pracovní postupy vybraných autorů. Poté následuje diskuse nad tématem, ve které lektor cíleně směřuje k formulaci dílčích úkolů, nutných k pochopení a fixaci problematiky. Při koncipování témat pro samostatnou práci a domácí přípravu lektor vždy přihlíží ke schopnostem a možnostem svých studentů. Náročný, individuálně vedený přístup je podmíněný nízkým počtem posluchačů v dané skupině. Tu tvoří zpravidla necelá desítka studentů. Při osobních konzultacích studenti téma dále precizují. V následující výuce jsou lektorem vyzýváni k podrobnému popisu postupů a problémů před svými kolegy. Klesnil touto formou sleduje zlepšení vyjadřovacích schopností studentů a komunikace v rámci skupiny. Dále takto eliminuje opakování očekávaných chyb a problematických řešení u dalších studentů, kteří řeší nebo budou řešit podobně koncipované úkoly.



Tereza Ondrušková, *bez názvu*, 2012, ukázka studentské práce. Sbírnka Muzea umění Olomouc

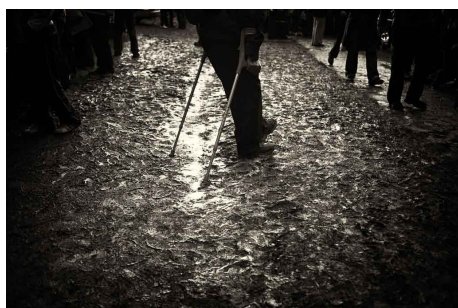
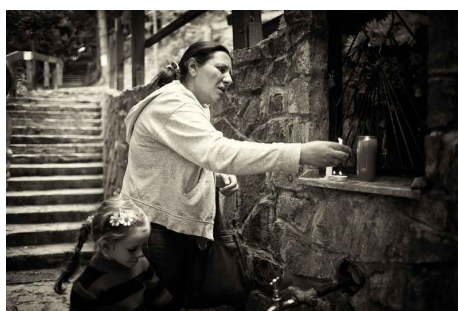
Výuka se však nedobývá jen v prostorách školního ateliéru. Do profilu edukačních aktivit jsou zapojovány i další vzdělávací formy. Pro širší odborné a nestranné posouzení prací studentů a také pro jejich další rozvoj zařazuje Klesnil i konzultace externistů. Olomoucká fotoškola dlouhodobě spolupracuje s fotografy Jitkou Horáznou (*1983) a Emilem Palíškem (*1977).¹⁶⁷ Horázná je absolventkou opavského institutu (2009) a také oceňovanou a vyhledávanou fotografkou. V roce 2009 uspěla v mezinárodní fotografické soutěži *Frame*, v roce 2011 byla vybrána k účasti na mezinárodním festivalu současné fotografie *Circulation(s)* v Paříži.¹⁶⁸ Palíšek se specializuje na dokumentární tvorbu menšin (například soubor *Vietnamci*). K nejúspěšnějším doplňkovým formátům však patří práce ve specializovaných workshopech. Fotoškola pravidelně pořádá tematicky zaměřené dílny. V jejich profilu se objevují témata „sociologický portrét“; „fotografický dokument“; „fotografujeme s Jindřichem Štreitem“. Ostatně jméno Jindřicha Štreita se v souvislosti s fotoškolou nevyskytuje ojediněle. Štreit nezištně poskytuje konzultace

167 Emil Palíšek je absolventem Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě (2003). V současné době pracuje v Olomouci v tiskárně Českých drah. Zde se uplatňuje také jako grafik a fotograf, zároveň se věnuje vlastní tvorbě. O jeho volné tvorbě: <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=063&clanek=030625/2.4.2013>. – Jitka Horázná studovala fotografii na pražské Fakultě filmové a televizní tvorby Akademie múzických umění a na Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě. V roce 2009 bodovala druhým místem v mezinárodní fotografické soutěži *Frame*.

168 *Frame* je mezinárodní fotografická soutěž pro profesionální fotografy a studenty fotografických škol z Česka, Polska, Slovenka a Maďarska organizovaná pravidelně každý rok. Cílem soutěže je poskytovat fotografům z prostoru střední Evropy reprezentativní prostor pro uplatnění volné tvorby. Je zaměřená na profesionální fotografy a studenty fotografických škol, kterým neklade žádná omezení ve volbě tématu, žánru nebo fotografické techniky. Organizátory soutěže jsou sdružení MIMO a fotografická skupina Jasan. V porotě zasedali například Miroslav Vojtěchovský, Jindřich Štreit, Jana Bömerová, Josef Moucha, Jana Hojstřičová, Lucia L. Fišerová, Tomáš Pospěch, Ivan Pinkava, Aleš Kuneš, Jiří Pátek, Pavel Dias, Peter Korniss, Iren Stehli, Miroslav Hladík. Oceněné práce jsou sestaveny do výstavního souboru, který je v průběhu roku představen na několika výstavách (Dům umění města Brna, Leica Gallery Prague, Mesiac fotografie v Bratislave, Fotofestiwal Lodz, FotoFest Košice, VAM DESIGN Budapest a další). – Více na www.fotoframe.net – Katalog výstavy *Circulation(s). Festival de la jeune photographie européenne*, Fondation FetArt, Paříž 2011.

jejím studentům, podporuje je ve výstavní činnosti. Od roku 2009 se Klesnil a Štreit stali členy výstavní komise *Galerie Café Amadeus*, která se v rámci činnosti Muzea umění Olomouc zaměřuje na pořádání fotografických výstav. Štreit působí v roli odborného garanta výběru autorů. Klesnil přijal možnost pořádání výstav jako alternativní způsob edukace nasměrované k praxi. Studenty angažuje nejen jako autory výtvarných děl, ale také jako asistenty výstav, kteří se tímto způsobem seznamují s nutnými činnostmi souvisejícími s produkcí výstav. V prostorách galerie také spolupřádá přednášky, dataprojekce a besedy s aktuálně vystavujícími autory.

7.3.2 Metody, formy a cíle vzdělávání v České fotoškole



Dominik Bachůrek, *Katolická pout', Levoča*, 2012, ukázka studentské práce. Sběrka Muzea umění Olomouc

Ve výuce Klesnil často a opakovaně doporučuje svým studentům, kteří do kurzu vstoupili s primárním zájmem o pouhé vyplnění volného času zajímavou činností, pokračovat ve vyšších stupních kurzů. Postupné zvyšování nároků se v praxi osvědčilo. Za dobu existence *České fotoškoly* se podařilo vychovat z naprostých začátečníků fotografy na vysoké profesionální, ale i umělecké úrovni. Klesnil vždy dbá na rozvoj individuálního a originálního přístupu každého posluchače, který se často ukáže již prvních hodinách a po prvních samostatných úkolech. Klesnil, ač sám působí jako fotodokumentarista, nenutí své studenty ke kopírování svého stylu. Proto z jeho školy vycházejí svébytné osobnosti, jejichž tvorba zahrnuje díla od portrétu přes zátiší a k reportáži a inscenované fotografii. Řada jeho absolventů již studuje na prestižních školách, vystavuje nebo se fotografie stala jejich profesní náplní. K nejvýznamnějším

studentům patří například Michaela Spurná (*1981), která se věnuje inscenované fotografii a práci s dětským modelem. Její práce byly oceněny na soutěži *Czech Press Photo* v roce 2010. V roce 2011 byla také přijata ke studiu na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Od roku 2007 Klesnil připravil desítku úspěšných absolventů, kteří splnili podmínky přijetí na vysoké školy uměleckého zaměření. Absolventi fotoškoly se stali studenty Institutu tvůrčí fotografie v Opavě (David Dusík, Zbyněk Kosík, Iva Fošinková, Lenka Leonidou-Spáčilová, Dominik Bachůrek, Denisa Cholastová), Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze (Martin Vosáhlo), Ateliéru reklamní fotografie na Baťově univerzitě ve Zlíně (Petra Ocelková, Tereza Ondrušková) a Ateliéru fotografie na Ostravské univerzitě (Alexandra Bočková a Lucia Petruřiová). Také úspěšně vystavují (například výstava *Světlo jinak*, 2012).¹⁶⁹

169 *Světlo jinak*, Muzeum umění Olomouc – Galerie Café Amadeus, 18. 9.–11. 11. 2012. – Ze studentů *České fotoškoly* byli vybráni Dominik Bachůrek, Denisa Cholastová, Tereza Ondrušková a Svatopluk Klesnil.

Metody a edukační formy, které Klesnil v rámci výuky české fotoškoly používá jsou poměrně tradiční. Metodicky vychází z praktické a přímé zkušenosti, kterou si osvojil během vlastního odborného studia na opavském institutu. U svých studentů rozvíjí vědomosti na bázi přednášek, kultivuje jejich dovednosti v praktických workshopech. Mimo rámec školy jsou zadávány domácí práce. Dlouhodobým úkolem je příprava uceleného textového a vizuálního materiálu k vlastní prezentaci. Všechny edukační aktivity jsou zacíleny na praktické využití dosažených znalostí. Při hodnocení a výstupech absolventů zdůrazňuje Klesnil především obsah. Technické vybavení a jeho vyspělost není prioritní. „*Kurz je orientovaný hlavně na samotný obsah fotografií posluchačů a v tomhle je použita technika drubořadá.*“

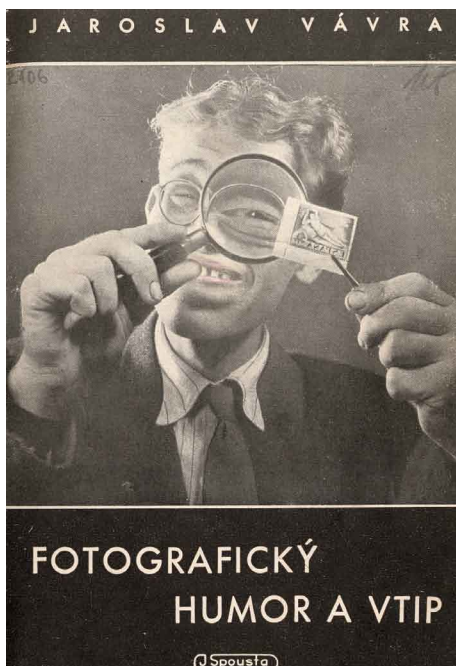
Jako dostatečné vybavení pro maximální využití v kurzu požaduje digitální fotoaparát (tzv. zrcadlovka) a notebook. „*Uvedené věci nejsou podmínkou pro absolvování kurzu, ale jsou vhodné pro 100% využití technického potenciálu fotografického kurzu.*“ Klesnil také pozitivně přijímá možnosti digitální fotografie. Sám prošel érou tradiční analogové, později i digitální fotografie. Proto si dobře uvědomuje, a ve výuce také používá, přednosti digitálního média. Především se podstatně zkrátila doba zhotovení fotografií a domácích prací z několika týdnů na dny. Studenti mohou nosit snímky k posouzení na digitálních nosičích. V této podobě lze také snímek snadněji použít například ve skupinové výuce, při hromadných demonstracích a projekcích, při formálních i obsahových rozborech pro větší počet studentů. Výuka se také může soustředit na častější konzultace, které přispívají k precizování jednotlivých úkolů a souborů, eliminaci nedostatků. Digitální fotografie dává i více volnosti ve výběru finálních snímků. Zde je však podstatné umět rozlišit a najít kvalitu. Kultivaci vizuální gramotnosti se Klesnil snaží zajistit přednáškami z dějin fotografie, společnými exkurzemi na výstavy. Specifickým doplňkem jeho kurzů pak je spolupráce s fotografickou *Galerií Café Amadeus*, kde se studenti nejen v roli diváků, ale i aktivních účastníků podílejí na výstavním i animačním programu.¹⁷⁰

Během studia jsou posluchači motivováni profesními a výstavními úspěchy starších absolventů. Škola v nich v prvé řadě konstruktivně pěstuje snahu o osobitost a originální formování postojů a názorů. Podstatným, komplexně pojatým rysem edukace je také snaha kultivovat studenty tak, aby i oni sami po opuštění školy mohli přispět ke „*zlepšení povědomí široké veřejnosti o kvalitní tvůrčí fotografii.*“ Proto Klesnil ve výuce ostře poukazuje na množství prvoplánového a laciného kýče, který se, bohužel s lehkou dostupností fotoaparátů a digitálních technologií, často objevuje v současné fotografii. Proto jsou studenti cíleně vedeni k originálnímu projevu. „*Nezáleží na tom, jestli jako amatér fotografuje život své rodiny, anebo máte fotografii jako svou práci, či prostředek ke sebevyjádření. Sami rozhodujete o tom, jestli obsah Vašich fotografií kopíruje šed milionů jiných, anebo se pokusíte z tohoto proudu vystoupit a najít po fotografické stránce sami sebe.*“¹⁷¹

170 K tomuto tématu více v kapitole *Muzeum umění Olomouc*.

171 Z rozhovoru mezi autorkou textu a Svatoplukem Klesnilem ze dne 21.12.2012. Více viz příloha 4.

8. Výuka fotografie na vysokoškolské úrovni



Jaroslav Vávra, *Fotografický humor a vtíp*, 1947. Vědecká knihovna Olomouc

Cesta k ustanovení výuky fotografie na vysokoškolské úrovni nebyla snadná. Po založení Akademie múzických umění v Praze v roce 1946 se fotografie začala okrajově vyučovat v rámci jiných předmětů, především ve výuce filmové kamery na Katedře filmového a televizního obrazu.¹⁷² Například fotograf Erich Einhorn (1928–2006) uvažoval o zřízení fotografického institutu na Vysoké uměleckopřemyslové škole.¹⁷³ Až od poloviny sedmdesátých let dvacátého století bylo možné fotografii studovat na samostatné katedře fotografie na pražské filmové a televizní fakultě. Ta byla až do konce osmdesátých let, vedle Vysoké školy pro grafiku a knižní umění v Lipsku, jedinou vysokoškolskou katedrou specializovanou na výuku fotografie v rámci tehdejšího socialistického bloku.¹⁷⁴ Proto můžeme těch několik místních výjimečných aktivit, jako bylo angažmá

fotografa Jaroslava Vávry na Ústavu výtvarné výchovy v Olomouci, nebo přednáškový cyklus *Nová fotografie a Fotografie ve výtvarné výchově* s praktickými cvičeními Josefa Kšíra na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci v letech 1951–1953 či *Kurs vědecké a výtvarné fotografie*, vedený na Fakultě společenských věd Univerzity Palackého v Olomouci Miloslavem Stiborem, chápat jako významný přínos pro obor.¹⁷⁵ A to v době, kdy se metody a formy výuky v rámci celorepublikového, ale i střeoevropského kontextu, ještě hledaly. Je jasné, že tyto lokální aktivity nemohly plně nahradit soustředěnou a specializovanou výuku fotografie. Přesto však významně přispěly k formování edukace fotografů na vysoké úrovni.

172 V roce 1965 byl zpracován návrh na zřízení samostatného fotografického oboru na FAMU. V roce 1967 se poprvé vyučuje obor *Umělecká fotografie*. Ve školním roce 1966/1967 fungoval na FAMU *Kabinet fotografie*, předstupeň samostatné katedry fotografie, která zde byla zřízena v roce 1975. – Více například Vladimír Birgus, *Šest'desiatka profesora Jána Šmoka, Výtvarnictvo, fotografia, film*, 1982, č. 4.

173 Miroslav Němeček, *Prof. Ján Šmok. Osobnost a dílo* (diplomová práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2000, s. 17.

174 Miroslav Němeček, *Prof. Ján Šmok. Osobnost a dílo* (diplomová práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2000, s.19.

175 Štěpánka Bieleszová, *Počátky odborné vysokoškolské výuky fotografie na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci v dobovém kontextu*, in: Alena Kavčáková, *Josef Vydra (1884-1959) v kontextu umělecké a výtvarné pedagogické avantgardy 20. století*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 110-120.

8.1 Ústav výtvarné výchovy

Má-li se tedy Olomouc pyšnit nějakým pokrokovým počinem v oblasti výuky výtvarné výchovy na odborné vysokoškolské úrovni, pak je to zajisté činnost „olomouckého Bauhausu“ – Ústavu výtvarné výchovy na poválečně obnovené Univerzitě Palackého.¹⁷⁶ Jeho existence a samozřejmě také koncepce a praktická náplň byla od počátku spojená s osobností pedagoga, teoretika a fotografa Josefa Vydry (1884–1959), „reformátora meziválečného uměleckého vzdělávání a bojovníka za avantgardní sblížení umění a průmyslu“.¹⁷⁷ Tomu se v roce 1946 podařilo iniciovat založení vzdělávací instituce, která měla navázat na Vydrovy předchozí zkušenosti na bratislavské Škole umeleckých remesiel a stát se tak pokrokovou akademií pro přípravu pedagogů výtvarné výchovy. Po „Vítězném únoru“ a v nových politických souvislostech však byla činnost ústavu odsouzena k zániku. Ale jakkoliv neměla Vydrova „smělá koncepce“ Ústavu výtvarné výchovy dlouhého trvání, tvůrčí období let 1946 až 1953 přispělo v mnoha směrech k inovaci koncepcí jednotlivých výtvarných oborů, ke zlepšení organizace výuky a rozšíření metod pedagogické práce, a to především směrem k napojení na výtvarnou a průmyslovou praxi.¹⁷⁸

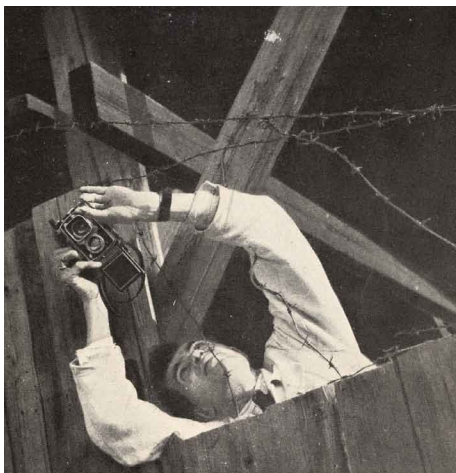


Jaroslav Vávra, *Portrét v přírodě*, 1948.
Vědecká knihovna Olomouc

176 Alena Kavčáková, Význam Vydrovy vize „Olomouckého Bauhausu“ v historii a současnosti výtvarné výchovy, in: Tatiana Šteiglová (ed.), *Výtvarná výchova a mody její komunikace. Symposium České sekce INSEA Olomouc*, listopad 2002, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2004, s. 20-27. – Výtvarná teorie a výchova jako studijní obor prošla na Univerzitě Palackého složitým vývojem a několika institucionálními proměnami. Počátky oboru souvisí se vznikem Ústavu výtvarné výchovy založeným v roce 1946 na Pedagogické fakultě tehdy obnovené olomoucké univerzity. V duchu velkorysé koncepce prvního přednosty ústavu Josefa Vydry, která reflektovala pedagogický i umělecký odkaz Bauhausu, bylo olomoucké výtvarné učiliště od svých počátků zaměřeno na vzdělávání výtvarných pedagogů. Působila zde řada významných umělců a teoretiků jako například J. Zrzavý, F. V. Mokřý, J. Vinecký, L. Šlapeta, V. Richter a B. Markalous-John. – Z dalších vývojových etap olomouckého univerzitního výtvarného školství je třeba připomenout paralelní existenci výtvarných kateder na Filozofické a Pedagogické fakultě v letech 1959–1980, odlišujících se různými zaměřením absolventů. Z výrazných uměleckých a teoretických individualit, které působily na Filozofické fakultě UP, je třeba zmínit V. Navrátila, M. Štolfu, V. Zykunda, Z. Kudělkou, F. Dvořáka, S. Kovaříka, A. Berana a M. Stibora. Pod vedením V. Zykunda se v šedesátých letech zformovalo specifikum olomouckého výtvarného oboru, prosazující myšlenku komplexního výtvarného vzdělávání integrujícího vyváženě praktické a teoretické disciplíny. – V roce 1980 byly obě katedry sloučeny v rámci Pedagogické fakulty, kde v té době působili například výtvarní umělci J. Jemelková, Z. Píkrýl a teoretik J. Maliva. Do současné podoby se Katedra výtvarné výchovy zformovala na základě podstatných koncepčních a personálních proměn provedených v letech 1989 - 1993 pod vedením Hany Myslivečkové.

177 Alena Kavčáková, Organizátorské a teoretické dílo Josefa Vydry v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století, in: *Josef Vydra (1884-1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s.19.

178 Alena Kavčáková – Hana Myslivečková, Úvodem, in: *Josef Vydra (1884-1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 15.



Jaroslav Vávra, *Osvobodte nás od zákazů*, (1947). Z knihy *Fotografický humor a vtip*, 1947. Vědecká knihovna Olomouc

Již při zakládání a koncipování náplně činnosti nově vznikajícího výtvarně-pedagogického učiliště počítal Josef Vydra s činností zkušených výtvarníků a pedagogů. To se mu ostatně vyplatilo už za jeho působení v Bratislavě, kde spolupracoval s mnoha osobnostmi slovenské i české umělecké avantgardy. V bratislavském ateliéru fotografie působili například Zdeněk Rossman (1905–1984), Jaromír Funke, Ladislav Kožehuba (1906–1957) či Karel Plicka (1894–1987).¹⁷⁹ Komplexně pojatou výuku Vydra doplňoval přednáškami renomovaných evropských osobností.¹⁸⁰ Zavedení podobného vzdělávacího modelu chtěl docílit i v Olomouci. Proto v pedagogickém sboru z té doby najdeme jména malířů

Jana Zrzavého (1890–1977), Františka Viktora Mokrého (1892–1975), sochaře a designéra Josefa Vineckého (1882–1949) či architekta Lubomíra Šlapety (1908–1983) a teoretika Bohumila Markalouse (1882–1952). Objevuje se i jméno fotografa Jaroslava Vávry.

8.1.1 Edukační a odborná činnost Jaroslava Vávry (1949–1956)

Počátky výuky fotografie na olomoucké univerzitě tedy těsně souvisí s filozofií vzdělávání Josefa Vydry, kterému velmi konvenovala pokroková koncepce německého uměleckoprůmyslového školství. Byl to především vzor německého Bauhausu, technicko–průmyslového učiliště, zacíleného na komplexní výchovu kvalifikovaného umělce a průmyslového designéra, který je schopný reflektovat ve své tvorbě dobové avantgardní tendence.¹⁸¹

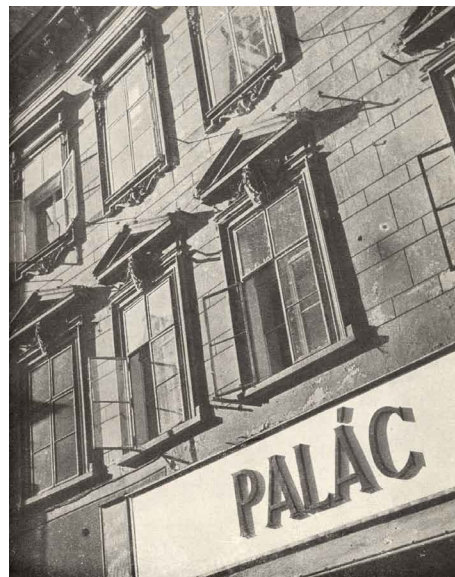
I když i na Bauhausu byla výuka fotografie zpočátku včleňována do přípravných kurzů a studijních plánů různých dílenských a ateliérových disciplín jen sekundárně a spíše ve formě podpurné metody, přesto nelze zpochybnit její roli v dobových snahách o rozšíření

179 V pedagogickém sboru ŠUR v Bratislavě působili například Eudovít Fulla (1902-1980), Mikuláš Galanda (1895-1938), František Tröster (1904-1968), Júlia Horová (1906-1978), František Reichental (1895–1971), Zdeněk Rossmann (1905-1984) a další. – Více například O. Bartko et al., *Art school ŠUR+ŠUP+ŠUV=75*. Rabbit & Solution studio, Bratislava 2007.

180 Externě ve škole působili například L. Moholy-Nagy, Jan Tschichold (1902-1974), Hannes Meyer (1889–1954), Karel Teige (1900-1951), Ladislav sunar (1897– 1976). Progresivní rozvoj školy se však zastavil 1. října 1939 v souvislosti s nástupem fašizmu. Z rozhodnutí Ministerstva školstva a národnej osvety Slovenského štátu byla Škola umeleckých remesiel zrušená. – Více například O. Bartko et al., *Art school ŠUR+ŠUP+ŠUV=75*. Rabbit & Solution studio, Bratislava 2007.

181 Obecně tedy lze říci, že kořeny profesionální výuky fotografie těsně souvisí s činností některých avantgardních umělců na německém *Bauhausu*. Nejprůběžnějším pedagogem a zároveň pokrokovým umělcem byl László Moholy-Nagy, který společně se svojí partnerkou Luciou Moholyovou zapojovali fotografii do výuky. – Fotografie a její poměrně rychlé pořizování a rozmnožování také při vlastní práci a práci studentů nahrazovalo často zdoluhavé přípravné práce s řadou náčrtů a zkušebních skic. – Více k pokrokovým principům *Bauhausu* například Magdalena Drosteová, *Bauhaus*. Köln 2007, s. 15. [Manifest Bauhausu z roku 1919.]

perspektivního vidění a formálního uspořádání. Podobné cíle byly součástí i Vydrových plánů na využití fotografie v olomouckém Ústavu výtvarné výchovy. Již v letech 1949–1950 zde působil fotograf Jaroslav Vávra.¹⁸² Vávru ke spolupráci vyzval patrně Vydra osobně, který se s ním mohl setkat již za svého působení v Brně.¹⁸³ Navíc Vávra byl v té době již aktivním fotografem s mezinárodním renomé, který se stýkal s pokrokovými výtvarníky a fotografy své doby.¹⁸⁴ Své výtvarné a fotografické ambice konzultoval například s malířem Bohumírem Matalem (1922–1988) a s fotografy Přemyslem Koblicem (1892–1955) a Janem Beranem (1913–2003), který jej navíc mohl zasvětit i do základů filmařské práce.¹⁸⁵ Jak připomněl fotograf Miloslav Stibor, Vávra vždy tíhnul k výtvarnému umění, v mládí snad i maloval a velice jej zajímalo spojení fotografické techniky s malířskými poznatky. Stibor se dokonce zmínil o Vávrově nenaplněné touze po malířské kariéře a jeho živém zájmu o klasické i moderní malířství. Vávra se stýkal s výtvarnými umělci, diskutoval o aktuálních tendencích. Proto také byla jeho tvorba, v oblasti barevné fotografie nepochybně evropského významu, velmi silně ovlivněná malířskou zkušeností. Přepokládejme tedy, že Vydrův ambiciózní a pokrokový projekt výtvarného učiliště naprosto konvenoval Vávrově představě o propojení malířské zkušenosti s moderními možnostmi fotografického média.¹⁸⁶ Snad i proto si jej Vydra vybral jako vhodného vyučujícího pro obory fotografie a film, které zde měl koncem čtyřicátých let minulého století vyučovat.



Jaroslav Vávra, *Opravdu palác*, (1947).
Z knihy *Fotografický humor a vtíp*, 1947.
Vědecká knihovna Olomouc

182 Alena Kavčáková, *Vydrův pokus o tvorbu výtvarného učiliště*, Univerzita Palackého Olomouc, Olomouc 1993, s. 25, 90.

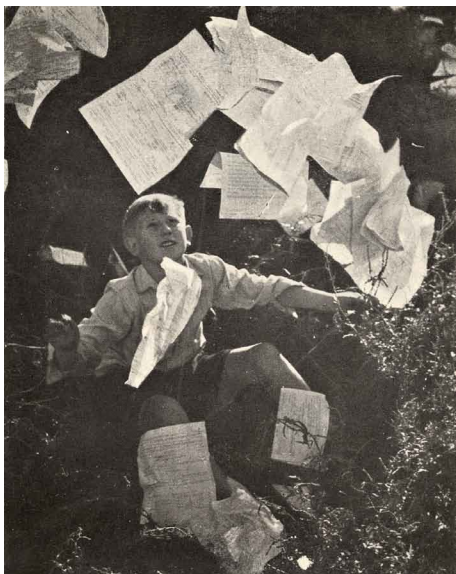
183 Vydra v Brně působil do roku 1946 ve funkci ředitele *Školy uměleckých řemesel* a Vávra zde do roku 1948 žil a studoval na Právnické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně.

184 V roce 1947 Vávra získal bronzovou medaili na mezinárodní fotografické výstavě v Budapešti za portrét fotografa Jana Berana (1913-2003). – K tomu více například Ladislav Daněk – Miloslav Stibor, *Životopis a osud díla*, in: Štěpánka Bielezová – Ladislav Daněk, *Lovec obrazů. Jaroslav Vávra*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2011, s. 47.

185 Jan Beran byl významným brněnským fotografem, členem skupiny *VOX* a *Klubu fotografů amatérů města Brna*. Byl činný jako metodik výtvarných oborů, lektor fotografie a porotce fotografických soutěží. Na svém kontě má také přes stovku krátkometrážních filmů, oceněných doma i v zahraničí. – Přemysl Koblic (1892–1955) byl významný pražský fotograf a publicista, průkopník v oblasti fotografické techniky i technologie. Lektor fotografie a porotce fotografických výstav. – Více například Petr Balajka - Vladimír Birgus - Antonín Dufek et al., *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*. Praha 1993, s. 26 a 163.

186 Vzpomínka Miloslava Stibora pronesená při přípravě katalogu výstavy *Lovec obrazů. Jaroslav Vávra*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2011.

8.1.2 Metody, formy a cíle výuky Jaroslava Vávry



Jaroslav Vávra, *Rodičí se byrokrat*, (1947).
Z knihy *Fotografický humor a vtíp*, 1947.
Vědecká knihovna Olomouc

Vávra přesídlil do Olomouce v roce 1948.

V letech 1949–1950 měl vyučovat fotografii a film na Ústavu výtvarné výchovy, zároveň byl aktivním členem Klubu fotografů amatérů, kde věnoval se přednáškové a osvětové činnosti.¹⁸⁷ Ačkoli se o jeho působení na ústavu nezachovalo mnoho dokladů, můžeme z jeho další a pozdější činnosti v oblasti výuky fotografie odvodit jeho obvyklé pedagogické postupy a metody. Především byl jako člen klubu zvyklý přednášet, a to za doprovodu tzv. „světelných obrazů“, tj. starší verze diapositivů. Podle výpovědi pamětníků byl Vávra ideálním typem pedagoga, který uměl posluchače aktivizovat k maximálnímu zaujetí.

Jak vzpomíná jeho pozdější studentka, Jana Dvorská:

„Dodával nám odvahu nebát se zkusit něco nového, vlastního, originálního.“¹⁸⁸ Hodnocení, rovněž ve formě vzpomínky,

poskytl po Vávrově smrti například také fotograf Karel Otto Hrubý: „Dnes už bobužel nemůžeme než litovat, že jeho schopnosti, zkušenosti i osobního kouzla nebylo využíváno déle a v širším měřítku. Jeho působení na některém státním učilišti by bezpochyby velmi blahodárně a výrazně ovlivnilo vývoj naší mladé profesionální fotografické scény.“¹⁸⁹ V té době také Vávra již pracoval s praktickými příručkami, ve kterých shrnul svou přednáškovou činnost a které měli jeho posluchači k dispozici ve výuce. V publikaci *Fotografický humor a vtíp – deset kapitol o tom, jak se lze s přístrojem potěšit, poučit a rozesmát* se podrobně přístupnou a srozumitelnou formou věnoval například nejen kompozici snímku, ale především obsírně analyzoval smysl a náplň fotografie všeobecně. Obsah knihy koresponduje v mnoha bodech s tím, na co později vzpomínali jeho kolegové a žáci. Je to především přesvědčení o jedinečnosti fotografického zobrazení, o výjimečnosti fotografického obrazu, které předával svým studentům. Vávra také kladl důraz na individuální přístup a originalitu vidění a fotografického vyjádření. V tom se také přiblížil dobovým teoretikům, například Jindřichu Chalupckému (1910–1990) a jeho výroku, že „estetikou fotografovou je vidět.“¹⁹⁰ Vávra také kritizuje „odvozené uvažování“, konvenční myšlení a přístup, v případě fotografie fixovaný na zkušenost malířskou. Zdůrazňuje nutnost originálního hledání nových námětů. Je kritikem formalismu

187 Štěpánka Bielešová, „Přál bych si, aby se fotografie stala slepeckým písmem fotograficky nevidomých“. Poznámky k pedagogické činnosti Jaroslava Vávry v Brně a Olomouci v letech 1948-1981, in: Ladislav Daněk – Štěpánka Bielešová, *Lovec obrazů. Jaroslav Vávra* (katalog výstavy), Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2011, s. 44-46.

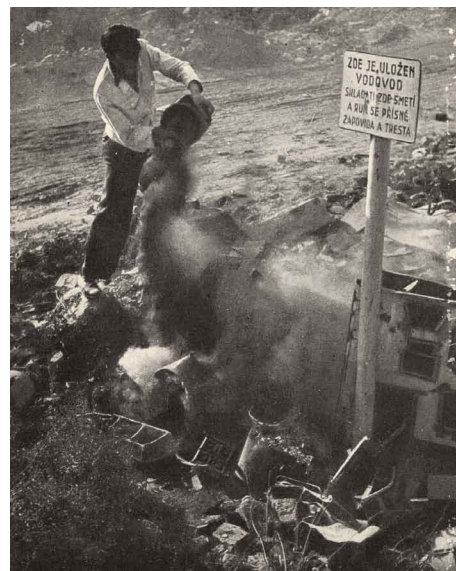
188 Cit z rozhovoru mezi autorkou textu a Janou Dvorskou ze dne 18.11.2011. Viz příloha 1.

189 Cit. ze vzpomínkového textu K. O. Hrubého z roku 1982. Opis v archívu Muzea umění Olomouc.

190 Jindřich Chalupcký, Svět v němž žijeme, *Program D 40*, 1940, č. 4, s. 88- 89.

a konvečních přístupů při výběru témat. Pro své posluchače také objevuje dílo amerického avantgardního fotografa Man Raye (1890–1976).¹⁹¹ V jeho případě zdůrazňuje autorský a originální přístup k realitě, jehož výsledkem jsou „*fotografie absolutního neskutečna*“. Neopomíná ale také zdůraznit vznik fotografií „*naprosto reálnou cestou a především zcela čistým procesem*“.¹⁹² Formou konstruktivní kritiky směrů, které přímo nekonvenovaly jeho pedagogickým a tvůrčím postupům, přibližoval posluchačům i další dobové přístupy a metody. Například v případě hnutí „nové věcnosti“ varuje před jistou povrchností, přesto však vyzdvihuje její technickou dokonalost v provedení každého snímku.¹⁹³

Příručka o fotografickém humoru svým názvem možná může vzbuzovat pocit, že se jedná o laickou nebo spíše populárně-naučnou příručku. Opak je však pravdou. Především pod pojmem „humor“ shrnuje problematiku samotného obsahu fotografie.¹⁹⁴ Kniha je souhrnem několika Vávrových přednášek a také úvah o fotografii,



Jaroslav Vávra, *Skládání smetí zakázáno*, (1947). Z knihy *Fotografický humor a vtíp*, 1947. Vědecká knihovna Olomouc

ukotvené v kvalitním teoretickém základu s využitím praktických zkušeností autora. Příručka je rozčleněná do několika tematických oddílů, kde Vávra nejen podrobně analyzuje, ale také na praktických příkladech rozvádí problematiku spjatou s obsahem fotografického díla (kapitola *Tři stupně humorné fotografie*), dále pak s technickými předpoklady fotografa (kapitola *Několik slov o technice*), zvláštní pozornost věnuje výběru námětů a také způsobu jejich ztvárnění (kapitoly *Náměty jsou všude* a *Cesty mohou být rozličné*). V neposlední řadě se zaměřil i na autorský přístup a otázku vhodného načasování snímku (kapitola *Režie*). Samostatnou částí příručky pak je rozbor vybraných fotografií. Zde Vávra prokázal nejen odborné znalosti z teorie a praxe fotografické tvorby, ale dal také studentům příklad, jak fotografii analyzovat například z pozice umělecko-historických souvislostí nebo jako sociologický fenomén či kritický dokument své doby. Nezáměrně tak vložil do výuky základy mezioborových studií, kde důležitou roli hraje schopnost interpretovat fotografii z mnoha úhlů.

V příručce *Portrét v přírodě* podrobně analyzuje dobové možnosti práce s modelem

191 Jaroslav Vávra, *Fotografický humor a vtíp - deset kapitol o tom, jak se lze s přístrojem potěšit, poučit a rozesmát*. Praha 1947, s. 6.

192 „V každém umění se vyskytne několik individualit a celá řada průměrných osobností, které se těmito individualitami chtějí stát. Jak praví stará zkušenost, je mnoho povolání, ale málo ryvolených.“ – Jaroslav Vávra, *Fotografický humor a vtíp - deset kapitol o tom, jak se lze s přístrojem potěšit, poučit a rozesmát*. Praha 1947, s. 5.

193 *Nová věcnost*, směr, který dle Vávry „na fotografické předloze vidí jen povrch“. – Jaroslav Vávra, *Fotografický humor a vtíp - deset kapitol o tom, jak se lze s přístrojem potěšit, poučit a rozesmát*. Praha 1948, s. 6, 11.

194 „Jsou nenáročné fotografie, které nechtějí nic jiného, než nás trochu pobavit.“ – Jaroslav Vávra, *Fotografický humor a vtíp - deset kapitol o tom, jak se lze s přístrojem potěšit, poučit a rozesmát*. Praha 1947, s. 9.

v exteriéru, včetně práce se světlem a proměnlivými podmínkami, které fotografovi ztěžují práci mimo ateliér.¹⁹⁵ Na rozdíl od knihy *Fotografický humor a vtíp*, která byla zaměřená více na obsah a širší myšlenkové souvislosti spjaté s fotografií, se v *Portrétu v přírodě* věnuje podrobně i technickým předpokladům vzniku kvalitního snímku. Přesto však neopomíná důležité zásady dobré fotografie: „Hodnotný obraz musí mít obsah, musí vyjadřovat, jako dobrý dokument, děj a prostředí, v kterém se odehrává, a musí vyjadřovat osobní poměr tvůrcův k věci. Fotograf musí vyjádřit obrazem svou osobitou notu, která se v něm při dané události ozvala.“¹⁹⁶ Rovněž i v této publikaci přináší Vávra svým posluchačům praktické ukázky portrétů s podrobným komentářem, jako tomu bylo u předchozí příručky.

Ohledně pedagogických cílů, ke kterým měla Vávrova výuka směřovat, lze vycházet z jeho vlastního přístupu k tvorbě. Vedle zájmu o široký proud výtvarného umění, a malířství především, se Vávra vždy snažil udržet krok s aktuálním světovým děním v oboru.¹⁹⁷ Vávra si zcela jasně uvědomoval nově se otevírající tvůrčí prostor soudobé fotografie. Jeho texty jsou přímo prodchnuty sentencemi, které lze považovat jak za umělecké, tak i pedagogické cíle. Již v úvodu knihy *Fotografický humor a vtíp* vyhláší, že bych chtěl připravit podmínky pro vytvoření programu „čisté, technicky dokonalé a především obsahově bohaté, pravé fotografie“.¹⁹⁸ Tento požadavek pak dále podmiňuje nezbytnou technickou průpravou, kterou však považuje za zcela automatickou a zabývá se jí jen okrajově, ve formě odkazů na soudobé autority, místy doplněnou osobními zkušenostmi z praxe.¹⁹⁹ Daleko větší důležitost přikládá volbě témat, vyhledávání námětů: „Vyspělý pracovník najde motiv na každém kroku“. Naopak své posluchače nezatěžuje volbou prostředků, ale vede je k prezentaci výsledku: „... a zaujme-li nás (obraz) originalitou nápadu, je věc v pořádku a nijak nesejde na tom, jak vznikl. Nápad plytký a banální takovým zůstane, i kdybychom jej zpracovali sebe virtuosnějším způsobem.“²⁰⁰ Na svou dobu je velmi pokrokový postoj k individuálnímu vyjádření. Svě posluchače vedl k interpretaci skutečnosti, k poznání, že fotografická práce není jen mechanickým zobrazováním, ale záležitostí názoru a osobního přístupu: „A poněvadž myšlení je zcela individuální a u každého jiné, musí nutně způsob, jakým pracovník převede danou do situací obrazu, býti u každého myslícího, inteligentního člověka jiný, protože individuální. Určovat zde nějaké normy by bylo zásadní omyl, poněvadž chtít normovat myšlení je nesmysl.“²⁰¹

195 Jaroslav Vávra, *Portrét v přírodě*. Praha 1948.

196 Jaroslav Vávra, *Portrét v přírodě*. Praha 1948, s. 49.

197 Doménou Vávrovy tvorby, a předpokládáme tedy že i výuky, se staly experimenty v oblasti tvarových a barevných studií. To ostatně dokládají i jeho pozdější práce z konce padesátých a šedesátých let minulého století, kde se naplno projevil jeho zájem o optické struktury a barevné experimenty, invenčně rozvíjející dobové trendy *op artu* a *pop artu*. Doklady experimentálních studií s barvou a strukturou se však pro dobu konce 40. a začátku 50. let zatím nepodařilo doložit. – Více Jaroslav Vávra, Barevné fotografické techniky. *Československá fotografie*, 1980, s. 32, 80-81, 176, 225, 272.

198 Jaroslav Vávra, *Fotografický humor a vtíp - deset kapitol o tom, jak se lze s přístrojem potěšit, poučit a rozesmát*. Praha 1947, s. 6.

199 *ibid.*, s. 11-13.

200 *ibid.*, s. 16.

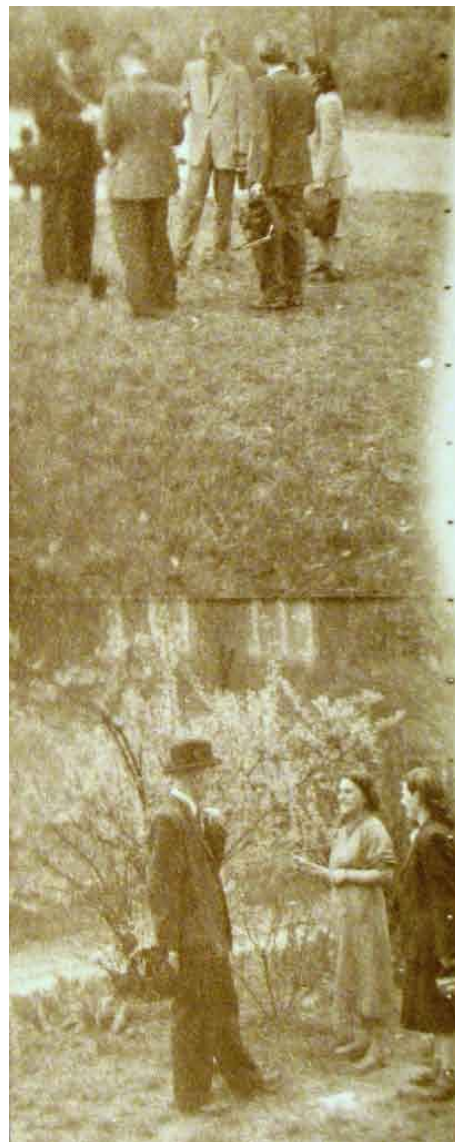
201 *ibid.*, s. 18.

8.1.3 Edukační a odborná činnost Josefa Kšíra (1951–1956)

V roce 1946, bezprostředně po obnovení Univerzity Palackého v Olomouci, se mezi tehdejšími posluchači objevuje osobnost, která záhy významně přispěla k dalšímu formování výuky fotografie na vysokoškolské úrovni v Olomouci.

Do Semináře dějin umění, který se souběžně fungujícím Ústavem výtvarné výchovy úzce kooperoval, se ve svých čtyřiapadesáti letech zapsal olomoucký stavební inženýr, památkář a fotograf Josef Kšír (1892–1978). Jako mimořádný posluchač zde studoval do roku 1950.²⁰² Od roku 1951 byl přijat na univerzitu jako lektor pro výuku fotografie na Ústavu výtvarné výchovy a později také v Semináři dějin umění. Byl pověřen nejen cvičeními a přednáškami o fotografii ve výtvarné výchově, o fotografování památek, ale i o památkové péči, o vývoji stavební techniky a architektonických konstrukcích stavebních památek. Tyto přednášky vedl na univerzitě až do roku 1956.²⁰³

Kšír se fotografii věnoval od svých čtrnácti let. Byl zakládajícím členem olomouckého klubu fotografů amatérů.²⁰⁴ Kšír, který před svým příchodem do ústavu studoval inženýrské obory, stavitelství a architekturu, ve svém novém působišti rozvinul učební program, zaměřený na praktické využití fotografie v umělecké, učitelské a památkové praxi. Kšír také na rozdíl od Vávry věnoval velkou pozornost technickým možnostem fotografie a fotografického aparátu, a to především v oblasti dokumentace. S jeho osobou lze také spojovat pokusy vybudovat na ústavu první samostatný fotografický ateliér.



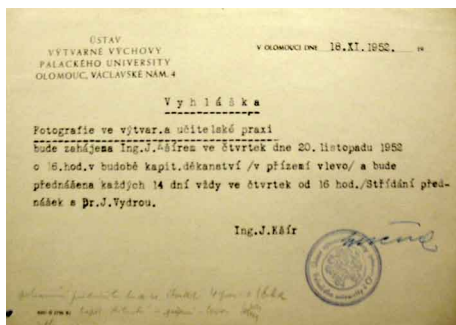
Fotografování v plenéru. Fotografický kurz Josefa Kšíra, (50. léta 20. století). Státní okresní archiv Olomouc

202 V SOkA Olomouc je zachován dopis Václava Richtera, ve kterém rekapituluje pedagogickou a odbornou činnost Josefa Kšíra při Ústavu výtvarné výchovy a v Semináři dějin umění v letech 1918-1956 včetně jeho studentských let 1946-1950. – SOkA Olomouc, M 8-55, inv. č. 13, doklad ze dne 28.6.1956.

203 Josef Kšír (30. listopadu 1892, Hodonín - 19. června 1978, Olomouc). Stavební inženýr. Během 2. světové války vězněn za účast v odboji. V roce 1945 přednosta městského stavebního referátu. Konzervátor státní památkové péče, člen školské a kulturní komise. Mezi lety 1946–1954 absolvoval odborné přednášky dějin umění jako mimořádný posluchač v semináři dějin umění na univerzitě Palackého v Olomouci. V letech 1948–1949 zde byl knihovníkem a v letech 1949–1951 působil jako pomocná vědecká síla. V letech 1951–1953 vedl odborné přednášky o fotografii ve výtvarné výchově a v letech 1954–1956 přednášel o architektonických tvarech a technických konstrukcích stavebních památek.

204 Například jeho fotografie Olomouce byla schválena jako vyučovací pomůcka.

8.1.4 Metody, formy a cíle výuky Josefa Kšíra



Pozvánka na kurz Josefa Kšíra *Fotografie ve výtvarné a učitelské praxi*, 1952. Státní okresní archiv Olomouc

fotografie v pedagogické praxi. Ve studijní roce 1951 to byl *Základní kurz fotografie*,²⁰⁵ v průběhu celého školního roku 1951/1952 pak Kšír vedl výukový cyklus *Nová fotografie*, který byl v jednom semestru zaměřený na teorii a ve druhém na praxi. Podle rozpisu v dobovém studijním rozvrhu to měla být výuka pro třetí ročníky.²⁰⁶ Jiné archívni doklady však potvrzují, že výuka tohoto předmětu byla zařazena i do studijních programů studentů prvních ročníků.²⁰⁷ Tento kurz byl primárně určen nejen pro studenty pedagogické fakulty, ale i pro posluchače Semináře dějin umění.²⁰⁸ O náplni tohoto kurzu máme poměrně jasné představy, alespoň o jeho části. Kšír rozdělil výuku v prvním semestru na tři základní oddíly – „přístroje“, „optika“ a „objektivy“. I přes zřejmé technické zaměření jednotlivých částí však z Kšírových podrobnějších poznámek



Josef Kšír, *Uhelná ulice v Olomouci*, (30.–40. léta 20. století). Státní okresní archiv Olomouc

Základem Kšírovy výuky se stala precizní znalost fotografické techniky, doplňovaná teoretickými přednáškami z historie fotografického média a praktická cvičení konaná především v plenéru. Se svými studenty směřoval k hledání a nalézání elementárních principů, s jejichž pomocí bylo možné zaznamenávat estetické kvality uměleckých objektů od keramických výrobků až po architekturu a historické exteriéry Olomouce. V průběhu let 1951–1956 Kšír připravil několik specializovaných kurzů, zaměřených na různé pojetí

vyplývá, že cíle výuky byly širší. Už v úvodním bloku „přístroje“, kde bychom očekávali přednášky o skladbě a funkci fotografických aparátů, se věnoval historii fotografického média, jeho rozdělení a významu.

²⁰⁹ Vyváženou skladbu přednášek dokládá ve svých vzpomínkách například i sochař Bohumil Teplý (*1932), který výuku Josefa Kšíra v padesátých letech minulého století navštěvoval: „*Přednášky ing. Kšíra byly velice obsažné po stránce informativní i pestré ve volbě témat. V průběhu roku nás*

205 Archívni doklad zmiňující se o *Základním kursu fotografie*, SOkA Olomouc, 1951, M 8–55, inv. č. 317, kart. 29.

206 SOkA Olomouc, M 8-55, inv. č. 13, doklad z 20. 10. 1951.

207 V majetku olomouckého sochaře Bohumila Teplého se nachází jeho vlastní výkaz o studiu, tzv. *index*, kde je zapsán mezi jinými předměty i Kšírův předmět *Nová fotografie*, a to v letech 1951 až 1952. Sochař sám na tuto dobu vzpomíná v rozhovoru s autorkou tohoto textu z 1. března 2012: „*Z té doby však mám zachován výkaz o studiu z Pedagogické fakulty, tzv. index, kde mám ve školním roce 1951/1952 zapsány přednášky z oboru Nová fotografie. Jako přednášející je tam uveden ing. Josef Kšír. K němu jsem tedy obledně fotografie v první ročníku studia docházel.*“ – Více viz Příloha 5.

208 Archívni doklad ze dne 20.10.1951. SOkA Olomouc, M 8–55, inv. č. 13.

209 Archívni doklad ze dne 20.10.1951. SOkA Olomouc, M 8–55, inv. č. 13.

velmi podrobně seznámil s teorií a historií fotografie. Nevybnil se ani principům tehdejší nebo chcete-li soudobé fotografie. Samozřejmě součástí bylo i seznámení s technologickými postupy vzniku fotografie a nezbytnými technickými předpoklady a pomůckami... Bavili jsme se o kompozici, o světle, o průkopnících fotografické techniky, o chemii.²¹⁰

V roce 1952 se objevuje nabídka *Fotografického kurzu*, určená pro studenty Ústavu výtvarné výchovy v prostorách Kapitulního děkanství na Václavském náměstí. Z poznámky připsané patrně rukou Josefa Kšíra na pozvánku k výuce víme, že se jednalo o pravidelné přednášky, konané vždy v úterý.²¹¹ Z dochovaných archivních materiálů je zřejmé, že obsah tohoto kurzu sledoval několik cílů. Kšír rozlišoval fotografii a její poslání v několika okruzích. Ačkoliv zmiňoval její uměleckou roli, větší pozornost věnoval praktickému využití fotografie v různých oborech. Studentům zdůrazňoval především dokumentační úlohu fotografie, dále její archivní a historickou hodnotu, zprostředkující dávno minulé události. Fotografie doporučoval ve výuce budoucích pedagogů, v praxi výtvarníků i památkářů, ať už formou obrazových příloh k textům nebo v podobě diapozitivů. Nevyhýbal se ani propagačním možnostem fotografie, a to především v oblasti osvětové, přednáškové a kulturně vzdělávací: „*Fotografie je jedním z produktů lidského ducha a vynalézavosti, která se stala majetkem obecným.*“²¹² Ještě v témže roce zaznamenáváme další vyučovací předmět, a to *Fotografii ve výtvarné a učitelské praxi*. Ten byl opět určený pro studenty Ústavu výtvarné výchovy Palackého univerzity v Olomouci a konal se jako předchozí, v budově Kapitulního děkanství. Zajímavá je opět poznámka připsaná na pozvánce k návštěvě předmětu. Patrně Kšír zde oznamuje, že přednášky budou pravidelně vždy ve čtvrtek jednou za dva týdny a Kšír se zde bude střídat ve výuce s Josefem Vydrou.²¹³ Tuto poznámku opět rozvíjí a doplňují vzpomínky Bohumila Teplého: „*To, že jsme měli možnost ji (fotografii, pozn. aut.) studovat v rámci fakulty, patrně souviselo ještě i s působením Josefa Vydry. Ing. Kšír v mnohém navazoval na jeho ideály a bohužel neuskutečněný model výtvarného učiliště, kde spolu kooperují všechny výtvarné druby na pozadí uměleckého řemesla. A fotografie byla už před druhou světovou válkou jednou z významných složek moderního výrazu, byla vyjádřením pokroku doby a také ideálním spojením technického pohledu s uměleckým přístupem. Nejen ve*



Josef Kšír, *Uička v Olomouci*, (30.–40. léta 20. století). Státní okresní archiv Olomouc

210 Citováno ze soukromého rozhovoru autorky s Bohumilem Teplým z 1. 3. 2012. Více viz příloha 5.

211 Archivní doklad o konání *Fotografického kurzu* ze dne 1.3.1952. SOkA Olomouc, M 8–55, inv. č. 13.

212 Archivní doklad o konání *Základního kurzu fotografie pro posluchače Univerzity Palackého*. SOkA Olomouc, M 8-55, inv. č. 317, 1951.

213 Archivní doklady o konání *Fotografie ve výtvarné a učitelské praxi* ze dne 18.11.1952 a 1.12.1952. SOkA Olomouc, M 8–55, inv. č. 13.

výuce fotografie, ale i v celém profilu našeho tehdejšího studia Olomouci byl ještě v prvních dvou ročnících znát dozrívající vliv vzdělávacího procesu německého Bauhausu. Vždyť také profesor Vydra zde ještě nějakou chvíli působil, i když už ne ve funkci vedoucího katedry.²¹⁴ Později, v roce 1953, zaznamenáváme Kšírův návrh na zařazení nového přednáškového cyklu *Zaměřování a fotografování památek* do letního semestru školního roku 1953–1954.²¹⁵ Konkrétní poznatky z této výuky dokresluje pamětník. „V tomto směru mám obzvláště živou vzpomínku mám na obrovský starý dřevěný aparát typu Lindhof s měchy, který v té době stával ve škole. S jeho pomocí (nebo přesněji s pomocí jeho objektivu) nám právě ing. Kšír vysvětloval chyby při zaměřování a dokumentování stavebních památek. Tento starý aparát například umožňoval korekce sbíhajících a ubíhajících linií, které často při fotografování architektury brozí. Přitom jsme se jakoby mimochodem dozvěděli i plno informací o olomouckých památkových objektech.“²¹⁶ O fotografování a dokumentaci stavebních památek máme i další informace. Kšír posluchače učil jak volit výchozí stanoviště, osvětlení a dobu osvitů. V praktické části výuky pak se studenty (často v plenéru) cvičil střídání záběrů a volbu úhlů pro pořízení snímku (frontální, kosý, šikmý a zorný úhel). Mezi snímky rozlišoval statické a dynamické, dokumentární a reportážní. U fotografie interiérů pak doporučoval postupovat jako v případě dokumentace architektury venkovní. Se studenty řešil i fotografii plastiky, ať už volné nebo vázané na architekturu. Ve všech případech kladl důraz na volbu vhodného výchozího stanoviště, osvětlení a celkové vyznění snímku. Cílem této části výuky bylo vštípit studentům význam fotografie v oblasti záchrany movitých i nemovitých památek: „Dokumentace fixuje památky, které zanikají, to je největší její přínos. Nabrazuje dřívější subjektivní záznam kresbou, skizžou, rytinou.“ Fotografie je podle Kšíra „objektivním zachycením skutečnosti nenávratně mizějící a zaručující tak poznání minulosti v nejšířší míře“, které však je nutné „doplnit popisem a vědeckým zkoumáním.“²¹⁷

Kšír tedy z velké části přijal (i díky Josefu Vydrovi) vzor výuky z německého Bauhausu, technicko-průmyslového učiliště, zacíleného na komplexní výchovu kvalifikovaného umělce a průmyslového designéra, který je schopný reflektovat ve své tvorbě dobové avantgardní tendence. Kšír chápal fotografii a současně i tehdejší technické možnosti jako prostředek rozvoje dalších uměleckých i technických disciplín. Podobně jako například průkopník moderní výuky fotografie Walter Peterhans koncipoval i Kšír své přednášky a cvičení jako přípravné kurzy, otevřené do

214 Citováno ze soukromého rozhovoru autorky s Bohumilem Teplým z 1. 3. 2012. Více viz příloha 5.

215 Posouzení návrhu mělo dle žadatele záviset na finanční situaci. Archívní doklad ze dne 26.8.1953. SOkA Olomouc, M 8–55, inv. č. 13. V témže školním roce vedl Kšír přednášky a cvičení z fotografie, a to v Seminárii dějin umění na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci v rozsahu jedné vyučovací hodiny týdně, viz archívní doklad ze dne 1.10.1953. SOkA Olomouc, M 8–55, inv. č. 13. Dále zachován dopis Václava Richtera, vedoucího Semináře dějin umění, ve kterém rekapituluje pedagogické a odborné působení Josefa Kšíra jak při Ústavu výtvarné výchovy, tak i v Seminárii dějin umění. Archívní doklad ze dne 28.6.1956. OA Olomouc, M 8–55, inv. č. 13.

216 Citováno ze soukromého rozhovoru autorky s Bohumilem Teplým z 1. 3. 2012. Více viz příloha 5. – K uvedenému fotoaparátu ještě Teplý dodává: „Dnes by mne zajímalo, kam se tento aparát vlastně poděl. Možná si jej vzal Robert Smetana z Katedry výtvarné a hudební tvorby.“ (založena 1959, pozn.aut.)

217 Archívní doklad *Sylabus přednášky ing. Josefa Kšíra: Fotografování a dokumentace památek*. OA Olomouc, M8-55, inv. č. 13.

dalších studijních oborů a využitelné v dalších ateliérových disciplínách a následné praxi. Ať už pedagogické, umělecké nebo v oblasti dokumentace, všeobecné kulturologie či památkové péče.²¹⁸ Ostatně s Peterhansem jej pojí i záliba v technických možnostech fotografie a fotografického aparátu a také snaha zajistit studentům materiální zázemí v podobě funkční a veřejně přístupné fotokomory. Kšíř si podobně jako jeho německý kolega dobře uvědomoval potenciál fotografie v mezioborových souvislostech.²¹⁹ Také to zdůrazňoval i během přednášek: „*Vzpomínám si, že hovořil o dvou polohách fotografie. Zdůrazňoval, že fotografie je jak umělecká disciplína, tak i technický obor. Fotografů však vždy považoval za výtvarníka, realizátora vnitřních představ.*“²²⁰ K demonstraci svých názorů používal velmi jednoduché vyučovací prostředky: „*S křídou na tabuli nám objasňoval základy fotografického vidění, problematiku perspektivy, zřeslení obrazu. To vše pak ještě dovysvětloval na konkrétních příkladech. Na přednášky také nosil vždy knihy a časopisy z vlastní knihovny, v nichž nám ukazoval problematická témata, ať už se týkala kompozice, výřezu nebo zabrání detailu. Vzpomínám si také, že k demonstraci používal i své vlastní snímky.* ... Kšíř také velmi dbal na názornost. Ze své dřívější inženýrské praxe byl zvyklý pracovat s nákresey a schémata: „*Pro větší názornost a srozumitelnost nám na tabuli kreslil křídou schémata, na nichž nám vysvětloval principy fungování aparátů, chemické procesy, psal značky sloučenin a typy fotoaparátů a filmů. Vlastně neměl žádné speciální pomůcky.* ... Do výuky přicházel pečlivě připraven, studenti při přednáškách oceňovali záběr probírané látky: „*Vždy přednášel tzv. spatra. Velké množství informací, které nám sděloval, sloučil do dvou vyučovacích hodin; scházeli jsme se jedenkrát v týdnu. Fotografie ho velmi bavila, byl pro ni nadšený a to bylo znát i z jeho přednesu, který byl po formální i obsahové stránce vyčerpávající. Bylo to náročné studium.*“ Na teoretické přednášky navazovala praktická výuka dovedností nutných k vytvoření dokonalého snímku. Vzhledem k omezeným technickým možnostem pracoval Kšíř se studenty jak ve skupinách, tak i v časových etapách: „*Vzpomínám si na spolužáky, kteří ke Kšířovi chodili i v druhém ročníku právě na praktickou výuku. Při omezeném počtu fotoaparátů pracovali ve skupinkách, museli se střídát. Ve škole, pokud si dobře vzpomínám, ještě nebyla zřízená fotolaboratoř. Snímky se vyvolávaly na koleně, všelijak. Vím, že Kšíř se studenty chodil ven, do pleneru. Když jsem je někdy potkal ve městě, tak jim vysvětloval, jak si mají například zvolit stanoviště, jak velký celek by měli zbrat, jak přistoupit k využití detailu nebo jak pracovat se světlem a třeba také jak může stín pomoci dokreslit strukturu a celkové vyznění fotografie. Určitě to bylo skvěle připravené, jeden rok teorie, pak praxe.*

Výuka fotografie také probíhala v době, kdy po únorových událostech v roce 1948 do školství stále více pronikala dobová ideologie. Vždyť i Vydrovo učiliště ukončilo svoji činnost v důsledku tehdejších politických a názorových změn. Kšíř jako osoba spjatá s předválečnou

218 K pokrokovým principům *Bauhausu* například Magdalena Drosteová, *Bauhaus*. Köln 2007, s. 15. [Manifest Bauhausu z roku 1919.]

219 Kšířa i Peterhanse spojuje i podobný odborný vývoj. Oba studovali inženýrské obory. Peterhans navíc i matematiku a dokonce i filozofii. Kšíř byl stavebním inženýrem, který si doplnil vzdělání na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v oblasti dějin umění.

220 Citováno ze soukromého rozhovoru autorky s Bohumilem Teplým z 1. 3. 2012. Více viz příloha 5.

a předúnorovou minulostí nebyl ve snadné pozici. Přesto však se nesnížil k zařazení dobově poplatných prvků a témat do svých kurzů. Kšíř z olomoucké univerzity odešel v roce 1956 současně s vedoucím Semináře dějin umění Václavem Richterem (1900–1970), který také nenaplňoval tehdejší představy o politické připravenosti pedagoga. Situaci té doby dokresluje Teplý: „*Nikdy jsem nezpozoroval náznak nějaké ideologie. Navíc mám pocit, že ing. Kšíř si z minulosti nesl nějaké neblabé zkušenosti, snad z války. Myslím, že filtrovat do výuky nějakou ideologii mu bylo naprosto cizí.*“²²¹ Ve studentech pěstoval náklonnost k modernímu uměleckému výrazu i k pokoře k technice. Studenty chtěl naučit: „*... i jinou formou než tradiční zaznamenávat prchavé chvíle života. A až mnohem později se mnozí z nás přesvědčili, že fotografie je dobrá i ve vlastní tvorbě, při pořizování reprodukcí, při formulaci myšlenek, při zachycení inspirace. Když o tom tak zpětně přemýšlím, ono to vůbec nebylo špatné rozhodnutí přičichnout k fotografii.*“ Kšířovi se také podařilo po určitou dobu na univerzitě udržet ideály uměleckého učiliště z dob působení Josefa Vydry: „*A co bylo jeho cílem? Asi nám vštípit právě tuto dvojkolejnost, techniku i umění v jednom. A to vlastně je už ten dříve zmíněný ideál Josefa Vydry.*“²²²

8.2 Katedra společenských věd Pedagogické fakulty Univerzity Palackého Olomouc



Miloslav Stibor při výuce fotografie na Katedře společenských věd, 1957. Archiv Evy Stiborové, Olomouc

Výuku fotografie se na vyšší výchovně-vzdělávací úrovni podařilo udržet i po zániku obou tehdy velmi dynamických uměleckých i uměnovědných pracovišť - Ústavu výtvarné výchovy a Semináře dějin umění. Na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci byla její výuka vřazena do širšího vzdělávacího programu, a to nejen jako doplňkový předmět na úrovni zájmového kroužku, ale jako samostatný kurz s pevně stanovenou studijní náplní. Pro nastínění dobové atmosféry na Univerzitě Palackého je třeba zmínit několik

historických poznámek a faktů. Ústav výtvarné výchovy existoval od roku 1950 až do roku 1953 pod provizorním vedením malíře Aloise Kučery (1905–1962).²²³ Následně byl spojen s Ústavem hudební vědy.²²⁴ Z další archívních záznamů, jakými jsou například seznamy přednášek

221 Kšíř byl za války zatčen gestapem za odbojovou činnost. Tato zkušenost jej patrně poznamenala na celý život, politicky se neangažoval.

222 Citováno ze soukromého rozhovoru autorky s Bohumilem Teplým z 1.3. 2012. Více viz příloha 5.

223 V letech 1946– 1952 došlo díky osobnosti Josefa Vydry k pokusu o vytvoření zcela nového výtvarného učiliště na podobných principech, jaké byly uplatněny například ve výuce na německém *Bauhausu*. Bohužel již po dvou letech začal hlavní iniciátor Ústavu výtvarné výchovy pocíťovat negativní tlaky ze strany vedení univerzity, které postupně vedly k ukončení veškeré iniciativy na poli uměleckého učiliště.

224 K organizaci školy například sborník *400 let univerzity v Olomouci 1573-1973*, Olomouc 1973, s. 11. Od roku 1953 došlo k reorganizaci vysokého školství. V Olomouci vznikla *Vysoká škola pedagogická*, jejíž součástí se stala i *Fakulta společenských věd*, která se později, po roce 1958, přetransformovala ve *Fakultu filozofickou*. Zároveň byl zřízen i

v následující letech, víme, že od poloviny padesátých let minulého století začala na Univerzitě Palackého fungovat v rámci Vysoké školy pedagogické Fakulta společenských věd.²²⁵ Z struktury studijního plánu vyplývá, že kromě obvyklých vyučovaných oborů, jakými byly například grafické techniky, malba, večerní kresba, plastická anatomie s aplikací na modelování, se ve školním roce 1956/1957 objevuje předmět zcela nový. Pod titulem *Kurs vědecké a výtvarné fotografie* se skrývala praktická i teoretická výuka fotografie a jejich technik.

8.2.1 Edukační a odborná činnost Miloslava Stibora (1956–1975)

K počátkům výuky připojuji zkraje vzpomínku jejího hlavního protagonisty, Miloslava Stibora: „*Koncem roku 1955 se na mne obrátil vedoucí katedry docent Alois Kučera, zda bych chtěl na katedře fotografii řádně vyučovat. Neměl jsem námítky, vždyť provoz na katedře jsem znal velmi dobře, rovněž fotografií jsem se již zabýval s žáky posledních ročníků na Jedenáctileté střední školy Jiřího z Poděbrad a mé styky s fotografickým světem byly natolik bohaté, že zaručovaly potřebnou kontinuitu. Přesto návrh docenta Kučery byl odvážný, poněvadž na žádné z obdobných vysokých škol se fotografie dosud nevyučovala.*“²²⁶ V kontextu českého školství se tehdy skutečně jednalo o progresivní počín. Za absence jakýchkoli pomůcek a studijních podkladů nezbývalo Miloslavovi Stiborovi než výuku připravit od teoretických předpokladů a zdůvodnění smysluplnosti až po praktickou náplň hodin. Pro potřeby fakulty sestavil písemně charakteristiku studijního programu (dnes nezachována), ve které rozvedl základní



(Dokument ze sportovního prostředí), 50. léta 20. století, ukázka studentské práce. Archiv Evy Stiborové, Olomouc

speciální *Pedagogický institut*, zaměřený na přípravu učitelů základních škol. Ten se v roce 1964 změnil na *Pedagogickou fakultu Univerzity Palackého*.

225 Opis ze zachovaného seznamu přednášek *Fakulty společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci* z roku 1956, Archiv Univerzity Palackého, inv. č. PK-45:

VI. kapitola – výtvarná výchova

<i>Plastická anatomie</i>	Navrátil
<i>Plastická anatomie a aplikace na modelování</i>	Navrátil
<i>Grafické techniky</i>	Bělohávek
<i>Malba</i>	Kučera
<i>Večerní kresba</i>	Vymětal
<i>Kurs vědecké a výtvarné fotografie</i>	Dr. M. Stibor
<i>Estetika výtvarného díla</i>	J. Pacák

226 Štěpánka Bielešová, K odkazu Josefa Vydry. Počátky odborné vysokoškolské výuky fotografie na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci v dobovém kontextu, in: Alena Kavčáková, *Josef Vydra (1884-1959) v kontextu umělecké a výtvarné pedagogické avantgardy 20. století*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 110.

výukové okruhy, včetně jejich detailního rozpracování do předpokládaných čtyř semestrů výuky. Okruhy teoretické části výuky začínaly všeobecnou funkcí fotografie, studenti byli seznámeni s historií vzniku fotografického média. Dále se pokračovalo teoretickým výkladem o technické stránce vzniku a výrobě fotografie, Stibor hovořil o fyzikálních i chemických základech fotografie. V rámci přednášek se studenti rovněž seznámili, a to nejen teoreticky, ale hlavně při demonstraci na praktických ukázkách, s fotografickým zátiším, dokumentem, reportáží, krajinou, portrétem. Probíral se rozdíl mezi prací v ateliéru a v exteriéru, Stibor přednášel o technice osvětlování. (viz tabulka Přehled učebních okruhů kurzu fotografie)

Přehled učebních okruhů kurzu fotografie – rekonstrukce ²²⁷

Přednášky	Semináře a praktická cvičení	Semináře a praktická cvičení	Semináře a praktická cvičení
teorie fotografie	vědecká fotografie	umělecká fotografie	dokumentární fotografie
<i>Historie fotografie</i>	<i>fotografie přírodnin</i>	<i>fotografie plastických objektů a soch včetně nasvícení</i>	<i>fotografický dokument</i>
<i>Osobnosti české a světové fotografie</i>	<i>makrofotografie, fotografie řezů (např. citrony, zelí)</i>	<i>fotografická studie a portrét</i>	<i>reportáž</i>
<i>Fyzikální a chemické základy negativního a pozitivního procesu</i>	<i>fotografie plošných předloh – především tiskovin a archivních dokumentů pro jejich další publikování</i>	<i>krajinářská fotografie</i>	<i>sportovní fotografie</i>
<i>Fotografická témata a žánry</i>	<i>fotografie daktyloskopických stop</i>	<i>zátiší</i>	<i>momentka</i>
<i>Teorie osvětlování - exteriérová a ateliérová fotografie</i>	<i>mikrofotografie</i>	<i>ilustrace</i>	<i>umělecký dokument</i>

Velkým problémem však byly výukové materiály. Jakékoliv učební pomůcky týkající se fotografie nebylo možné získat, většinou totiž ani neexistovaly. Proto je Stibor vyráběl sám, později s pomocí studentů v rámci praktických hodin. Především diapositivы pro názornou výuku připravoval ze svého vlastního archívu. „*A tak jsem na diapositivы zachycoval potřebné ilustrační materiály přebírané zejména ze zahraničních publikací. Promítal jsem z malého diapojektoru, vyráběného tehdy Meoptou*

²²⁷ Rekonstrukce učebních okruhů byla vytvořena na základě dochovaných školních fotografií a po konzultaci s Miloslavem Stiborem.

Prerov.²²⁸ Stiborova obětavá práce, jeho přípravy a kvalitně připravené učební pomůcky byly akceptovány ze strany vedení školy.

K samotným počátkům výuky sám Stibor dodává: „Vše bylo koncipováno tak, aby teorie byla následována živější prací s využitím vlastnoručně vyrobených nástěnných tabulí a zejména diapozitivů.“²²⁹ Výuka byla tedy rozdělena do dvou hlavních učebních linií. Tou první byla teoretická příprava na přednáškách, tou druhou pak praktické ukázky v seminářích a cvičeních. Teorie doplňovala praxi. Během týdne byla vždy určena jedna hodina pro přednášky a jedna pro praktická cvičení a semináře. První semestr výuky fotografie tedy začal. „Do práce jsem se pustil s velkou chutí, vždyť vše, co jsem věděl a prakticky ovládal, mohl jsem zúplna využít na tehdy nejvyšší školské úrovni.“²³⁰

Výuka výtvarné výchovy při Katedře společenských věd se tehdy odehrávala na Václavském náměstí.²³¹ Po počátečních těžkostech s nevyhovujícími prostory v prvním patře se výuka přesunula do přízemí objektu. Zde byly pro potřeby kurzu k dispozici dvě místnosti. První, s vchodem přímo z chodby, sloužila jako učebna a ateliér, druhá představovala ideální temnou komoru. Byla vybavena vším potřebným pro negativní a pozitivní proces. K dispozici byly samozřejmě i fotopřístroje, reflektory a další vybavení.

Jak se později ukázalo, systém výuky byl oceňovaný a ze strany studentů velmi vítaný. Postupem doby docházelo k různým úpravám výuky. Ze začátku byly stanoveny jedna hodina přednášek a jedna hodina praxe týdně, později se praxe zvýšila na dvě hodiny a přibýly rovněž hodiny konzultací. Původně byla výuka fotografie určena pro posluchače výtvarné výchovy, později pro posluchače všech fakult. „Přicházeli i medici – vzpomínám na Dimitrolose Krajčeho, vynikajícího československého lékaře, dlouhodobě činného v Dubaji, z přírodovědné fakulty mi v myslí utkvěli Zdenka Bartošová, Jiří Straka a Alois Kučera, syn vedoucího katedry malíře Aloise Kučery. Nelze vyjmenovat



(Umělecký dokument), 50. léta 20. století, ukázka studentské práce. Archiv Evy Stiborové, Olomouc

228 Štěpánka Bielešová, K odkazu Josefa Vydry. Počátky odborné vysokoškolské výuky fotografie na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci v dobovém kontextu, in: Alena, *Josef Vydra (1884-1959) v kontextu umělecké a výtvarné pedagogické avantgardy 20. století*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 110-120.

229 Štěpánka Bielešová, K odkazu Josefa Vydry. Počátky odborné vysokoškolské výuky fotografie na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci v dobovém kontextu, in: Alena, *Josef Vydra (1884-1959) v kontextu umělecké a výtvarné pedagogické avantgardy 20. století*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 110-120.

230 ibid., s. 110-120.

231 ibid., s. 110-120. – Jak dále vzpomínal na začátky M. Stibor: „První zablívací přednášky se konaly v 1. poschodí za panlači, v místnosti, kde nyní vévodí sbírka arcibiskupa Prečana. Místnosti to byly veliké, vysoké, tedy neútluné, a já vždy potřeboval co nejtěsnější vztah k posluchačům. Proto jsem se velmi brzo přestěhoval s celou činností do dvou místností v přízemí, kde se nyní nachází příjmová místnost, pokladna a prodej literatury Arcidiecézního muzea.“



(*Momentka*), 50. léta 20. století, ukázka studentské práce. Archiv Evy Stiborové, Olomouc

*všechny, jimž se fotografie stala víc, než jen zpestřením života.*²³²

Zájem o přednášky stále rostl.²³³ Kapacita výukových prostor nestačila. Také možnosti jednoho přednášejícího byly limitovány. Nastaly potíže s nepředvídatelným počtem přihlášených posluchačů. „*Na teorii, mluvené slovo či promítání diapozitivů učebna stačila, avšak při praktické činnosti, například při snímání dívčího portrétu, docházelo k tlačení a tak muselo dojít k určité*

selekcí.“²³⁴ Ideální pro praktickou část výuky byl počet mezi 10 až 12 studenty. Při větším počtu musel Stibor přistoupit jen k notně omezené „*demonstrativní výuce*“, tj. posluchačům předvedl postupy práce a finální výtvar, který pak museli formou cvičení a samostatných úkolů připravit v domácích podmínkách. Ne všichni posluchači měli možnost zpracovávat své snímky v domácí temné komoře. Toho si bylo vedení katedry vědomo, a tak zmíněné dvě místnosti byly vymezeny pouze pro účely fotografie. „*Tak měli posluchači možnost zde pracovat kdykoli ve svém volném čase a vskutku této možnosti využívali. Obdrželi speciální průkazky a u správce budovy pana Rudolfa Doležala, později u pana Leoše Podmolíka, si vyzvedli klíče od místností a mohli nerušeně pracovat. Do zvláštního sešitu zapisovali délku svého pobytu a potvrzovali stav pomůcek. Ručili za inventář, včetně fotopřístrojů, které samozřejmě měli k dispozici.*“²³⁵

Aby mohla vůbec výuka pokračovat, bylo nutné počet studentů zredukovat. Stibor velmi přísně hodnotil zadané úkoly i domácí práce. Hodnocení probíhalo prakticky vždy před kolektivem, posluchači byli nuceni k zaujetí vlastního úsudku a tak se učili z kladů i chyb svých spolužáků. Sítem, které určilo, kdo bude ve studiu pokračovat, byla veřejná prezentace

232 Jména posluchačů zrekonstruována na základě signovaných školních fotografií. Archiv autorky.

233 Pro pochopení tak velké obliby je třeba si uvědomit, že uběhlo teprve několik let od války. Mladí lidé měli chut' zkoušet nové a moderní věci. Problémem však byl nedostatek materiálu. Velmi těžko se sháněli papíry, chemikálie a další potřebné technické vybavení pro fotokomoru.

234 Štěpánka Bielešová, K odkazu Josefa Vydry. Počátky odborné vysokoškolské výuky fotografie na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci v dobovém kontextu, in: Alena, *Josef Vydra (1884-1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 110-120.

235 Štěpánka Bielešová, K odkazu Josefa Vydry. Počátky odborné vysokoškolské výuky fotografie na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci v dobovém kontextu, in: Alena, *Josef Vydra (1884-1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 110-120. – Zachovala se i maketa průkazu, který opravňoval studenty ke vstupu do fotokomory.

studentských prací. V průběhu celého studia Stiborovi posluchači vystavovali v prostorách budovy na Václavském náměstí. Byly to však jen improvizované a ve školních podmínkách akceptovatelné přehlídky. Prvním veřejným vystoupením pak byla výstava v aule Univerzity Palackého v Křížkovského ulici v roce 1959.²³⁶ Stibor se, i přes časové zaneprázdnění a povinnosti na Lidové škole umění v Olomouci, věnoval výuce fotografie na katedře i nadále, až do roku 1975. Tehdy to již bylo na Katedře výtvarné teorie a výchovy při Filozofické fakultě Univerzity Palackého.²³⁷

8.2.2 Metody, formy a cíle výuky Miloslava Stibora

Stibor byl velkým ctitelem moderních výukových metod Bauhausu. Zároveň však uznával individualitu každého studenta. V jeho edukačním přístupu se mísila podpora volného uměleckého vyjádření s cíleným zaměřením na využití získaných znalostí v další odborné nebo zájmové praxi. Stibor si velmi dobře uvědomoval možnosti využití fotografie ve výuce, a to nejen uměleckých či výtvarných oborů. Jeho studenti si osvojili zásady portrétní fotografie, dokumentu, různých fotografických a tématických žánrů. Dále to bylo dokonalé zvládnutí techniky osvětlování a také čistota závěrečných úprav snímku. Jeho angažmá na univerzitě zhodnotil již ve své době redaktor Svobodného slova: „... práce kroužku, který vede dr. M. Stibor, je cílevědomá, ... není živelná. Mladí fotoamatéři se v kroužku seznamují například s historií, teorií a technikou fotografování. Poznávají zásady fotoportrétu, zachycují historické památky Olomouce, učí se fotografovat reprodukce, osvojují si praxi mikrofotografie atd.“²³⁸ Stibor kladl na své posluchače přísná kvalitativní kritéria. Předpokládal, že po dokončení univerzity se sami stanou součástí edukačního systému, ve kterém fotografie najde své místo v roli široce srozumitelného, uměleckého i informativního média.



M. Žváček, (*Ilustrace*), 1960, ukázka studentské práce. Archiv Evy Stiborové, Olomouc

236 Výstava se uskutečnila 8. 12. 1959 a zahájili ji Alois Kučera a Alois Sivek, proděkan filozofické fakulty.

237 Paradoxem bylo, že Stibor ukončil své dlouholeté angažmá na Univerzitě Palackého v roce, kdy v Praze vznikla Katedra fotografie při Filmové a televizní fakultě Akademii múzických umění. Jak vzpomíná Stibor: „Poslední pracovní smlouva ze dne 14.1.1975 zní na výuku fotografie na katedře výtvarné teorie a výchovy FF UP v Olomouci s platností na letní semestr 1974/75. Tím končila má aktivní činnost na katedře, na které jsem působil celých dvacet let a kde jsem prožil nezapomenutelné chvíle jak s posluchači, tak s kolegy vyučujícími.“

238 (-rk-), *Svobodné slovo*, 12. prosince 1959.

8.3 Institut výtvarné fotografie v Olomouci



Karel Otto Hrubý, *Reliquies*, (konec 40. let 20. století). Sbírká Muzea umění Olomouc

Fotografická edukace se v Olomouci neuskutečňovala jen na pedagogických a uměnovědných katedrách Univerzity Palackého. V rámci činnosti Svazu českých fotografů se na začátku sedmdesátých let dvacátého století vytvořil specifický edukační systém, který dal později základ distanční formě vysokoškolské výuky fotografie, který je funkční i v současnosti.

Dospělým zájemcům o edukaci, vzhledem k závazkům v zaměstnání nebo vyššímu věku, často nevyhovovalo soustavné denní studium, ať už na výše zmíněných katedrách nebo i v jiných školských zařízeních. Připomeňme si, že po druhé světové válce, zejména pak v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století došlo ke značné oblibě fotografie a k rozmachu široce dostupné fotografické edukace na nejrůznějších úrovních.

Houfně vznikaly fotografické kroužky na školách a zejména při kulturních domech a závodních klubech Revolučního odborového hnutí větších výrobních podniků. Avšak kromě odborných (uměleckých) státních středních škol a učilišť s denním studiem, určených pro nepatrný počet budoucích profesionálů, existovala pro amatéry jen malá školící základna například na lidových školách umění nebo v lidových konzervatořích. O velmi náročné a úzkoprofilové možnosti studovat na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění mohl uvažovat jen málokterý milovník fotografie. Situaci přiblížil i pamětník, Miloslav Stibor: „Byla to krátkodobá školení při Okresních kulturních střediscích, lidových konzervatořích, kurzy pořádané Ústavem pro kulturně výchovnou činnost apod., avšak ty se zabývaly většinou jen technikou fotografie. Vyspělejší amatéři byli odkázáni jen na odbornou literaturu, na příklady zkušených fotografů nebo jen sami na sebe.“²³⁹ V této situaci se institut, jehož historickému vývoji spjatému s přechodným působením v Olomouci se nadále budeme věnovat, stal postupně nejvyšším stupněm v systému vzdělávání neprofesionálů a předstupněm vysokoškolského edukačního modelu.

8.3.1 Edukační a odborná činnost institutu (1978–1984)

V sedmdesátých letech dvacátého století se Český svaz fotografů prostřednictvím významného brněnského fotografa Karla Otto Hrubého pokusil o vytvoření experimentálního

239 Cit. z osobních vzpomínek Miloslava Stibora, listopad 2008, opis uložen v archívu Muzea umění Olomouc.

výukového systému distančního studia.²⁴⁰ Koncepce vycházela z dlouhodobého úkolu, který Svazu českých fotografů zadal prostřednictvím Útvaru pro kulturně výchovnou činnost Ústřední výbor Komunistické strany Československa: „*Ideově tvůrčí komisi Svazu českých fotografů byl před dvěma roky dán úkol navrhnout a připravit takovou formu studia, která by vyspělým a zkušeným autorům dala možnost svůj talent a schopnost soustavně dále rozvíjet tak, aby po ukončení dosáhli profesionální úrovně, a to při vykonávání vlastního zaměstnání, bez jeho přerušování.*“²⁴¹

V roce 1970 tedy zpracovali brněnští fotografové Antonín Hinšt (*1929) a Karel Otto Hrubý koncepci edukace v oblasti fotografie pro dospělé. Antonín Hinšt připravil osnovy dvouletého školení a Karel Otto Hrubý vypracoval návrh tříleté večerní školy s dálkovou formou při Střední uměleckoprůmyslové škole v Brně pod záštitou Svazu českých fotografů. V té době byl Hrubý vedoucím fotografické sekce na Střední uměleckoprůmyslové škole v Brně a zároveň místopředsedou Svazu českých fotografů v Praze. Souběžně se zabýval myšlenkou vytvoření fotografické školy pro dospělé posluchače a fotografické amatéry na principu „korespondenční školy“ tak, jak byla již známa v zahraničí, zejména v USA. Tento typ školy, v zahraničí rozvíjený především po vzoru *Famous Photographer's School*, měl velkou nevýhodu, poněvadž žák a učitel nebyli v osobním kontaktu a učitel pouze písemně komentoval a hodnotil žákovy fotografie.²⁴²

Jak ale dodává pozdější vedoucí institutu, Vladimír Birgus: „... většinou hvězdy fotografického nebe slouží jenom jako reklamní lákadlo nebo maximálně jako autoři učebních textů a hodnocení samotných studentských prací je záležitostí jejich daleko méně proslulých asistentů.“²⁴³

Hrubý americký vzdělávací model rozšířil. Přidal jeden den osobního setkání, tzv. konzultace a návrh předložil k posouzení Ústřednímu výboru Svazu českých fotografů. Návrh byl přijat, schválen na patřičných místech (Ústřední výbor Komunistické strany Československu, Útvar pro kulturně výchovnou činnost) a škola začala působit 4. září 1971 v Brně pod názvem *Škola výtvarné fotografie Svazu českých fotografů*. Koordinací mezi Svazem českých fotografů a Školou výtvarné fotografie byl



Jaromír Palas, *Oprava hraček*, 1977, ukázka studentské práce. Sbíрка Muzea umění Olomouc

240 5. dubna 1970 předložil Hrubý na zasedání Ústředního výboru Svazu českých fotografů návrh na zřízení dálkové formy studia, které by se realizovalo při Střední uměleckoprůmyslové škole v Brně. Hrubý zde působil na pozici vedoucího oddělení fotografie. – Více Marek Malůšek, *Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě v letech 2006-2010* (diplomová práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2012, s. 11-12.

241 Karel Otto Hrubý, *Škola výtvarné fotografie Svazu českých fotografů*, in: *Československá fotografie*, 1972, č. 9, s. 388-390.

242 *Live*, 1964, 21.2., s. 7.

243 Vladimír Birgus, *20 let Institutu výtvarné fotografie* (katalog výstavy). Filozofická fakulta Slezské univerzity v Opavě – Galerie 4 v Chebu, Opava – Cheb 1991.



Jaroslav Vávra, *Barevná solarizace I*, (60. léta 20. století). Sbírka Muzea umění Olomouc

pověřen tehdejší tajemník svazu Bohumil Kabourek (1928-1999), který byl velkým příznivcem školy a pomáhal jejímu chodu ve všech směrech.²⁴⁴

Hlavním úkolem školy bylo podchycení pokročilejších amatérů, zvýšení jejich fotografické úrovně a kvalifikace, příprava pro stabilní metodickou práci v oblasti amatérské fotografie a celkové zvýšení hodnot a respektu fotografie.²⁴⁵ To ovšem vyžadovalo lektorský a pedagogický sbor vědomý si všech odborných a organizačních nároků. Vedoucím lektorem byl proto jmenován Hrubý, fotografická osobnost s mnoha pedagogickými zkušenostmi, organizačními schopnostmi a přirozenou autoritou.

Škola byla přísně výběrová, zájemci o studium zasílali hodnotící komisi k posouzení dvacet fotografií formátu 18x24 cm, které byly vyhodnoceny a budoucí posluchači byli písemně vyrozuměni. Ke studiu v prvním ročníku bylo vybráno čtyřicet pět posluchačů.²⁴⁶ Již před začátkem prvního ročníku byl vytvořen návrh kombinovaného studia. Jednotlivé výukové bloky se skládaly z úvodní přednášky lektora, který studentům přednesl zadání úkolu a vysvětlil objektivní požadavky na jeho splnění a také připojil své subjektivní názory na problematiku. Teoretické zadání úkolu bylo doplňováno praktickými ukázkami prací převážně z ateliérů lektorů. Následovala diskuse, v níž si posluchači měli zkonfrontovat názory s vyučujícím a ostatními studenty. Pak následovalo tříměsíční období samostatné práce. Studenti během tohoto období měli zasílat své fotografie ve formátu 30x40 cm svému vedoucímu lektorovi, a to nejlépe každý měsíc 4 fotografie. Ve výsledku měl student připravit celkem 12 fotografií na zadané téma. Lektor průběžně snímky hodnotil a na konci čtvrtletí se konala opět konzultace. Závěr čtvrtletí popisuje vedoucí školy, Karel Otto Hrubý: „Účastníci se dostaví do místa školy, všechny práce jsou vystaveny a ještě jednou kriticky probrány a lektor upozorní na chyby, omyly v pojetí i různé specifické problémy.“²⁴⁷ Po konzultacích následovala diskuse. Po jejím ukončení se slova ujal další lektor, který vysvětlil zadání nového úkolu pro následující čtvrtletní období. K ukončení ročníku se konal dvoudenní seminář, jehož se zúčastnili všichni lektori a posluchači. Závěr studia a hodnocení jednotlivých posluchačů shrnul Hrubý: „Ještě jednou

244 Cit. Z osobních vzpomínek Miloslava Stibora, listopad 2008, opis uložen v archívu Muzea umění Olomouc.

245 „Zápisné činilo 50,- Kč, roční poplatek 700,- Kč. Cestovné a stravné bradili posluchači ze svého. Konzultace byly jednodenní, čtyřikrát do roka, přičemž první tři konzultace se uskutečňovaly v Městském kulturním středisku v Brně a čtvrtá, závěrečná, v přítažlivějším terénu, například *Ve Vizovicích, v Kunčicích pod Ondřejníkem, v Rožnově pod Radhoštěm apod.*“ Cit. Z osobních vzpomínek Miloslava Stibora, listopad 2008, opis uložen v archívu Muzea umění Olomouc.

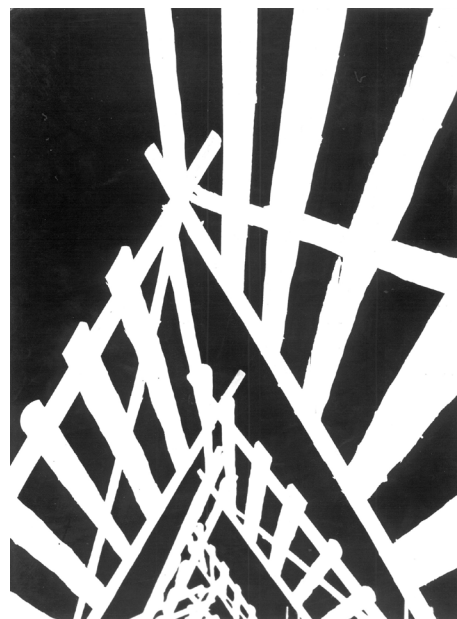
246 *Československá fotografie*, 1975, č. 2, s. 50. – Informace o struktuře studia a systému přijímacích zkoušek.

247 Karel Otto Hrubý, Škola výtvarné fotografie Svazu českých fotografů, in: *Československá fotografie*, 1972, č. 9, s. 388.

se všechny práce uplynulého roku vystaví, aby posluchači (a nakonec i přednášející) měli přehled nejen o vlastních výsledcích, ale aby se mohli také seznámit se způsoby práce kolegů. Obdobně pak probíhá i další rok studia a na závěr dostane každý účastník potvrzení o tom, že studium absolvoval a s jakým prospěchem.²⁴⁸

V prvním roce existence školy, kdy byl na škole funkční pouze první zkušební ročník, byl vytvořen systém tematických studijních bloků, v jejichž rámci byly vyučovány a zadávány specifické úkoly. První blok byl shrnut pod pracovní název „krajina“. Prakticky do ní zapadala témata jako „krajina informativní“, „krajina v detailu a zkratce“, „krajinná abstrakce“. Dalším samostatným blokem byly „zvláštní techniky“. Zde se studenti seznamovali s problematikou odrazů, rastrů, neostrosti, solarizace, reliéfu a fotogramu. Třetí vyučovanou oblastí byla reportáž. Tento předmět byl zaměřen například na dokumentární reportážní fotografie dětí, mládeže, stáří, dále sportu, práce, pohybu. Součástí zadávaných úkolů bylo vytvoření reportážního seriálu libovolného námětu. Škola byla zpočátku jednoletá, o rok později, když přibyl druhý ročník dvouletá, konečně tříletá s nultou seznamovací konzultací.

V druhém ročníku se probíral portrét, zátiší a technická fotografie a nakonec i reklamní fotografie. Ve třetím, nadstavbovém bloku byl zadáván jeden úkol čistě teoretický, z estetiky nebo teorie fotografie, zbývající dva úkoly se týkaly fotografie barevné.²⁴⁹ Hrubý vyučoval od začátků školy „krajinu“, následně se přidala reklama a zátiší. V prvních dvou letech byl lektor Antonín Hinš, který vyučoval reportáž, zátiší a využití zvláštních fotografických technik. Ve školním roce 1973/1974 nastoupil Jaroslav Vávra, jehož doménou byl portrét, krajina, užitá fotografie a barevná fotografie. Dále v pedagogickém sboru působil Milan Borovička (1925–2011) pro předměty dotýkající se portrétní fotografie, Vojtěch Sapara, specialista na technologii a speciální techniky. Od roku 1975 na škole vyučoval reportáž Miroslav Myška (*1946) a krajinářská témata Miroslav Bílek (1937–2000). Pedagogický sbor od počátku doplňoval teoretik Václav Zykmond (1914–1984) a Josef Tichý (1914–1993).²⁵⁰



Jaromír Palas, *Černá a bílá*, 1976, ukázka studentské práce. Sbíрка Muzea umění Olomouc

248 Karel Otto Hrubý, Škola výtvarné fotografie Svazu českých fotografů, in: *Československá fotografie*, 1972, č. 9, s. 388.

249 „Učební látka byla rozdělena do 6 hlavních oborů: krajina, portrét, zátiší, reportáž, zvláštní techniky a užitá fotografie. Obsahovou stránku řídila tvůrčí komise Ústředního výboru Svazu českých fotografů, její předsedou byl Hrubý. Při nástupu obdržel posluchač skript a sylaby, sololitové desky k zasílání fotografií, retušovací soupravu se štětcem. K dispozici byly diapázy s různou fototematikou, ze skript to byla Krajina, Portrét, Technika černobílé fotografie, Barva apod. Přednášející používali často i skript z FAMU.“ Cit. Z osobních vzpomínek Miloslava Stibora, listopad 2008, opis uložen v archívu Muzea umění Olomouc.

250 Karel Otto Hrubý, Škola výtvarné fotografie Svazu českých fotografů, in: *Československá fotografie*, 1972, č. 9, s. 390.



Miroslav Bílek, *Pole*, (70.– 80. léta 20. století). Sběrka Muzea umění Olomouc

V roce 1975 však došlo k neblahé situaci, kdy Svaz českých fotografů nebyl uznán ministerstvem vnitra jako organizace a tedy nebyl oprávněn zastřešovat Školu výtvarné fotografie. Ilegální organizace pěstovala podle tehdejších předpisů ilegální školu. Situace se na Ústavu pro kulturně výchovnou činnost nakonec vyřešila kladně, avšak 19. září 1976 se mění název školy na *Institut výtvarné fotografie Ústředního výboru Svazu českých fotografů*. Škola tak podléhá přímo Ústřednímu výboru a přibývá nový politický předmět „*Úloha fotografie v socialistické společnosti*“, který vyučovala lektorka Eva Horská, šéfredaktorka časopisu *Československá fotografie*.²⁵¹

V roce 1978 rezignoval Hrubý ze zdravotních důvodů na vedoucí post. Funkcí vedoucího Institutu byl pověřen Bohumil Kabourek, tehdejší tajemník Svazu československých fotografů. Ten se ujímá řízení velmi operativně, navrhuje přestavbu institutu, zachování jeho moravského charakteru (sídlo v Brně, zásobovací a výrobní středisko ve Vizovicích, převaha vyučujících z Moravy). To naráželo na nechuť pražského Ústředního výboru Svazu českých fotografů, který chtěl mít institut v Praze, a tím po ruce a pod kontrolou. Postupně se však škola dostala do organizačních potíží, k nimž se později přidružily i problémy s prostory k výuce. „*Učebny v Městském kulturním středisku nevyhovovaly, nebylo kde uskladňovat materiál, nebylo místa na schůzky lektorů, často nebyly k dispozici klíče od místností a výuka musela být narychlo přesunuta například do Střední uměleckoprůmyslové školy. Posluchači nebyli s takovou situací spokojeni, přibývalo stížností a na začátku roku 1979 brožil úplný rozklad a tím i zánik institutu.*“²⁵² Za této situace nabídl fotograf Miloslav Stibor, ředitel Lidové školy umění v Olomouci, dočasné útočiště pro institut na své škole. Odbor školství Okresního národního výboru v Olomouci souhlasil, dokonce nepožadoval nájem a smlouvu vystavil na dobu neurčitou. Pro institut znamenal tento krok záchranu. Od září roku 1979 se tedy podařilo rozběhnout výuku v Olomouci, v prostorách výtvarného oboru lidové školy, kde se vyučovalo do roku 1984. První porada lektorského sboru a zástupce Ústředního výboru Svazu českých fotografů se uskutečnila v Olomouckém hotelovém domě 8. září 1978.²⁵³ Následný den proběhla konzultace dvou ročníků institutu v budově lidové školy umění. Počet posluchačů prvního ročníku byl dvacet pět, ve druhém ročníku už to bylo třicet. Stabilizací výuky

251 *Československá fotografie*, 1977, č. 5, s. 194. V textu se výslovně hovoří, že ke studiu se mohou přihlásit výhradně evidovaní členové Svazu českých fotografů a ne ostatní zájemci, jak tomu bylo doposud.

252 Cit. Z osobních vzpomínek Miloslava Stibora, listopad 2008, opis uložen v archívu Muzea umění Olomouc.

253 Přítomni byli Bohumil Kabourek, vedoucí institutu a současně tajemník Svazu českých fotografů, Vladimír Richtmoc (1931–2004) za Ústřední výbor Svazu českých fotografů, Františka Hrubá, sekretářka institutu a stávající lektori Miroslav Bílek, Milan Borovička, Vojtěch Bartek (1942–2013), Eva Horská, Vojtěch Sapara, Miroslav Myška, JUDr. Moravec, Jaroslav Vávra a Miloslav Stibor ve funkci pedagogického konzultanta. Pro nemoc byl omluven Karel Otto Hrubý.

v Olomouci se počet žáků neustále zvyšoval, takže ve školním roce 1980/1981 již činil v prvním ročníku čtyřicet šest (vybráno z 200 uchazečů), ve druhém ročníku třicet dva a ve třetím ročníku třináct.

Na přechodnou dobu se stal vedoucím pedagogem tajemník Svazu českých fotografů Bohumil Kabourek, pracovník národního podniku *Fotografia* v Gottwaldově a vedoucí zájmového fotoklubu při ROH v Otrokovicích.

Organizačně schopný člen Svazu fotografů se však dostal do problémů s mateřskou organizací, Svazem fotografů,

který mimo výtky k organizaci výuky opakovaně pokazoval na malou politickou angažovanost školy a jejího ředitele. Výsledkem bylo odvolání Kabourka a zpřísnění dozoru nad chodem a náplní školy. Spory Kabourka se Svazem fotografů vyvrcholily v soudní jednání. K 31. srpnu 1981 dostal Kabourek výpověď ze zaměstnaneckého poměru u Svazu českých fotografů.²⁵⁴

Následně, tedy od roku 1981, měl vést školu místní fotograf Jaroslav Vávra, který však ještě před začátkem školního roku zemřel.²⁵⁵ Po Vávrově smrti měl na čas vést institut znovu Hrubý, který však ze zdravotních důvodů nebyl schopen aktivní výuky ani konzultací. Přesto však v této svízelné situaci převzal vedení školy, ale jen na jeden školní rok 1981/1982. Od září roku 1982 se na Hrubého doporučení stal vedoucím institutu Vladimír Birgus, pedagog z Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze. Osobnost s mimořádnými znalostmi, pedagogickými a organizačními schopnostmi, pod jehož vedením se institut dostal na vysokou úroveň.

Birgus zachoval studijní program šesti hlavních předmětů. Ke krajině, zátiší a portrétu přibýly ve druhém ročníku zvláštní fotografické techniky, užitá fotografie a reportáž. Doplněna byla cvičení z teorie fotografie. Na základní dvouleté studium navázalo výběrové studium ve třetím ročníku. Zde byl důraz kladen na profilaci vlastní autorské tvorby posluchačů, hlavní náplní se stala „*práce na rozsáhlejších výstavních souborech.*“²⁵⁶ Došlo však i k důležitým změnám struktury edukace. „*Považoval jsem za nutné posílit přímé kontakty pedagogů a studentů, čehož jsme dosáhli prodloužením všech konzultací na třídní.*“²⁵⁷ Dle zkušeností z pražské fakulty zavedl Birgus nové vyučovací postupy: „*Stejně důležité bylo prodloužení času na vypracování cvičení pro jednotlivé obory,*



Jaromír Palas, *(Krajina)*, (70.– 80. léta 20. století), ukázka studentské práce. Sbíрка Muzea umění Olomouc

254 Po konfliktu s předsedou Svazu českých fotografů Jaroslavem Trojanem dostal Kabourek výpověď, oficiálně z důvodů reorganizace. Dalším oficiálním důvodem byl fakt, že pro Kabourka Svaz českých fotografů neměl pro vzdálenost bydliště žádnou práci. – Michal Kubíček, *Historie Institutu tvůrčí fotografie*. (Bakalářská práce), FPF v Opavě, Opava 2004, s. 5.

255 Jaroslav Vávra zemřel 28. srpna 1981.

256 Vladimír Birgus, *20 let Institutu výtvarné fotografie* (katalog výstavy). Filozofická fakulta Slezské univerzity v Opavě – Galerie 4 v Chebu, Opava – Cheb 1991.

257 Vladimír Birgus, *20 let Institutu výtvarné fotografie* (katalog výstavy). Filozofická fakulta Slezské univerzity v Opavě – Galerie 4 v Chebu, Opava – Cheb 1991.



Jindřich Štreit, *Jirřkov*, 1979. Sběrka Muzea umění Olomouc

ke čemuž pomohlo paralelní zařazení hlavních předmětů do celého školního roku.“ Na školu přivedl i nové lektory. Dosavadní pedagogický sbor rozšířili Miloslav Vojtěchovský pro obor zátiší a vedoucí fotografické *Galerie F* v Banské Bystrici Tomáš Fassati (*1952), který se zaměřil na výuku teorie fotografie.²⁵⁸ Později pak i Aleš Kuneš (*1954). Od roku 1982 zde vyučoval obor reportáž vedoucí semináře reportážní fotografie na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze Antonín Branný (1954–2010). Z titulu svých funkcí se v Olomouci objevili také Jaromír Rajnoch (*1928), tajemník Svazu českých fotografů, Vladimír Richtrmoc, člen Ústředního výboru Svazu českých fotografů a předseda komise Svazu českých fotografů pro Institut výtvarné fotografie a výstavnictví, a dále Pavla Kafková a Miluše Helebrantová z Ústavu pro kulturně výchovnou činnost. Naopak do

roku 1982 zde působila Alena Lábová, která měla na starosti výuku předmětu „*Úloha fotografie v socialistické společnosti*.“²⁵⁹ V profilu výuky se objevily nové tématické výukové okruhy jako byla teorie fotografie, dějiny fotografie, dějiny výtvarných umění: „*Zavedli jsme také výuku dějin fotografie, která přes minimální časový prostor ke přednáškám pomáhá studentům v orientaci ve vývoji fotografické tvorby a poskytuje jim možnosti seznámit se i s obtížněji dostupnými knihami, časopisy nebo diapozitivními reprodukcemi*.“ Po smrti Jaroslava Vávry, specialisty na barevný



Nabíreli mně flek ve výřádkumáku za větší prachy, než mám tedy. Ale tam bych v podstatě jen vyměňoval šarvaky ve svítidelch a pomalu degeneroval. Tak jsem to nechal.

Jaromír Palas, z cyklu *Dobry člověk ještě žije*, (70.– 80. léta 20. století). Sběrka Muzea umění Olomouc

fotografický experiment, se také Birgusovi podařilo obnovit výuku základů barevné fotografie. Také rozšířil výuku v oblasti speciálních fotografických technik. Nově se objevila výuka senzimetrie, exponometrie a technologie negativního procesu. Úplnou novinkou bylo zařazení specializovaného semináře z teorie a kritiky fotografie pro posluchače třetích ročníků. Velmi dobře byly studenty přijaty přednášky a besedy s externími odborníky, teoretiky fotografie a fotografy. V institutu přednášeli například Ján Šmok, Antonín Dufek, Josef Moucha (*1956), Viktor Kolář (*1941), Jindřich Štreit, Eva Fuková (*1927) a další.

258 Původní sbor tvořili Miroslav Bílek, Milan Borovička, Miroslav Myška, Vojtěch Sapara a Miloslav Stibor.

259 Alena Lábová v současnosti působí na Katedře žurnalistiky Institutu komunikačních studií a žurnalistiky Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy. Ve své vědecké práci se soustřeďuje zejména na etiku fotografie ve zpravodajském diskurzu a na problematiku vlivu digitálních technologií na médium fotografie. V této oblasti také publikuje. – Více Filip Láb - Alena Lábová, *Soumrak fotožurnalistismu? Manipulace fotografií v digitální éře*, Karolinum, Praha 2009.

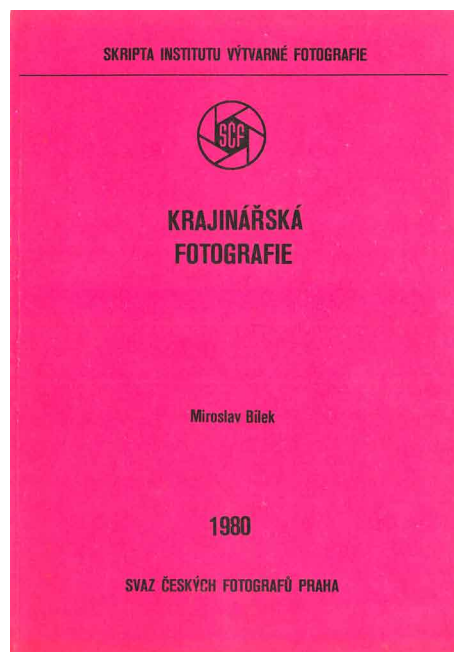
K setkání posluchačů institutu s fotografem Jindřichem Štreitem se váže i jedna vzpomínka. „Ještě někdy před revolucí, tedy před rokem 1989, mě vyzval kolega Lubo Stacho, abych v prostorách bratislavského kina Pobraničník vystavil své práce. Řekl mi, že se jedná o nevýstavní prostor chodby, který má zhruba dvacet metrů a že jej mohu výtvarně pojednat dle svého vlastního uvážení. Informace o dvaceti metrech mě inspirovala. Vzal jsem folii černého térového papíru, ustříhl ji na požadovanou délku a polepil ji originálními fotografiemi. Vešlo se jich tam mezi sto padesáti až sto sedmdesáti. V té době jsem si vyvolával fotky jen pro sebe, zvěřšoval jsem je na dokumentační fotopapír, moc jsem nevystavoval. Ale zpět k té roli papíru. Tu jsem dopravil do Bratislavy, v kině jsme ji rozvinuli a celou místnost ovládly fotky na černém asfaltu. Výstava měla mimořádný oblas. Dokonce ji zdokumentoval i Andrej Krob v rámci tehdy ilegálního zpravodajského pořadu *Originální videožurnál*. No a tak když mne Vláďa Birgus pozval do Olomouce, nenapadlo mne nic lepšího, než vzít s sebou tuhle roli. V prostorách lidové školy jsem ji rozmotal a začal přednášet o jejich vzniku, o lidech, o technice, o svých zkušenostech. Přednáška měla mimořádný oblas. Dodnes, když potkávám bývalé studenty institutu, tak na tohle setkání živě vzpomínají.“²⁶⁰

Úspěšné byly také „diaprojekce ukázek ze zajímavých publikací nebo mezinárodních fotografických festivalů.“ Nechyběli ani studentské a improvizované výstavy v alternativních prostorách. „Z *Institutu výtvarné fotografie SČF se stávala škola, která přitahovala ke studiu i řadu profesionálních fotografů.*“²⁶¹ Od roku 1984 se veškeré dění kolem institutu a především konzultace přesunuly na Valašsko, do rekreačního střediska *Tonak*, později do nedalekého střediska *Rališka*. Rokem 1989 se institut dostal znovu do krize a od zrušení jej zachránilo otevření Slezské univerzity v Opavě. Ve školním roce 1990/1991 se pod názvem *Institut tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty* stal součástí Opavské univerzity, kde již jako akreditované vysokoškolské pracoviště prosperuje a rozvíjí edukační program pod vedením Vladimíra Birguse.²⁶²

260 Osobní vzpomínka Jindřicha Štreita z 18. 1. 2012.

261 Vladimír Birgus, *20 let Institutu výtvarné fotografie* (katalog výstavy), Filozofická fakulta Slezské univerzity v Opavě – Galerie 4 v Chebu, Opava – Cheb 1991.

262 Potíže se ovšem nevyhnuly ani působení institutu v Olomouci. Při jednodenní konzultaci docházelo nanejvýš k nedochvilnosti posluchačů, ale při rozšíření konzultací na dva dny nastaly komplikace se stravováním a noclehy. V blízkosti LŠU se sice nacházela restaurace *Jalta*, ale ta nebyla schopna obsloužit celé osazenstvo školy, takže posluchači se rozjížděli do jiných městských zařízení. Návrat byl pochopitelně opožděný a silně narušoval odpolední výuku. Ještě horší situace byla s ubytováním. Posluchači si předem objednávali nocleh prostřednictvím sekretářky Institutu, avšak například *Hotelový dům* byl schopen pojmout nanejvýš 10 – 15 nocležníků, ostatní byli rozptýleni po mnoha hotelích a ubytovnách nejen ve městě, ale i v Příkazích u Olomouce. Docházelo tak k omylům, které neúnosně zatěžovali plynulý chod výuky. Proto se hledal objekt, kde by se pod jednou střechou mohl zabezpečit kompletní provoz institutu. Takové možnosti včetně ubytování, stravování a prostor vhodných k výuce poskytlo institutu rekre-



Miroslav Bílek, *Krajinářská fotografie*, 1980. Skripta Institutu výtvarné fotografie Svazu českých fotografů. Archiv Miroslava Myšky, Brno

8.3.2 Metody, formy a cíle vzdělávání na institutu



Vladimír Birgus, *Istanbul*, 1977. Sběrka Muzea umění Olomouc

Oproti Brnu byla situace pro edukaci v Olomouci mnohem příznivější. K dispozici byly čtyři prostorné učebny vybavené diaprojektory, zatemněním a stabilními promítacími plátny, lektoři mohli využívat promítačku (*Meopta 16 mm*) a z archívu lidové školy umění i řadu filmů s výtvarnou tematikou. V temné komoře byla plně vybavená tři pracoviště, v ateliéru mohly být použity klasické žárovkové i halogenové světelné zdroje. Přibývalo rovněž tiskových materiálů pro posluchače, zkvalitnily se sylaby. Sami fotografové a pedagogové vydávali skripta, vyráběli pomůcky.²⁶³ V Olomouci se do výuky nově včlenily další odborné osobní konzultace, a to buď individuálně vedené mezi učitelem a studentem, nebo nejčastěji kolektivní, před celým fórem studentů (tento směr výuky propagoval například Stibor). Ke stabilnímu

jádro pedagogického sboru patřili Miroslav Bílek, Milan Borovička, Eva Horská, Vojtěch Sapara, Miroslav Myška, Miloslav Stibor. Za působení Vladimíra Birguse se do školy dostali i další vyučující. Výukou ročně prošlo kolem sto padesáti až dvou set studentů. V Olomouci došlo i k dalším kvalitativním změnám. Například v roce 1980 bylo zavedeno dvoukolové přijímací řízení – přihlášení sice posílali jako doposud 20 ukázkových fotografií 18x24 cm, avšak k přijetí museli vybraní adepti nazvěšovat vybrané fotografie na formát 30x40 cm a dostavit se k osobnímu pohovoru. Stabilizoval se také třetí ročník, který byl zčásti věnován barevné fotografii, ale zaměřen byl především na kultivaci volné tvorby a autoedukační aktivity jednotlivých posluchačů. Došlo k rozšíření konzultací na dva, postupně na tři dny. Třídenní výuková forma rovněž přispěla k užšímu sepětí mezi posluchači a lektory, k vytvoření specializovaných a zájmových okruhů. K tomu dodává Vladimír Birgus: „*Když jsem v roce 1982 převzal po K. O. Hrubém vedení Institutu výtvarné fotografie Svazu českých fotografů, rozhodl jsem se především pro výrazné rozšíření prostoru pro přednášky, semináře a osobní konzultace a z typicky korespondenčního studia se třemi jednodenními konzultacemi a jedním víkendovým závěrečným setkáním se přešlo ke kombinovanému studiu s pravidelnými dvoudenními a později třídenními konzultacemi. Možnost korespondenčního hodnocení byla zachována.*“²⁶⁴ Ostatní praktické

ační středisko *Tonak* na Horní Bečvě. Školním rokem 1983/1984 skončilo působení institutu v Olomouci a od září 1984 se veškeré dění přesunulo na Valašsko do rekreačního střediska *Tonak*, později do nedaleko ležícího střediska *Rališka*. Tato změna měla velký vliv na formát edukace – došlo k rozšíření výuky na tři dny (pátek až neděle) a tím k jejímu prohloubení a další specializaci.

263 Karel Otto Hrubý et al., *Krajinářská fotografie*, Orbis, Praha 1973. – Miroslav Bílek, *Krajinářská fotografie*, Svaz českých fotografů, Praha 1980. – Miroslav Myška, *Fotografujeme krajinu*, Computer Press, Brno 2005.

264 Michal Kubiček, *Historie Institutu tvůrčí fotografie*, (bakalářská práce), FPF v Opavě, Opava 2004, s. 5.

úkoly zachovávaly strukturu výuky nastavenou již Hrubým v Brně. To znamená, že posluchači začínali krajinou, reportáží a poznáním speciálních fotografických technik (*Sabatierův efekt*, technika vysokého kontrastu v oblasti krajiny a portrétu, fotogram). V dalším ročníku přibýly úkoly na téma portrét, zátiší. Dále pak technická fotografie a nakonec i reklamní fotografie. Třetí ročník, jak již bylo řečeno, byl věnován barevné fotografii, s úmrtím Jaroslava Vávry však byla výuka načas utlumena. Cílem (nejen) třetího výběrového ročníku bylo přiblížit studentům co nejšířší možný záběr fotografie. Proto se vedle praktických předmětů objevily i předměty ryze teoretické. Škola měla vychovávat samostatné, kvalitní a originální umělecké osobnosti. „*Institut se postupně stal nejvyšším stupněm v novém systému fotoamatérského vzdělávání, tvořeného fotografickými třídami okresních lidových konzervatoří jako základními stupni a krajskými lidovými konzervatořemi nebo lidovými školami umění jako stupni středními.*“²⁶⁵

Ze školy původně sloužící neprofesionálům z řad veřejnosti se stala vysoká škola vyspělých fotografů profesionálů. „*Přesto však se nic nemění na skutečnosti, že poměrně krátká doba působení institutu v Olomouci vlastně zachránila existenci tohoto výjimečného školského zařízení a umožnila jeho další život. Stačilo jen pouhé nepochopení tehdejšího odboru školství Okresního národního výboru v Olomouci, aby byla zmařena snaha a možnost povznést úroveň české fotografie. V této souvislosti nutno vzpomenout i kladného přístupu olomouckých městských a státních orgánů k dlouholeté existenci soutěže a výstav československé amatérské fotografie, které svým rozsahem a hlavně dosahem velmi zviditelnily Olomouc jako město významného fotografického dění.*“²⁶⁶

265 Vladimír Birgus, *20 let Institutu výtvarné fotografie* (katalog výstavy). Filozofická fakulta Slezské univerzity v Opavě – Galerie 4 v Chebu, Opava – Cheb 1991.

266 V roce 1986 se Svaz českých fotografů dostal do těžkých organizačních a finančních potíží, což se dotklo i činnosti institutu. Novým předsedou Svazu se stal prof. Ján Šmok, který na rozdíl od předchozího vedení svazu škole přeje a později se stává jedním z jejích vynikajících lektorů v oblasti teorie fotografie. Institut se postupně zcela osamostatňuje, stává se organizačně nezávislým na Svazu českých fotografů a jako samostatná instituce se etabloje na nově zakládané Slezské univerzitě v Opavě (v letech 1990-91 zatím pobočkou Masarykovy univerzity v Brně). Na základě kladně vyřízeného akreditačního řízení zahájil institut v září 1990 výuku pod novým názvem Institut tvůrčí fotografie Filozoficko přírodovědecké fakulty Masarykovy univerzity, později Slezské univerzity v Opavě. Studijní programy se pochopitelně mění tak, aby odpovídaly vysokoškolské formě a normě, přesto však základní a výše naznačená struktura studijních okruhů zůstala. – Cit. Z osobních vzpomínek Miloslava Stibora, listopad 2008, opis uložen v archívu autorky.

8.4 Výuka fotografie na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci

Zavedení výuky fotografie na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci je úzce spjaté s úsilím Hany Myslivečkové o vybudování moderního pedagogického pracoviště v letech 1989–1993. Myslivečková se v roli vedoucí katedry zasloužila o revitalizaci katedry zavedením koncepčních a personálních změn. Ideově navazovala na bohatou tradici činnosti předchozích uměnovědných a pedagogických pracovišť olomoucké univerzity. Cílem bylo vytvořit místo, ze kterého by vycházeli nejen pedagogové, ale také absolventi odborně vzdělání umělecky i teoreticky. Výuka na katedře čerpala z myšlenky všestranného výtvarného vzdělání a ze snahy vyváženě propojit praktické výtvarné předměty s teoretickou a společenskou praxí. Osobností, která v minulosti značně ovlivnila strukturu výuky na katedrách výtvarné teorie i výchovy, byl Václav Zykmond (1914–1984). Ten na olomoucké univerzitě působil v letech 1963–1969. Přednášel zde estetiku, teorii a filozofii výtvarného umění. Jeho specializací byla výuka dějin moderního umění.²⁶⁷ V šedesátých letech silně ovlivnil řadu umělců (například členy skupiny *DOFO* či Miloslava Stibora) i studentů (například teoretičky Alenu Nádvořníkovou či Olgu Badalíkovou). V Olomouci všeobecně přispěl ke zvýšení pozornosti modernímu výtvarnému projevu, byl zprostředkovatelem nových tendencí ve výtvarném umění i v dobové teorii a estetice. Do svých přednášek a odborných výkladů doplněných diaprojekcí také zařazoval ukázky ze světové i domácí fotografické produkce. Především to byly surrealismem ovlivněné fotografie Man Raye (1890–1976), Hanse Bellmera (1902–1975) nebo protosurrealisty Eugena Atgeta (1857–1927), které v mnohém dokreslovaly výklad o tvůrčích a interpretačních metodách moderního umění.

Ze vzpomínek mnoha pamětníků pak vyplývá, že nejen jeho hluboké znalosti, ale také



Petr Zatloukal, z cyklu *Gaudeamus*, 1989. Majetek autora, Olomouc

všeobecný rozhled a osobní charisma inspirovalo řadu budoucích výtvarníků i pedagogů. Proto i v devadesátých letech, kdy byla revitalizována katedra výtvarné výchovy a byly nově koncipovány jednotlivé obory, se v profilu výuky objevila i fotografie. Myslivečková na jedné straně zachovala výuku tradičních výtvarných disciplín (kresba, malba, grafika, socha)

²⁶⁷ Václav Zykmond, *Stručné dějiny moderního malířství*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1971.

ve specializovaných ateliérech, které doplnila výukou šperkařské a textilní tvorby. A na straně druhé zcela nově umožnila zavedení ateliérů grafického designu a klasické a digitální fotografie. Oba obory se od začátku soustředily „na zvládnutí základů písmové, typografické, fotografické a graficko-designérské práce.“ Podobně o základů byl koncipován i ateliér intermediální tvorby se zaměřením „na přesah tvůrčích činností do nových médií a akční a konceptuální tvorby.“ Rozšířena byla i výuka dějin umění a didaktiky, „disponující učebnami s multimediálním vybavením a nabízející diferencované formy výuky umožňující studentovi získat široký rozhled v oblasti teorie a dějin výtvarné kultury i pedagogickou erudici.“²⁶⁸

8.4.1 Edukační a odborná činnost Petra Zatloukala (1990 – 2012)

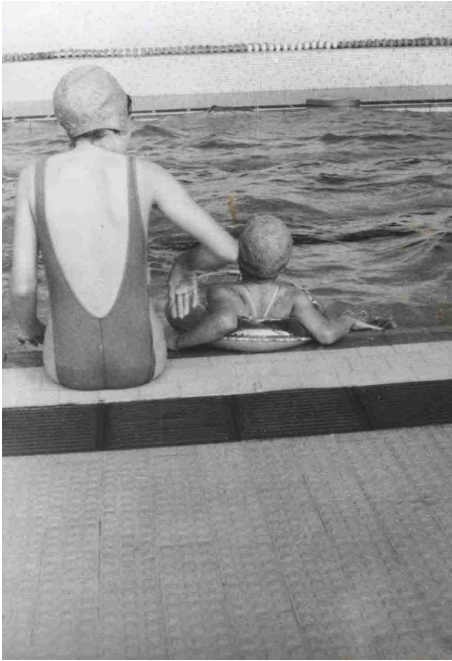
Petr Zatloukal (*1956) působí na katedře výtvarné výchovy od školního roku 1992/1993. Ale již předtím zde nepravidelně vypomáhal s výukou fotografie. „Občas mne totiž vyzval Michal Macků, který tam v roce 1991 vyučoval fotografii externě, abych jej zastoupil. Od roku 1993 jsem byl přijat do stálého pracovního poměru jako vyučující pro obor fotografie.“ Zatloukal měl od začátku svého působení na katedře nelehký úkol. Poslední soustředěnou výuku na paralelně fungujících výtvarných katedrách na filozofické a pedagogické fakultě vedl do roku 1975 Miloslav Stibor. Zatloukal neměl prakticky na co navazovat. Bylo tedy nutné koncipovat strukturu celého oboru od základů. „A koncepce? Tak ta v době mého příchodu neexistovala. Musel jsem celý obor od začátku vystavět.“ Zatloukal si však byl dobře vědom, že fotografická tvorba není na katedře hlavním, nýbrž doplňujícím oborem studia, který musí dobře korespondovat s dalšími vyučovanými obory. „Ale vždy jsem měl na zřeteli, že vychovávám studenty a budoucí učitele výtvarné výchovy. Proto jsem jej od začátku koncipoval jako otevřenou strukturu s možnými vazbami ke dalším oborům, třeba ke grafickému designu, land artu, malířství.“



(*Statický motiv*), (90. léta 20. století), ukázka studentské práce. Archiv Petra Zatloukala, Olomouc

Zatloukal se od začátku potýkal s problémy nedostatečného technického vybavení, absencí pomůcek, výukových materiálů. Dokázal ale využít situace, která zde všeobecně vládla na začátku devadesátých let minulého století. „Po roce 1989 a v průběhu 90. let s postupným nástupem digitální fotografie začaly zanikat komunální ateliéry. A samozřejmě se za přijatelné ceny rozprodávalo vybavení. Díky dobrým kontaktům s fotografy z tohoto oboru se mi podařilo vybavit i ateliér na katedře. Takto katedra získala kvalitní analogové fotoaparáty formátu 6x6 cm, zvětšovací přístroje, světla, záblesková zařízení.“ Ateliérové pracoviště pro výuku fotografie, které se v minulosti několikrát stěhovalo, musel tedy

268 Více na http://kvv.upol.cz/O_KATEDRE/o_katedre_histoie.htm/28_1_2013.



Kamila Králová, *(Dokument)*, (90. léta 20. století), ukázka studentské práce. Archiv Petra Zatloukala, Olomouc

navrhnout a postupně vybavit sám. „*Katedra výtvarné výchovy v průběhu devadesátých let změnila stanoviště. Já si ještě pamatuji výuku v prostorách dnešního Arcidiecézního muzea na Václavském náměstí u domu sv. Václava. Tam jsem se pokusil vytvořit první ateliér, protože jsme tam měli k dispozici jen fotokomoru. Potom jsem dočasně působil v prostorách Studentcentra na rohu Wurmovy a Křížkovského ulice nedaleko rektorátu Univerzity Palackého. Tam už jsem vybudoval ateliér, kde se daly dobře učit různé fotografické disciplíny, portrét, zátiší atd.*“

Od roku 2002 sídlí katedra v nově zrekonstruovaném jezuitském konviktu v Univerzitní ulici. Po předchozích zkušenostech zde raději Zatloukal spolupracoval s architektem. Od začátku koncipoval ateliér jako otevřený komunikační prostor pro proměnlivý počet studentů. Především musel vyřešit situaci, kdy v jedné skupině přichází na výuku třeba patnáct i více studentů. Zatloukal tento problém řeší prací v menších

specializovaných skupinách. „*To zvládám tak, že skupinu dělím na čtyři týmy. V praxi to vypadá tak, že jeden tým fotí zde v ateliéru portrét, další fotí v druhé části ateliéru na stole zátiší, třetí zpracovává v chemické laboratoři film a čtvrtý zpracovává výstupy v digitální laboratoři. A skupiny se samozřejmě střídají v cyklech, aby prošly všechna stanoviště během jednoho semestru.*“ Výuku ve skupinách pak Zatloukal koriguje „*... já mezi nimi rotuji a upravuji jejich postupy.*“ Za nejsložitější fázi výuky z hlediska její organizace považuje Zatloukal zahájení práce v chemické laboratoři. „*Nejobtížnější je vždy začátek, kdy studentům ukazují práci v chemické laboratoři a temné komoře. Tam je poměrně málo místa a problematika je pro studenty celkem nová.*“ Proto vždy jedna skupina pracuje v exteriérech na dynamických a statických motivech, a další tři skupiny se střídají v temné komoře a v ateliéru. Zadání a vypracování každého úkolu předchází důkladná příprava „*... vše si jasně vysvětlíme, studenti vědí, co po nich chci a samostatně vyrážejí řešit úkol ven. Nemyslím si, že je dobré, abych jim ukazoval někde v exteriéru, jak co fotím já, ale spíše preferuji důkladnou a jasnou přípravu v ateliéru a čekám na výsledky jejich samostatné práce.*“ Zatloukal si dobře uvědomuje i úskalí přílišného důrazu na samotnou práci studentů. Přesto však ji chápe jako prostředek další kultivace znalostí vytvořených na základě vlastních zkušeností. „*Samozřejmě ne vždy se jim vše povede, to pak musí znovu ven. Ale jsem přesvědčen, že pak už si dají pozor a poučí se z vlastních omylů. Chci, aby na řešení úkolů přicházeli sami. A protože si materiál hradí sami, tak si příště dávají velký pozor, aby úkol nezkažili.*“²⁶⁹

269 Cit. z rozhovoru autorky s Petrem Zatloukalem, 23.1.2013. Více viz příloha 6.

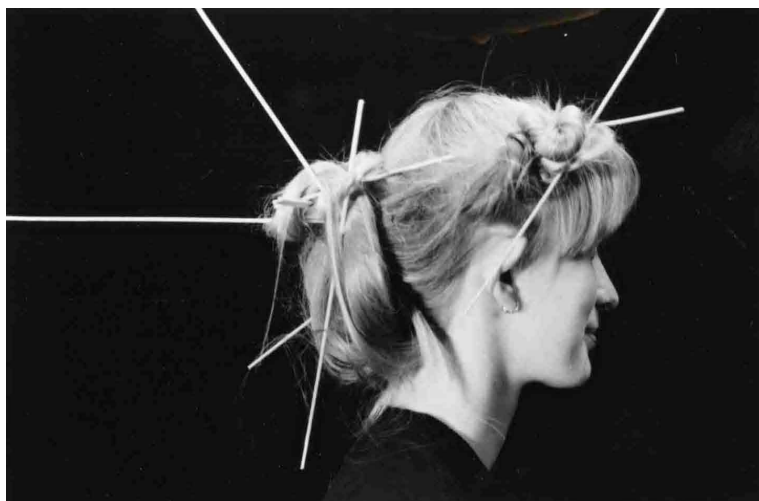
8.4.2 Metody, formy a cíle výuky fotografie na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci

Hned v úvodu této části je třeba si uvědomit rozdíl mezi výukou fotografie na vysokých uměleckých školách a pedagogických fakultách. Na pedagogických fakultách není fotografická tvorba hlavním, nýbrž doplňujícím oborem studia. Cílem není výchova umělců, ale učitelů.

Na olomoucké katedře výtvarné výchovy Zatloukal rozčlenil výuku do tří hlavních bloků. První blok, který se skládá ze dvou semestrů, pracovním názvem „fotografický bonton“. Je zaměřený hlavně na zvládnutí techniky, řemesla, názvosloví a praktických dovedností (viz tabulky *Fotografie 1; Fotografie 2*). Pedagog si se studenty ujasní základní pojmy z oblasti fotografické techniky a na základě dílčích úkolů je seznámí se základy fotografického řemesla. Studenti poznávají principy vytvoření klasického i digitálního fotografického obrazu, seznámí se s nejrůznějšími typy přístrojů a objektivů, naučí se způsoby jak měřit světelné podmínky a využívat externí světelné zdroje. Teorii a dějiny fotografického média Zatloukal demonstruje na ukázkách děl významných fotografů, které se studenty analyzuje a tak postihuje základní vývojové trendy historické i moderní fotografie. *„To je část, ve které během jednoho semestru odpřednáším základní informace a postupy. Přednášky jsou zaměřeny na techniku fotografie, ať už klasické nebo digitální, dále třeba na problematiku mokrého procesu. Také se dotknu dějin fotografie v průřezu.“* Technické a teoretické poznatky pak studenti rozvíjejí samostatně při práci s několika typy fotografických přístrojů a fotografických materiálů. Poznávají vlastnosti a možnosti kinofilmu, svitkového filmu, ale i digitálních kamer. Pro praktické ověřování vlastností fotocitlivé vrstvy zadává Zatloukal i úkoly týkající se vytvoření fotogramu. Studenti také prakticky projdou nezbytnou fází vyvolání černobílých filmů a zvětšování černobílých fotografií. Samozřejmostí je zpracování digitálního obrazu na počítači. *„Klasický chemický proces poznávají při práci s kinofilmem a středním formátem. Kinofilm používáme pro záznam dynamických motivů. Na středním formátu se učí statické motivy.“* V prvním studijním bloku také studenti připravují referáty, které se tématicky zaměřují na problematiku a trendy současné fotografie. Blok pak zakončují teoretickou zkouškou. *„Takže po prvních dvou semestrech výuky by měli vědět jaký film a pro jaké účely si koupit, jaký zvolit objektiv, dále třeba co je to hloubka ostrosti nebo barevná hloubka. A to se samozřejmě prolíná s výukou grafického designu a dalších předmětů pracujících s obrazem a jeho digitální podobou.“* Pro úspěšné zakončení bloku je nutná základní orientace v oblasti fotografické



(Barevná ostrost), (po roce 2000), ukázka studentské práce. Archiv Petra Zatloukala, Olomouc



Kateřina Brzobohatá, *(Portrét)*, (90. léta 20. století), ukázka studentské práce. Archiv Petra Zatloukala, Olomouc

techniky a všeobecný přehled ve světě digitální a klasické fotografie. „Na konci prvního studijního roku, po dvou semestrech, skládají studenti zkoušku, kterou tak ukončí první blok, který bych souhrnně označil jako základní kurz fotografie.“²⁷⁰

Ve druhém studijním bloku je výuka zaměřena především na praktické zvládnutí základů klasických fotografických disciplín, proto je rozložena do tří semestrů (viz tabulka *Fotografie*

2; *Fotografie 3*; *Fotografie 4*). Zatloukal v jejich průběhu zadává sestavu elementárních úkolů od záznamu krajiny, přes vytvoření portrétu a zátiší až po dokumentární fotografii a fotografii struktur a architektury. „Například zadávám foto-rekonstrukci klasického malířského zátiší, kdy studenti musí zajistit jednotlivé prvky předlohy (elementy pro kompozici), musí umět najít stejný úhel pro záběr, stejnou perspektivu, stejné světlo. Je to hodně náročná úloha, skoro bych řekl fotografická řehole.“ Jednotlivá zadání se také týkají základů barevné kompozice. „Například jak zachytit černou na černé, bílou na bílé. Jak světlem vymodelovat objem předmětu. Jak reprodukovat dílo, využít speciální techniky a postupy. Je to například HDR fotografie (High Dynamic Range), specifika digitální černobílé fotografie.“²⁷¹ Při zpracovávání úkolů si studenti prakticky osvojí práci s různými typy přístrojů od klasických až po digitální techniku. „Mají k dispozici jak kompaktní digitální přístroj, ale i telefon s fotoaparátem nebo i zrcadlovku.“ Při práci ve ateliéru studenti poznávají možnosti umělého i zábleskového osvětlení. Cílem druhé bloku je získat dobrou praktickou orientaci v základních fotografických disciplínách s návazností na další souběžně studované výtvarné obory. Druhý studijní blok je sice ukončen jen zápočtem, ale Zatloukal při závěrečném hodnocení preferuje skupinové setkání, kde společně se studenty provede analýzu jednotlivých prací, připomene problematiku situace a úkoly. „Po absolvování celé série úkolů už studenti o fotografii ví více. Jsou schopni samostatné práce, kterou budou potřebovat k prezentaci vlastního fotografického projevu.“²⁷²

Následuje třetí studijní blok, který Zatloukal pojmenoval jako „ateliér fotografie.“ Do této výuky mohou nastoupit jak absolventi předchozích pěti semestrů, tak také i nadaní studenti z jiných kateder a fakult. (Což ostatně platí i pro předchozí dva studijní bloky.) Jedná se sice o otevřenou formu ateliéru, ale také o přísně výběrovou skupinu v rámci magisterského studia.

270 Cit. z rozhovoru autorky s Petrem Zatloukalem, 23.1.2013. Více viz příloha 6.

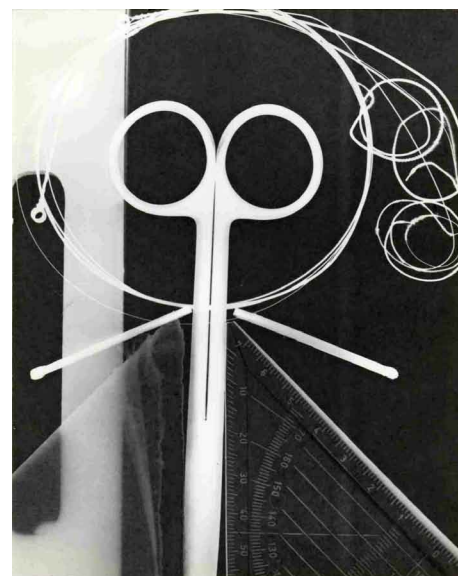
271 http://cs.wikipedia.org/wiki/High_Dynamic_Range/25_1_2013

272 Cit. z rozhovoru autorky s Petrem Zatloukalem, 23.1.2013. Více viz příloha 6.

Díky otevřenosti ateliéru se zde setkávají studenti z pedagogické, filozofické či lékařské fakulty se studenty žurnalistiky nebo studenty z fakulty tělesné kultury. Zájemce o studium v ateliéru fotografie, který neprošel předchozími stupni, musí při přijetí předložit portfolio svých prací. Ve třetí etapě je kladen důraz na samostatnou fotografickou tvorbu. Studenti navrhuji a následně pracují na vlastních tématech, která však spojuje jednotící myšlenka závazná pro celou skupinu. „Hned na začátku se se studenty dohodnu na výběru širšího tématu. V jeho rámci pak budou jednotlivě a v průběhu semestru zpracovávat vlastní fotografický soubor, který také formou výstavy představí v rámci závěrečné výstavy ve veřejných prostorách školy. Společné téma pak zaručí soudržnost finální prezentace jednotlivých prací, ať už jsou to dokumentární fotografie nebo třeba akty.²⁷³ V průběhu výuky se posluchači pravidelně setkávají a diskutují o fotografiích a záměrech svých kolegů „... a tím dochází k dialogu, který rozkrývá zájem tvorby každého jednotlivého studenta.“ Výsledným dílem je tedy soubor fotografií pro výstavní účely. Sestavení výstavní kolekce a její instalace jsou také součástí hodnocení. „Samostatná práce na zvoleném fotografickém tématu, schopnost výběru finální kolekce a její instalace jsou základními požadavky pro absolutorium této etapy. V některých případech vyústí tato etapa v zadání diplomové práce v oblasti fotografické tvorby.“²⁷⁴

V posledních letech se Zatloukalovi podařilo výuku fotografie na katedře rozšířit o další edukační formu. Společně se studenty sochařského ateliéru uspořádal již čtyři týdenní zimní fotografické kurzy, které se konaly vždy v průběhu ledna. V plenéru a pro fotografii v mimořádně náročných světelných podmínkách vznikaly cykly fotografií na nejrůznější témata. V průběhu února pak studenti fotografie zpracovávali, aby je v březnu vystavili v prostorách školy formou výběrové kolekce. Praxi získanou při přípravě výstavy nebo i jiné prezentaci tvorby chápe Zatloukal jako další způsob, jakým studenty naučit dovednostem potřebným pro dobrou orientaci v výtvarném provozu. „Výstavu si musí sami připravit, nazpěšovat - vytisknout snímky, připravit pozvánky, popisky, pozvat diváky. Takto na základě přímé zkušenosti rozvíjí v praxi poznatky, které se v jednotlivých semestrech naučili.“

Edukační proces spjatý se zprostředkováním základních poznatků z fotografie je velmi složitý a lze se v něm zaměřit na mnoho aspektů od teoretických až po praktické znalosti. Zatloukal však klade velký důraz na zvládnutí techniky a teoretických znalostí, které podmiňují vznik a výsledný vzhled fotografie. Studentům se snaží vštípit postoj, že bez dobré znalosti



(Fotogram), (90. léta 20. století), ukázka studentské práce. Archiv Petra Zatloukala, Olomouc

273 Cit. z rozhovoru autorky s Petrem Zatloukalem, 23.1.2013. Více viz příloha 6.

274 http://kvv.upol.cz/OBORY/obory_fotografie_zatloukal_vyuka.htm

základů a techniky nelze udělat dobré fotografie.²⁷⁵ Své studenty varuje před „ušmudlaností“, nedokonalostí. V roli pedagoga se snaží své posluchače jemně vést a nepotlačovat jejich individualitu. Tento postoj si Zatloukal oblíbil již při svém vlastním studiu, kdy se setkal s divadelním fotografem Jaroslavem Krejčím (1929–2006), který ve fotografické tvorbě prosazoval osobitost, vlastní přístup, tajemství.²⁷⁶ Zatloukal do výuky zapojuje společnou diskusi, nutí studenty k argumentaci a obhájení vlastních řešení. To je metoda, kterou často praktikoval například Miloslav Stibor, u nějž Zatloukal také studoval. Všechny tyto poznatky se Zatloukal snaží uplatnit ve skupinové výchově, pro kterou v rámci možností školy vytvořil ateliér a celkově vhodně adaptované prostředí. Jeho velkou zásluhou však zůstává vytvoření celkové koncepce oboru a jeho obsahové náplně, který před jeho nástupem na katedru vůbec neexistoval.

Struktura skupinové výuky fotografie – přehled hlavních studijních témat

Fotografie 1	1. semestr
úvod přednáškový cyklus	celá skupina
terminologie	celá skupina
<i>zkouška</i>	

Fotografie 2	2. semestr	2. semestr	2. semestr
1. skupina	2. skupina	3. skupina	4. skupina
úvod	úvod	úvod	úvod
F	F	C	Z
C	Z	NEG	NEG
NEG	NEG	POZ	POZ
POZ	POZ	Z	C
D	C	S	S
Z	D	NEG	NEG
S	S	D	POZ
NEG	NEG	POZ	D
POZ	POZ	F	F
zápočet	zápočet	zápočet	zápočet

F—fotogram (ke zkoušce 2 ks)

C — práce s kompaktním přístrojem; kinofilm, exteriér, interiér (ke zkoušce 2 ks foto)

Z — práce s přístrojem na kinofilm se zaměřením na dynamické motivy; kinofilm, exteriér (ke zkoušce 2 ks foto)

S — práce s přístrojem na svitkový film se zaměřením na statické motivy; stativ, exposimetr, svitek, exteriér (ke zkoušce 2 ks foto)

NEG — vyvolání negativu z předchozí úlohy

D — práce s digitální kamerou se zaměřením na barevnou kompozici

POZ — zhotovení pozitivu (fotografie) z filmu předchozí úlohy

275 Petr Zatloukal, Digitální fotografie v muzejní praxi, in: *Škola muzejní pedagogiky* 7, Univerzita Palackého v Olomouci Olomouc 2007, s. 49-76.

276 Jaroslav Krejčí, grafik a divadelní fotograf. Od roku 1975 do roku 1995 vyučoval na pražské FAMU divadelní fotografii a grafickou úpravu.

Fotografie 3	<i>3. semestr</i>	<i>3. semestr</i>	<i>3. semestr</i>	<i>3. semestr</i>
<i>1. skupina</i>	<i>2. skupina</i>	<i>3. skupina</i>	<i>4. skupina</i>	<i>5. skupina</i>
úvod	úvod	úvod	úvod	úvod
ZA	PO	DK	DK	KR
DG1	ZA	PO	KR	DK
PC1	DG1	FK	PO	FK
DG2	PC1	DG1	FK	PO
PC2	DG2	PC1	DG1	ZA
PO	PC2	DG2	PC1	DG1
FK	FK	PV2	DG2	PC1
KR	DK	ZA	PC2	DG2
DK	KR	KR	ZA	PC2
FK	FK	FK	FK	FK
FK	FK	FK	FK	FK
zápočet	zápočet	zápočet	zápočet	zápočet

KR — krajina (exteriér, městská krajina, krajinný portrét, č/b svitek, 2x foto)

ZA — zátiší (ateliér, kompozice bílá v bílé, kompozice tří cihel, digit OLY-E20 , 2x foto)

DK — dokumentární foto – živá fotografie (exteriér, kinofilm, 3x-5x foto)

PO — portrét (ateliér, realistický, stylizovaný portrét, autoportrét, DIG Minolta A2, 3x foto)

DG1 — digital OLY-30 - barevná kompozice (exteriér: potlačení barevnosti, bar. kontrast (kompl), teplý motiv + stud. Pozadí, stud. motiv + teplé pozadí (4 x foto)

DG2 — digit OLY-30 - WB(mobil. barevné zátiší s bílým prvkem, foceno při různých zdrojích světla a různém nastavení WB (slunce, mrak, stín, žárovka, zářivka), analýza úrovní RGB v bílé pro všechny varianty, tisk náhledové tabulky A4

PC1— zpracování předchozí úlohy na počítači + tisk.

PC2 — zpracování předchozí úlohy na počítači + tisk.

FK — zpracování filmů ve fotokomoře

Fotografie 4	4. semestr	4. semestr	4. semestr
1. skupina	2. skupina	3. skupina	4. skupina
úvod	úvod	úvod	úvod
ZA	ST	FL	DG3
ST	Č/Č	DG3	FL
DG3	FL	ST	Č/Č
NEG	NEG	ZA	ST
FL	DG3	NEG	ZA
POZ	POZ	Č/Č	PC
POZ/PC	ZA	PC	NEG
Č/Č	PC	POZ	POZ
PC	POZ/PC	POZ/PC	POZ/PC
zápočet	zápočet	zápočet	zápočet

ZA— zátiší (reprodukce klasického zátiší, fotorealise, moderní zátiší z vybraných prvků) klas., DIG, 3x foto)

ST — struktury, nalezená zátiší (exteriér, č/b svitek, 2x foto)

DIG3 — JPG: kontrast: +4:0:-4

color (saturace): +4:0:-4

filtr (hue): +4:0:-4

RAW úprava do formátu TIF a JPG

FL — práce s umělým zábleskovým světlem, ateliér, DIG, (3x foto)

Č/Č — černý objekt na černém pozadí, DIG, (1x foto)

NEG — zpracování negativu

POZ — zpracování pozitivu

PC — zpracování digitálního záznamu

Fotografie 5	5. semestr	5. semestr	5. semestr
1. skupina	2. skupina	3. skupina	4. skupina
úvod	úvod	úvod	úvod
CB	REP	ARCh	HDR
HDR	CB	REP	ARCh
ARCh	HDR	CB	REP
REP	ARCh	HDR	CB
zápočet	zápočet	zápočet	zápočet

CB— černobílá digitální fotografie

HDR—vysoký dynamický rozsah, pravý, nepravý HDR

ARCh— srovnávání linií, exteriér, interiér

REP — reprodukce výtvarného díla (2D, 3D)

9. Výuka fotografie v rámci základního uměleckého školství

Prostředí lidových škol umění, později základních uměleckých škol, poskytovalo a doposud poskytuje možnosti pro výuku a vzdělávání dospělých fotografů. Kromě Miloslava Stibora, jemuž je věnovaná následující kapitola, se tomuto typu edukace věnoval například fotograf a teoretik Ján Šmok.²⁷⁷ Jak Šmokovi, tak Stiborovi náleží významné postavení v rámci základního uměleckého, ale i vysokoškolského studia. Stibor své poznatky a zkušenosti z pedagogické praxe v lidové škole umění shrnul i knižně.

9.1 Výtvarný obor Lidové školy umění - Fotografický ateliér (1967–1987)

I když je založení výtvarného oboru Lidové školy umění v Olomouci datováno rokem 1960, jeho kořeny sahají poněkud hlouběji do historie a jsou spjaty s kulturně-vzdělávací politikou padesátých let dvacátého století. V té době totiž docházelo ke snižování počtu hodin esteticko-výchovných předmětů na základních i středních školách a naopak byl kladen důraz na technické a přírodovědné obory. Nevyváženost výuky však záhy sklízela kritiku, proto už koncem padesátých let došlo k přestavbě školského systému, ve kterém dostaly místo i základní výtvarné školy. V roce 1959 vznikly v republice první školy tohoto druhu, ta olomoucká o rok později. U jejího zrodu stál fotograf a pedagog Miloslav Stibor, který přijal nabídku Josefa Wiesnera, ředitele Krajského pedagogického ústavu, aby se pokusil o založení základní výtvarné školy v Olomouci, kde byla doposud poměrně silná tradice hudebního školství. Došlo k tomu v průběhu roku

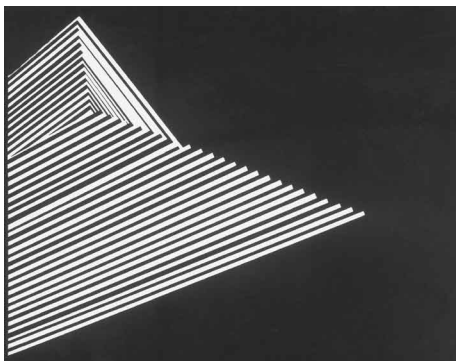


Miloslav Stibor, *Fotografie pro lidové školy umění*, 1982. Vědecká knihovna Olomouc



Miloslav Stibor, *Růžena 9*, 1967. Soukromá sbírka, Olomouc

²⁷⁷ Šmok působil jako vedoucí fotografického oddělení na Lidové škole umění v Praze, v Biskupcově ulici. V sedmdesátých letech bylo toto oddělení chápáno jako neoficiální příprava pro uchazeče o další studium fotografie a filmové kamery na Fakultu filmové a televizní tvorby Akademie múzických umění v Praze. – Současně vyučoval i ve fotografickém oddělení na Krajské lidové konzervatoři v Hradci Králové, od začátku osmdesátých let na konzervatoři v Ústí nad Labem. – Šmok se podílel na výuce i v dalších vzdělávacích formách, především pak jako člen komisi výstavních přehlídek a lektor fotografie. Kromě mnoha odborných publikací o fotografii byl také autorem publicistického seriálu *Fotografie pro pedagoga*, vycházející v devadesátých letech dvacátého století pravidelně na stránkách časopisu *Fotografie Magazín*. – Ján Šmok, *Fotoklub aneb Fotografie pro pedagoga*, *Fotografie magazín*, 1996, č. 1-12, s. 48.



Jiří Masničák, z cyklu *Bločky*, (1986). Sbírka Muzea umění Olomouc

1960. Stibor společně s pracovníkem Ústavu odborného školství Jářím Noskem začal připravovat učební osnovy pro nově zakládanou výtvarnou školu. Záměrem bylo vytvořit volnější učební řád, který by respektoval fakt, že na některých školách učí pedagogové s určitým uměleckým zaměřením.²⁷⁸ Model rámcových osnov, respektujících místní možnosti a specifické předpoklady pedagogů, přetrval dodnes a je ve své podstatě všeobecně platný pro fungování výtvarných oborů uměleckých škol základního stupně. Škola neměla za úkol vychovávat výtvarné

profesionály, přesto však mnoho dobře připravených absolventů odcházelo na střední a vysoké umělecké a umělecko-průmyslové školy po celé republice. „Prvořadým úkolem školy je nejen odborná příprava žáků, zejména talentovaných žáků k přijetí na střední a vysoké odborné školy, ale kultivování projevu a chování příštích návštěvníků výstav, koncertů, divadelních představení, příštích maximálně kulturně žijících našich spoluobčanů.“²⁷⁹

9.1.2 Edukační a odborná činnost Miloslava Stibora

Olomoucká lidová škola umění, jejíž výtvarný obor sklízela úspěchy po celém světě a jejíž edukační plán se stal metodickým vzorem pro základní výtvarné školství u nás, měla i jedno významné specifikum.²⁸⁰ Zakladatel a dlouholetý ředitel školy Miloslav Stibor nebyl jen spoluvůrcem učebních osnov, ale také aktivním amatérským fotografem. Na jeho popud proto došlo velmi brzy, již v roce 1967, k zařazení fotografie do struktury hlavních výtvarných disciplín. Zpočátku se jednalo jen o doplňkové rozšíření výuky výtvarných předmětů, postupně však speciálních hodin přibývalo, až se konečně začátkem osmdesátých let minulého století fotografie

278 V průběhu několika desetiletí se v pedagogických řadách vystřídala řada významných uměleckých osobností olomouckého regionu. Vedle ředitele Miloslava Stibora, který vedl školu (a také fotografický obor) až do roku 1987, se práci s dětmi a mládeží v jednotlivých třídách věnovali: Miloslav Dočkal (*1920), Pavel Kotas (1938-2007), Vladimíra Stratilová (1928-2007), Marie Bělohávková (1924-1987), Radko Mašata (1933-1998) a Jaroslava Zárecká. V průběhu 70. let do školy přibývali Vladimír Ženožička (*1943), Jitka Tláskalová (1952), Eva Stiborová a Josef Hejný (1954–2007). Josef Dudek a Zuzana Hrubošová rozšířili pedagogický sbor v polovině 80. let. Od roku 1986 ve škole krátce vyučovali Jindřich Walla (*1954) a Inge Kosková (*1940) spolu s externistkou Hanou Teplou. Ve škole začala působit i Eva Pešáková (*1942) a od roku 1987 také Libuše Našová. Ve školním roce 1988–1989 nastoupila externě Milena Valušková, která převzala po řediteli Miloslavovi vedení fotografického oboru.

279 Miloslav Stibor, *20 let Výtvarného oboru LŠU v Olomouci* (katalog výstavy), Olomouc 1980.

280 Pod vedením Miloslava Stibora a kvalitně sestaveného pedagogického sboru se Olomoucká lidová škola umění v průběhu let 1970–1980 představila na 182 domácích výstavách a na 215 výstavách v zahraničí. Zúčastnila se mezinárodních přehlídek dětského výtvarného projevu po celém světě, kde pravidelně získávala prestižní ocenění. Bylo to například na světové výstavě v Montrealu v roce 1966, v Ósace 1970, v San Francisku v roce 1963, což byla vůbec první výstava samostatné československé dětské výtvarné tvorby na americkém kontinentě. Dále to byla mnohonásobná účast na soutěžích v Tokiu, na italské Forte dei Marmi, na New Delhi. Přehlídky v Káhiře, Havaně, výstavy v Jerevanu v roce 1976, Moskvě v roce 1978 a v Amsterdamu roce 1979. – Více Miloslav Stibor, *20 let Výtvarného oboru LŠU v Olomouci* (katalog výstavy), Olomouc 1980.

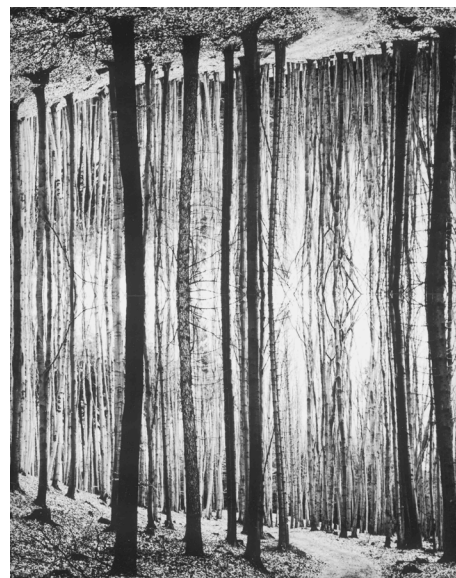
vydělila jako samostatný ateliér - „speciálka“. „Fotografie se v menší míře uplatňovala po celou dobu trvání školy, avšak při rekonstrukci školy v roce 1983 došlo k velkorysejšímu vybudování fotografické laboratoře a odborné učebny.“²⁸¹

Stibor zřízení „speciálky“ chápal jako velmi závažný a pokrokový počín, kterým „škola začal splácet dluh, který snad dosud máme vůči tomuto modernímu, vysoce účinnému sdělovacím a vyjadřovacím prostředku.“²⁸² Byl si také dobře vědom, že jeho úsilí, jakkoli bezprecedentní a průkopnické, může být přijímáno jako zbytečné. „Mnozí však mohou namítnout – je tato pozornost oprávněná a přináleží fotografii v učebním procesu vsutku tak výrazné místo po boku například kresby nebo malby?“²⁸³ Existenci speciálního oboru však byl schopen vysvětlit a obhájit. Především zdůrazňoval důležitost vizuální komunikace, kterou předjímal jako v budoucnu převládající typ komunikace. „Bedlivému pozorovateli světa neuniká skutečnost, že se nás fotografie zmocňuje zcela neúprosně. Tradiční upomínkové, informativní, publikační uplatnění bylo již předstiženo filmem, televizním obrazem, narůstá oblíba a potřeba videozáznamu, což jsou vše jen varianty na technickém principu fotografie. Slovo mluvené či tištěné hraje sice ve společenské sdělovací oblasti prim, ale podíl statického či pohyblivého obrazu neustále stoupá a je nutné vzít na vědomí, že nastane doba, kdy obraz v nejvýraznější formě a podobě se stane převládajícím sdělovacím a vyjadřovacím prostředkem.“

Dále Stibor kladl důraz na výchovu aktivního a poučeného diváka, což v souvislosti s fotografií spojoval ještě i s její schopností hodnotit a vytvářet společenský názor.

„Všimněme si však i možných výchovných prvků, kterým je nutno věnovat pozornost v širším měřítku. Zatímco pasivní divák fotografií pouze konzumuje, aktivní fotograf vnímá svět mnohem intenzivněji, bedlivěji a postupem doby se z něj stává citlivý vnímatel a hodnotitel okolního světa.“ V neposlední řadě si také uvědomoval etické a estetické možnosti fotografického obrazu. „Vezměme ještě v úvahu, že dnešní přetechizovaný život potřebuje určitou protiváhu, pak aktivní fotografování se svými etickými a zejména estetickými složkami je k tomuto účelu mimořádně vhodné.“²⁸⁴

Výuku vedl a koncipoval Stibor sám. Na rozdíl od prosazovaných názorů, aby se děti seznamovaly



Markéta Ondrušková, *(Les)*, (80. léta 20. století). Sbíрка Muzea umění Olomouc

281 Miloslav Stibor, *Fotografie členů fotoskupiny při VO-LŠU Olomouc* (katalog výstavy), SZK ROH Uničov, Uničov 1988. – O struktuře výuky například Kol. autorů, *Učební osnovy pro vyučování se zaměřením na grafiku, dekorativní činnosti, modelování nebo fotografování na I. stupni základního studia na LŠU – Výtvarný obor*, SPN, Praha 1982. – Kol. autorů, *Učební osnovy pro vyučování se zaměřením na grafiku, dekorativní činnosti, modelování nebo fotografování na II. stupni základního studia na LŠU – Výtvarný obor*, SPN, Praha 1982.

282 Miloslav Stibor, *Fotografie členů fotoskupiny při VO-LŠU Olomouc* (katalog výstavy), SZK ROH Uničov, Uničov 1988.

283 ibid.

284 ibid.



Miroslav Schubert, *Portrét Ivy Bittové*, (80. léta 20. století). Sběrka Muzea umění Olomouc

s fotografií od útlého věku šesti či sedmi let, však Stibor propagoval zcela jiný směr, edukaci zaměřenou na starší studenty a dospělé. Na lidové škole umění mělo jít o vyšší úroveň výuky, nikoliv kroužek fotografie při základní škole. Vždyť také Stibor téměř souběžně vyučoval fotografii na olomoucké univerzitě formou doplňkových seminářů a kurzů. Proto také mohl své dosavadní zkušenosti přenést i do prostředí lidové školy, kde pro fotografickou výuku prosadil větší časový i obsahový rozsah. V prvé řadě usiloval o výuku umělecké fotografie, vysoce náročného pojetí média, které předpokládá nejen znalost techniky, technologie, ale především široký společenský a kulturní rozhled. A tento záměr nemohl s malými dětmi uskutečnit. Proto výuku fotografie doporučoval až v druhém studijním cyklu. Přesto však fotografii vyučoval šest

hodin týdně pro dvě skupiny žáků z prvního a druhého stupně. Vzhledem k časové i materiálové náročnosti fotografie však umožnil svým žákům pracovat v prostorách školy i mimo rámec obvyklých vyučovacích hodin. Žáci měli k dispozici temnou komoru s technickým vybavením i volný přístup ke studijním materiálům v knihovně školy. Podle dohodnutého harmonogramu si tak samostatně zpracovávali úkoly. „Žáci „speciálky“ mají po všechny vyučovací dny k dispozici nejen tyto prostory, ale i potřebnou techniku, knihovnu a podle dohodnutého harmonogramu si samostatně zpracovávají dané úkoly. Tyto povinné úkoly jsou podle náročnosti čtvrtletní či pololetní, avšak nevyčerpávají veškerou činnost. Kromě seminárních prací s časopisy, publikacemi, fotografickými soubory naší a zahraniční provenience se žáci zabývají zpracováním vlastních témat, což jim umožňuje také potřebnou seberealizaci a vlastní autorský přístup.“²⁸⁵

V letech 1984 až 1988 se Stiborovi podařilo sestavit velmi dobrou skupinu dvanácti dospělých posluchačů, se kterou intenzivně pracoval i ve svém volném čase. „Jsou to přátelé spojení nejen zájmem o fotografii, ale i neustálými osobními kontakty, nezřídka fotografují společně, i sebe navzájem. Jsou ve stáří 18 až 25 let, pocházejí z nejrůznějšího sociálního prostředí a jsou také nejrůznějších profesí.“²⁸⁶ Do této skupiny patřili mimo jiné budoucí profesionální fotografové Michal Macků (*1963), Jiří Hlobil (*1965), Jiří Kopáč (*1963), Petr Zatloukal (*1956) a Miroslav Schubert (*1961). Dále pak i Jiří Masničák (*1965), Markéta Ondrušková (*1966) a Martina Hlobilova – Müllerová (*1966).²⁸⁷

285 Miloslav Stibor, *Fotografie členů fotoskupiny při VO-LŠU Olomouc* (katalog výstavy), SZK ROH Uničov, Uničov 1988.

286 *ibid.*

287 Jiří Hlobil odešel v roce 1991 do Austrálie. Michal Macků patří mezi uznávané české fotografy ve světě a je autorem mnoha fotografických patentů, mimo jiné techniky geláže. Jiří Kopáč pracuje od devadesátých let jako fotoreportér moravských periodik, naposledy v redakci Olomouckého deníku. Petr Zatloukal vyučuje fotografické předměty na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a Miroslav Schubert je činný jako kurátor Galerie Caesar v Olomouci. Markéta Ondrušková působila jako produktová fotografka a v současné době je zaměstnaná na pozici fotografky výstavních projektů a uměleckých exponátů v Muzeu umění

Výsledky práce fotografického oboru se díky Stiborově iniciativě dostaly nejen na domácí přehlídky, ale také do zahraničí.²⁸⁸ Členové skupiny na sebe upozornili hned v roce 1986 na 9. výstavě amatérské fotografie ČSR v Olomouci. Ocenění tehdy získal Jiří Hlobil za soubor černobílých fotografických studií *Kuličky I, II, III*. Na 10. výstavě amatérské fotografie ČSR, která se konala v roce 1988 v Olomouci, už byla oceněna celá Stiborova fotokupina. Uspěli však opět i jednotlivci. Michal Macků získal druhou cenu v kategorii autorů do 25 let za soubor *Zraňování*. V téže kategorii obdržel třetí cenu Josef Masničák za soubor *Fotografika* a Jiří Hlobil čestné uznání za soubor *Balónky*. V době Stiborova působení na lidové škole se také podařilo pro fotografickou skupinu zajistit několik výstavních prezentací v Olomouci, Uničově, Opavě, Moravském Berouně a v Krnově.²⁸⁹ Na první společné vystoupení vzpomíná jeden ze tehdejších studentů, Miroslav Schubert: „Na přípravě výstavy jsme pracovali několik měsíců. Ve škole i doma. Každý připravoval vlastní soubor, ze kterého jsme vybírali pro výstavu. Stibor nás také nechal navrhovat pozvánku, plakát, vybrat písmo, kontrolovat tiskárnu.“²⁹⁰ Korunou úspěchu však byla výstava v pražském planetáriu, v Galerii Jana Kříženeckého v roce 1988.²⁹¹ Výstavní prostor a termín byl totiž původně určený jen pro fotografie Miloslava Stibora. Ten však pomyslnou polovinu výstavního prostoru přenechal svým studentům. Uvědomoval si, že to pro ně může být zásadní vystoupení v centru domácího výtvarného dění, které ovlivní jejich budoucí rozvoj a uplatnění. Výstava tedy byla nejen završením a satisfakcí Stiborovy dlouholeté pedagogické práce v oblasti fotografie, ale pro mnoho členů skupiny se stala iniciačním momentem jejich budoucí fotografické orientace. Ve školním roce 1987/1988 totiž Stibor vyučoval již jen jako externista, o rok později výuku fotografie převzala Milena Valušková.



Jiří Hlobil, *Studie ženy*, 1985. Sbíрка Muzea umění Olomouc

Olomouc. Martina Hlobilova – Müllerová získala v australském Perthu titul Ph.D.A. za svou práci v oblasti fotografie. – O fotografické skupině a dění na lidové škole víc rozhovor mezi autorkou textu a Miroslavem Schubertem ze dne 17.1.2013. – Více viz příloha 7.

288 Olomoucká lidová škola umění spolupracovala a vyměňovala si výstavní projekty například s výtvarnou školou v polských Katovicích (Lyceum sztuk plastycznych), s greifswaldským institutem výtvarné výchovy (Institut für Kunsterziehung der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald) a s lidovými konzervatořemi v Lipsku a Rostoku v bývalém NDR. V Itálii to byla *Fondazione Ernesta Besso* v Římě. Výstavy a výměny se uskutečnily i v bývalé Jugoslávii (výstavy v Novém Sadě, Bělehradě, Bačce Topola), v bývalé NSR (Langenhagen, Remscheid), v Rakousku (Gewerbeschule Linz) a v bývalém SSSR (Gorkij, Volžskij, Volgograd, Kujbyšev).

289 *Fotografie, výtvarný obor LŠU Olomouc* (katalog výstavy), Galerie pod podloubím Olomouc, Olomouc 1987. – Miroslav Stibor, *Fotografie členů skupiny při VO-LŠU Olomouc* (katalog výstavy), SZK ROH Uničovských strojiren, Uničov 1988. – *Fotografie. Výstava prací žáků specializované fotografické skupiny výtvarného oboru Lidové školy umění Olomouc* (pozdvánka k výstavě), Lidová škola umění a knihovna Petra Bezruče v Opavě, Opava 1988. – *Výstava fotografií členů fotokupiny výtvarného oboru LŠU Olomouc* (pozdvánka a plakát k výstavě), Lidová škola umění Krnov, Krnov 1988. – *Fotografie* (pozdvánka k výstavě), Lidová škola umění, Moravský Beroun (21.5.-29.6.1988).

290 Citováno z rozhovoru mezi autorkou a Miroslavem Schubertem, Olomouc, 17.1.2013 viz Příloha 7

291 *Miloslav Stibor a fotokupina VO LŠU Olomouc* (pozdvánka k výstavě), Galerie Jana Kříženeckého v Parku kутury a oddechu Julia Fučíka, Praha 1988.

9.1.3 Metody, formy a cíle vzdělávání na LŠU (1967–1987)



Michal Macků, *Autoportrét*, 1988. Sbírnka Muzea umění Olomouc

V době, kdy Stibor s výukou fotografie na olomoucké lidové škole umění začínal, chyběla jakákoliv učebnice pro praktickou výuku fotografie. Stiborovi nezbylo než ji připravit. Ve spolupráci s teoretikem Václavem Zykmundem a recenzentem Vladimírem Birgusem napsal *Fotografii pro lidové školy umění*. Učebnice vyšla v roce 1979 ve Státním pedagogickém nakladatelství Praha a v upravených reediciích ještě v roce 1982 a 1989. V roce 1981 získal za učebnici čestné uznání Ústředního výboru svazu pracovníků umění a kultury a cenu Českého literárního fondu. Až do nástupu digitální fotografie byla učebnice využívána na všech úrovních vzdělávacího systému

spjatého s fotografií. Ve své době byla přijata odborníky s velkým nadšením. „*Po několika letech konečně vyšla (...) velmi potřebná učebnice Fotografie pro lidové školy umění.*“²⁹²

Kniha byla od počátku koncipovaná do dvou základních bloků a Stibor se její obsah a rozsah snažil přizpůsobit všem předpokládaným věkovým i zájmovým kategoriím čtenářů. „*Její autor (...) měl nelehký úkol, protože musel hutnou a rozličným věkovým kategoriím přístupnou formou vysvětlit nejen základy fotografické techniky, (...) ale i elementární poznatky z teorie a dějin fotografie, i ze skladby fotografického obrazu. Tedy oborů, jimž je u nás dosud věnována velmi malá pozornost.*“²⁹³ První část byla tedy teoretická. Stibor ji věnoval formulaci pojmu fotografie obecně i v rámci společenských věd (kapitola *Co je fotografie*). Všiml si proměn fotografie, rozpětí volby fotografického tématu v závislosti na dobových a společenských událostech (kapitola *Co fotograf fotografuje*). Neopomněl ani reflexi diváckou (kapitola *Vnímání umělecké fotografie*). Podrobně si všiml otázky reflexe

292 Vladimír Birgus, Stiborova fotografie pro lidové školy umění, *Československá fotografie*, 1981, č. 8, s. 349.

293 *ibid.*, s. 349.

fotografického obrazu a nutných předpokladů pro dobré čtení a interpretaci fotografie (kapitola *Proměna okolností, za nichž vzniká umělecké dílo*). Speciální kapitolu věnoval formulaci problematiky spjaté s uměleckou fotografií. Na tu pak navázal výkladem o podmínkách vzniku díla (kapitola *Další předpoklady pro vznik umělecké fotografie*). Velká část prvního teoretického bloku byla také zasvěcena osobnosti tvůrce, autora, jeho osobnímu vkladu, který se zrcadlí v obsahu a formě výsledného díla (kapitola *Autor a výklad jeho díla*). V celém úvodním bloku nechyběly bohaté ilustrace a příklady z dějin umění i fotografie (kapitola *Co říkají dějiny fotografie?*). V závěru úvodní části sám Stibor shrnul nutnost teoretické přípravy pro praxi: „Právem se říká, že bez teorie není praxe a bez praxe není teorie. Teorie by nemohla vůbec existovat, kdyby nebylo tvoření a tvoření samo by bylo neúplné a neschopné proměn, kdyby nebylo teorie.“²⁹⁴ Druhou část knihy Stibor precizně rozdělil do devatenácti kapitol, ve kterých podrobně analyzoval technické a technologické problémy fotografie a fotografického přístroje od námětu až po stisknutí spouště (například *kapitoly Fotografické přístroje a jejich základní části; Nové směry v technickém vývoji; Umělé světlo; Základní obory fotografické práce; Zvláštní techniky*).

Role Miloslava Stibora je v oblasti výtvarné pedagogiky a speciálně ve výuce fotografie nezastupitelná. Kromě mimořádných zásluh o zřízení lidové školy umění se také podílel na koncipování její edukační struktury, v níž kladl důraz na osobnost pedagoga, jeho vklad do výuky vycházející z vlastní umělecké tvorby. Tento přístup také uplatnil v pedagogické praxi. Byly to zejména metody založené na jeho bezprostředním vztahu se studenty spojené s prvky funkcionální edukace, kdy studenty připravoval pro praxi výukou adaptovanou a zaměřenou na výstavní a prezentační činnost. Kromě přímých pedagogických metod, kdy trpělivě vysvětloval pracovní postupy, hodnotil domácí práce, vytýkal nedostatky, si studenti cenili jeho nepřímého výchovného působení, spjatého s jeho pevnými charakterovými vlastnostmi, uměleckou tvorbou a odborným rozhledem. Stibor tak efektivně dosahoval svého cíle, kterým nebyla výchova profesionálního fotografa, ale spíše dobře připraveného a všestranně orientovaného absolventa. Ten mohl po dokončení studia na lidové škole rozvinout své schopnosti v dalším stupni vzdělávání anebo v praxi účinně využít a dále kultivovat osobitý projev, jehož základy získal právě ve Stiborově fotografické „speciálce“.

294 Miloslav Stibor, *Fotografie pro lidové školy umění*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1979, s. 72.

9.2 Výtvarný obor Lidové školy umění - Fotografický ateliér (1988–2012)



Milena Valušková, *Zabrada I*, 1985/2000. Sbírká Muzea umění Olomouc

Ve školním roce 1988/1989 zahájila lidová škola umění i fotografická „speciálka“ další etapu své existence. Místo ředitele školy zaujal Josef Hejný. Výuku fotografie převzala Milena Valušková (*1947), absolventka Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze.²⁹⁵ Olomoucká fotografka měla za sebou praktickou zkušenost fotografky ve fakultní nemocnici a na olomouckém památkovém ústavu. Do již zavedeného modelu pluralitní

edukace vnesla vlastní zkušenosti z terénu, ale také navázala na model výuky založený na plnění dílčích úkolů a cvičení.

9.2.1 Edukační a odborná činnost Mileny Valuškové

Valušková pokračovala ve Stiborem započaté a velkoryse pojaté edukaci. Také se jí snažila spojit s přípravou na očekávané sociální role v praxi. Počáteční období však nebylo lehké. Ředitel Josef Hejný byl zastáncem pevných učebních osnov s jasným vymezením. Členové Stiborovy fotoskupiny, kteří v roce 1988 nastoupili do třídy Mileny Valuškové, se se změnou pedagoga neztotožnili a ze školy odešli. „Zpočátku jsem převzala jeho žáky, se kterými jsem dokončila jejich nasmlouvané výstavy. Ale nebylo jednoduché převzít žáky, se kterými Miloslav Stibor pracoval několik let.“ Přesto však pokračovala v úsilí sestavit kvalitní program v daných podmínkách.²⁹⁶

Valušková, v rámci umělecké a užité fotografie autorka oplývající praktickými zkušenostmi, v oblasti pedagogické však laik, byla nucena promyslet a sestavit zcela nový učební plán výuky fotografie. V té době existovala vlastně jen jediná učebnice pro lidové školy, již zmíněná Stiborova *Fotografie pro lidové umělecké školy*. Tu samozřejmě znala a používala, hodnotila ji jako praktickou knihu, dobře rozčleněnou na teoretickou a technickou část. Také využívala knihu Jána Šmoka *Umělé světlo* a čerpala i z dalších skript a učebních podkladů, které do Olomouce

295 Absolvovala v roce 1983.

296 Prostorové rozvržení místnosti pro výuku fotografie přetrvává na ZUŠ Miloslava Stibora dodnes. Je ovšem připraven architektonický projekt, který respektuje změny a potřeby fotografie, technické a počítačové vybavení.

přenesla z pražské filmové a televizní fakulty.²⁹⁷ Ve výuce také používala publikací a knih, které se týkaly umělecké nebo tvůrčí fotografie.²⁹⁸ Jak ale sama uvádí, ve výuce ji nejvíce inspirovaly pedagogické postupy pedagogů působících na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze. Od nich také převzala některé výukové metody, ovlivnili ji i ve výběru a struktuře témat probíraných ve vyučovacích hodinách. Mezi pedagogické osobnosti, které Valuškovou po pedagogické stránce formovaly nejvíce, lze uvést například Jaroslava Krejčího, který v rámci výuky používal vlastní vybavený ateliér, zařízení nesčetnými rekvizitami a doplňky po vzoru renesančních mistrů.²⁹⁹ Pro studenty to mělo jistě velké kouzlo. Valušková si u něj mimo jiné také cenila vstřícného postoje ke studentům, jeho respektu k individualitě.

Podobný přístup se snažila zachovat i ve své vlastní pedagogické práci. Také Krejčího pobídka o tom, že není důležité fotografovat to, co vidíme, ale to, co o dané věci víme, doplňovala Valušková ve vlastní výuce ještě o emocionální rámec, tedy o to, co k fotografovanému objektu cítíme. „Často jsem si uvědomovala jeho empatický přístup ke individualitám každého studenta a s tím pracuji doposud i já.“ Od Krejčího také převzala sklon zahalit fotografický snímek tajemstvím, příběhem. Zcela jiný přístup získala u dokumentaristy Pavla Štechy (1944–2004).³⁰⁰ I ona, podobně jako to znala z jeho seminářů, vštěpovala studentům snahu přijít zvolenému námětu na kloub a sledovat ho do větší hloubky, než bývá běžné například při běžných školních reportážích. Proto také vždy svým studentům doporučovala vybírat náměty, ke kterým mají osobní vztah nebo užší vazbu. Naopak vynechat raději ty, u nichž k vazbě nedošlo a které by zůstaly jen prostým záznamem bez osobního vkladu. Štecha jí také ukázal, že i se studenty lze pracovat na přátelské bázi a že tento přístup je vhodný právě u méně sebevědomých a uzavřených posluchačů. Sama vzpomíná, jak jí a ostatním začínajícím studentům pomáhal odbourávat ostych a podněcoval je k větší otevřenosti. V osobě Jána Šmoka pak Valušková našla impuls k systematickému plánování výuky a také k určitému pragmatickému pojetí, které



Jakub Sobotka, *Čertova stěna*, 1993, ukázka studentské práce. Archiv Mileny Valuškové, Olomouc

297 Ján Šmok, *Umělé světlo ve fotografii*, SNTL, Praha 1978.

298 „Státní nakladatelství krásné literatury a umění vydávalo od šedesátých let 20. století sérii monografií našich i světových autorů, což byl výborný materiál pro teorii a dějiny fotografie. Nepostradatelné byly i další různé umělecké publikace. Seznamovat studenty s uměleckou literaturou jsem vždy pokládala za důležité a inspirativní.“ – Z rozhovoru mezi Milenou Valuškovou a autorkou textu ze dne 22. února 2013. Více viz příloha 8.

299 Jaroslav Krejčí vyučoval v letech 1975–1995 divadelní fotografii a grafickou úpravu na katedře fotografie Filmové fakulty Akademie múzických umění v Praze.

300 Pavel Štecha vyučoval v letech 1974–1994 dokumentaristiku na katedře fotografie Filmové fakulty Akademie múzických umění v Praze. Vedl také ateliér fotografie na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze.



Jakub Sobotka, *Ledový oltář, Olomouc – Chomoutovská jezera*, 1991, ukázka studentské práce. Archiv Mileny Valuškové, Olomouc

po celou svoji pedagogickou kariéru v uměleckém a kreativním prostředí mladých lidí a studentů však prosazovala jen s velkými obtížemi.

Strukturu výuky, kterou Valušková připravila, schválilo v roce 1997 ministerstvo školství jako model pro čtyřleté studium na druhém stupni základních uměleckých škol. Přípravnou fází však bylo možné absolvovat již v závěru prvního stupně v šestém a sedmém ročníku.

Na konci šestého ročníku prvního stupně měli spíše ještě věkem žáci než studenti znát druhy fotografických přístrojů, dále vlastnosti objektivů a jejich použití. Měli se naučit porozumět jednotlivým funkcím na fotografickému přístroji. Později, po nástupu digitálních médií, také měli být schopní samostatně a stručně popsat spojitosti a rozdíly vzniku digitálního i analogického obrazu. Jako zcela základní pak Valušková požadovala uvědomělý přístup k tvorbě a pochopení rozdílu mezi náhodným fotografováním a cíleným tvořivým přístupem. Jako nedílnou součást výuky v posledních letech pak považovala ovládnutí základního počítačového programu pro úpravu fotografií *Photoshop*. Při výstupech pak sledovala, jak studenti využívají získané odborné a další technické znalosti v zadávaných cvičeních. V závěru sedmého ročníku prvního stupně pak měli být žáci schopní splnit vyšší nároky na obsahovou a výtvarnou stránku fotografie. Umět výtvarně využít optických vlastnosti objektivů. Rozlišit působení různých druhů světla jak v exteriéru, tak světla umělého v ateliéru. Všimnout si vlastností světla a stínu, jejich účinku a dokázat je tvořivě využít. V rámci společných výtvarných akcí pak pracovat tvořivě. Žák by se měl dokázat vcítit do reality kolem sebe a fotograficky ji vyjádřit. K tomu by se měl naučit využívat poznatků z návštěv výstav a zúročit je ve své tvorbě a při plnění školních úkolů. Absolvování prvního stupně však nebylo podmínkou pro vlastní fotografické studium ve druhém stupni, které bylo rozděleno na čtyři roky.

V prvních ročnících tohoto studia určeného spíše pro středoškolské studenty a dospělé posluchače se Valušková vždy už v počátečních hodinách snažila zjistit, s jakými znalostmi a očekáváními studenti do školy přišli. Potom prohlubovala jejich teoretické znalosti a zároveň je průběžně ověřovala na postupně zadávaných úkolech. K základním úkolům, které opakovaně v úvodní části studia v prvním ročníku zadávala, patřilo cvičení s názvem „Co je to fotografie“. Každý ze studentů si sám zvolil jeden předmět, který posléze vyfotografoval třemi rozdílnými

způsoby. Valušková studentům doporučovala postup od nejjednoduššího uchopení tématu k promyšlenějším kompozicím. Na začátku zaznamenat předmět jako prostou informaci za pomoci strohého záběru na nekonečném pozadí. Druhý pohled doporučovala studentům pojmout více emotivně a zachytit zvolený předmět v nějakém prostředí, které dodá předmětu souvislosti, vztahy a vazby s okolím i divákem. V



Luděk Peřina – Zdeněk Sodoma - Milena Valušková, *Světelný most, Litovelské pomoraví*, (90. léta 20. století). Archiv Mileny Valuškové, Olomouc

poslední fázi mělo už jít o záznam abstraktní kompozice, kde již nemuselo být zřetelné, o jakou věc se jedná. Dalším úkolem, který zadávala v prvních ročnících, bylo fotografování struktur a povrchů různých materiálů. Při tomto úkolu se studenti v praxi dobře seznámili s okolnostmi, za kterých se mění povrch a struktura věcí působením světla. Také poznávali, jak funguje clona, co je to světelnost. Cvičení se odehrávala jak v exteriérech, tak i při umělém světle v atelieru. Technické dovednosti procvičovala Valušková se studenty na dalších úkolech. Rozšíření znalostí o vlastnostech fotografické clony a o regulaci světelných podmínek s dopadem na výsledný snímek bylo předmětem cvičení „optická neostrost“. Například při úkolech z této oblasti získávali studenti zajímavé poznatky z hlediska záznamu pohybových neostrotí (cvičení „pohybová neostrost“) a prakticky se seznamovali s tím, jak ve fotografii fungují expoziční časy. V obou zmíněných úkolech nešlo jen o ryze technický přístup a zvládnutí teorie. To mělo studenty vést k samostatnému myšlení a postoji, kdy si budou uvědomovat souvislosti mezi světlem, kompozicí, technickými danostmi a že je využijí k zesílení výtvarného účinku svého díla. Mezi tyto stěžejní úkoly vkládala ještě i další drobná cvičení. Oblíbeným tématem bylo například „moje místo“, které, jak napovídá název, mělo být invenčním záznamem prostoru, ve kterém se student cítí dobře, má k němu vztah. Podobně koncipovaný byl i úkol na téma „cesta z města“, kde měli studenti zapojit i širší, například společenské nebo ekologické souvislosti. V závěru prvního ročníku druhého stupně byli všichni studenti seznámeni s fotografickou technikou a s postupy ovládání a fungování digitálního i analogového fotoaparátu. Získané technické znalosti měli sami začít vědomě využívat při fotografování a plnění zadaných úkolů. Také měli rozlišovat jemné nuance ve vnímání reality, to je uvědomit si jak je charakterizována fotografie informativní, emotivní nebo abstraktní. Samozřejmostí bylo zvládnutí ovládání programu pro úpravu fotografií *Photoshop*.



Zdeněk Sodoma, *Děti z Příkazu*, (90. léta 20. století), ukázka studentské práce. Majetek autora, Olomouc

V průběhu druhého ročníku měli studenti za úkol pracovat dlouhodobě a soustředěně na jednom hlavním úkolu. Valušková, i vzhledem ke svému osobnímu zaměření, zvolila téma „krajina“. Na něm pak studenti pracovali v několika fázích. Valušková zde už kladla větší důraz na samostatnou přípravu každého jednotlivého studenta. V první fázi, kterou pracovně nazývala „krajina popisná“, vedla studenty například k vystižení tvarových, atmosférických a dalších charakteristických rysů zvolené oblasti. Jediným, ale podstatným rámcem,

bylo udržení realistického pohledu na daný krajinný prostor. Studenti měli k tématu přistoupit profesionálně, bez emotivního vkladu. Další fází bylo daleko složitější uchopení tématu. Jednalo se o subjektivní postižení záznamu krajiny (pracovní název „krajina subjektivní“). Studenti měli vytvořit obraz krajiny obohacený o osobní pohled, nezávislý na realitě. V tomto případě však bylo nutné studenty jemně korigovat, aby v prostoru zdánlivé volnosti tématu neztratili orientaci nebo se nepřiklonili ke kýčovitému vyjádření. Vyvrcholením celoroční práce pak bylo pojetí krajiny v duchu tendencí land artu nebo environmentálního umění. V této části se Valušková naopak soustředila na skupinové uchopení tématu. Společně se studenty připravila koncept akce v krajině, společně vybrali místo, čas, rekvizity, pomůcky. Studenti se při přípravě komplexně seznámili s problémy, jaké přináší zajištění větší akce. Učili se spolupracovat, diskutovat o tématu, respektovat jiný názor, improvizovat. Výsledkem pak byly ucelené soubory zaznamenávající dočasné a pomíjivé aktivity v přírodě, ve kterých studenti zúročili předchozí zkušenosti. Stěžejní téma druhého ročníku, krajinu, ještě doplňovaly další dílčí úkoly. Studenti například zpracovávali možnosti zachycení architektury, památek nebo i plastiky, a to opět pod několika zornými úhly přístupu. Od druhého ročníku byli také studenti schopni pracovat samostatně.

Valušková se vždy u studentů snažila vzbudit zájem o právě probíraná témata. Podporovala jejich osobitý přístup a snahu uchopit zadání originálně, po svém. Po prvních dvou ročnících se tedy Valušková již u mnohých dokázala spolehnout na dobrou úroveň a také na svědomitou domácí přípravu. „*Jinak to ani nelze, a to především v tématech jako je krajina nebo architektura. A pokud se podaří probudit ve studentech zájem o tato témata, rádi pak pracují samostatně. Tohoto jsou schopni ovšem až starší studenti*“. Valušková vždy svým studentům zdůrazňovala, že je velmi důležité pracovat samostatně, s vlastním názorem a postojem k realitě. „*Fotografie se jinak nedá dělat.*“³⁰¹ Proto se studenti po absolvování druhého ročníku měli nejen dobře orientovat ve fotografických žánrech, ale také být schopní se aktivně zapojovat do společného rozboru prací, v němž se řeší kvalita a nedostatky prací. K tomu bylo nutné získat i základní orientaci v dějinách fotografie a v současných fotografických trendech. U těchto posluchačů se již také předpokládalo,

301 Z rozhovoru mezi Milenou Valuškovou a autorkou textu ze dne 22. února 2013. Více viz příloha 8.

že dovedou využít vlastnosti objektivů a posoudit vhodnost jejich použití pro specifické účely.

Výuka zohledňovala i další podněty, které přicházely v souvislosti s národními přehlídkami výtvarných oborů základních uměleckých škol. Bylo to například triennale Národní přehlídky výtvarného oboru ZUŠ ČR *Oči dokořán*, pro které Ústřední umělecká rada ZUŠ



Milena Valušková, *Štěpánov*, 1983. Sbirka Muzea umění Olomouc

vybírání leitmotiv, který pedagogové

na příslušných školách dále

rozpracovávají a kloubí s vlastní výukou. V minulosti byly zvoleny například motivy „Mosty“;

„Stroje a strojky“; „Komunikace“ nebo „Krabička“.³⁰² Valušková je také spojovala s vlastními

dlouhodobě plánovanými úkoly. Pro třetí ročníky to bylo především ve zpracování žánru zátiší.

A to jak zátiší klasického, které čerpá z podobných zásad jako malířské kompozice a nebo zátiší

moderního, odlišného jak ve výběru zobrazovaných předmětů, tak i v kompozici. Na zátiší

navazoval další úkol, a to portrét. V obou případech, u zátiší i portrétu, se snažila se studenty

rozvíjet zkušenosti získané již v předchozích letech. Snažila se studenty přimět k větší koncentraci

při uchopení tématu, neulpívat na povrchu, jít obsahově více do hloubky. Také forma již měla

být kultivovanější, vytríbenější. „*Přestože se žáci portrétováním zabývají již v ročnících předchozích, vytvořit*

zajímavý portrét, který nezůstává jen na povrchu, jsou schopni teprve později, po získání větších zkušeností a

hlubšího vhledu na obsah.“³⁰³ Absolvent třetího ročníku by tedy měl mít hlubší technické znalosti,

které je schopen dále tvořivě využívat. V této fázi se také již předpokládá, že zadaná témata nejen

zvládne, ale bude je i dále samostatně rozvíjet a realizovat ve školních i domácích podmínkách.

Přitom by měl také již poučeněji pracovat s černobílou i barevnou kompozicí a se skladbou

fotografického obrazu. Měl by také ovládat náročnější práci s ateliérovými blesky a využívat různé

druhy osvětlení.

Čtvrtý ročník je ve znamení dvou základních témat, ilustrace literární předlohy a příprava

samostatného výstavního souboru, který má reflektovat volnou tvorbu studenta. U obou úkolů

se klade důraz na původnost námětu, originalitu vizuálního zobrazení a formální a technické

302 Národních přehlídky výtvarných oborů základních uměleckých škol, v posledních ročnících pod společným názvem *Oči dokořán*, se konají již více než třicet let. Zastřešujícím orgánem je Ústřední umělecká rada základních uměleckých škol České republiky, která působí jako poradní sbor Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky. Zatím poslední *11. národní přehlídka výtvarného oboru základních uměleckých škol* se konala v roce 2011 s podtématem *Krabička*.

303 Z rozhovoru mezi Milenou Valuškovou a autorkou textu ze dne 22. února 2013. Více viz příloha 8.



Zdeněk Sodoma, *Syst 1*, (90. léta 20. století), ukázka studentské práce. Majetek autora, Olomouc

zpracování. Při samostatné závěrečné prezentaci díla by mělo být na výstupech zřetelné, že se student již dobře orientuje ve vývoji fotografie, a to jak v technické, tak i v umělecké oblasti. Závěrečnou prací by měl také dokázat, že je schopen dlouhodobě a soustředěně pracovat na tématu vlastní tvorby. Vytvoření individuálního výstavního souboru by také mělo naznačit budoucí orientaci studenta.

Po celou dobu pedagogické praxe bylo pro Valuškovou důležité, jak motivovat a hodnotit své studenty. Jejím cílem bylo vychovat samostatné

individuality, které i přes nízký, většinou středoškolský věk, budou schopné obstát v dalším odborném a nejčastěji vysokoškolském vzdělávacím systému, případně i v praxi. Proto si ve vyučování velmi dobře uvědomovala výchovnou sílu pozitivního hodnocení individuálních výkonů. „*Hodnocení prací je důležité, nesmí však žáky odradit.*“ Vyhýbala se přímému kritickému posouzení, raději využívala možnost komparace výsledků celé ročníkové skupiny, snažila se vyzdvihnout dobré postupy a naopak zobecnit chyby a nedostatky tak, aby nepoškodila začínající tvůrce. „*Pokud není výkon nejlepší, hodnotím srovnáním s jinými a tím poukazují na chyby*“³⁰⁴ Při hodnocení se snažila zapojit všechny studenty, vybízela je k formulaci vlastního názoru, argumentaci a diskusi v rámci skupiny. Vždy respektovala osobitý přístup mladých tvůrců s přihlédnutím k jejich zkušenostem, věku a dosavadním možnostem. „*Při hodnocení přiblížím ke věku a schopnostem žáka, řídím se zásadou taktického přístupu, respektování názoru žáka.*“ Důsledně dbala na plnění a dokončování ročníkových úkolů. Vždy se pokusila pojmenovat dílčí pokroky u jednotlivých studentů v daném období, zhodnotit jejich aktivitu, kreativitu, samostatnost a zájem o obor.³⁰⁵

Již od počátku svého pedagogického angažmá na olomoucké základní umělecké škole však Valušková pocítovala disproporci mezi vysokoškolskou výukou, kterou sama prošla a výukou na úrovni základního uměleckého školství. Problém viděla v tom, že studenti školu sice navštěvují dobrovolně, platí však zde jen symbolické školné a mohou bohužel kdykoli odejít, což neprospívá výuce a atmosféře mezi ostatními účastníky edukačního procesu. Přesto se velmi snažila, aby žáky dokázala motivovat a udržet jejich zájem po celé čtyři roky studia. Vzhledem k specifickým a náročným výukám fotografie usilovala o udržení nízkého počtu studentů. Ten se podařilo ustálit v rozmezí mezi pěti až osmi studenty. „*Malíři, grafici mohou pracovat ve větším počtu, třeba i patnácti studentů, protože se všichni mohou soustředit na jedno zátíží, na jednoho portrétovaného. U fotografie to tak nelze. Je jeden atelier, kde může pracovat jeden student, popřípadě dvojice. Ostatní musíte zaměstnat jinak. V tom je výuka náročná.*“

304 Z rozhovoru mezi Mílenou Valuškovou a autorkou textu ze dne 22. února 2013. Více viz příloha 8.

305 V pololetí a na konci školního roku pak studenty klasifikovala dle vyhlášky č. 71/ 2005 Sb.

Svůj vůbec první ročník začínala se sedmi žáky. Šest z nich byli posluchači Přírodovědecké fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a jeden z Pedagogické fakulty z Katedry výtvarné výchovy. Pod jejím vedením se brzy projeví jako nadaní studenti, kteří se posléze spojili do uměleckého sdružení s názvem *Fotoskupina M*.³⁰⁶ „*Mohu říct, že byli velmi talentovaní a měli již svůj vlastní pohled a styl. Od té doby jsem takovou vyrovnanou skupinu nadšenců neměla.*“ V souvislosti se zkušenostmi s těmito, ale i dalšími dospělými studenty, kteří prošli jejím školením, hovoří Valušková o velmi specifickém pojetí výuky.

Při náročnějších projektech, zejména v exteriérech, se pokoušela o navození vhodné tvůrčí atmosféry. Z ní mělo vzejít kolektivní prožití magického a tvůrčího okamžiku, vzájemného porozumění či spíše propojení mezi jednotlivými členy edukované skupiny. S takto připravenou skupinou studentů zrealizovala několik environmentálních akcí ve veřejném a přírodním prostoru. „*Často jsem musela hodně improvizovat, stávala jsem se pro studenty skoro šamanem.*“³⁰⁷ Se studenty zkoumala světelné proměny ve volném přírodním prostoru, kladla důraz na společně vytvářenou tvůrčí energii, do výuky zapojovala prvky akčního a tělového umění, land artu.³⁰⁸



Michal Kalhous, *Autoportrét*, (90. léta 20. století), ukázka studentské práce. Archiv Zdeňka Sodomy, Olomouc

9.2.2 Metody, formy a cíle vzdělávání na LŠU (1988–2012)

Cílem, který Valušková po celou dobu své pedagogické činnosti sledovala, bylo rozvíjení samostatné tvořivé schopnosti každého studenta, a to v rozsahu od prosté reprodukce skutečnosti až k uvědomělé a koncepčně promyšlené výtvarné seberealizaci. Studium postavila na technickém a teoretickém poučení, jeho součástí byly jak praktické instruktáže a teoretické vstupy, tak především individuální práce s každým posluchačem. Mnoho z jejích studentů našlo své uplatnění ve fotografickém provozu. Fotograf Michal Kalhous dnes vede ateliér fotografie na Ostravské univerzitě v Ostravě, vystavuje na domácích i zahraničních přehlídkách. Luděk Peřina je fotoreportérem ČTI a dodává snímky do celonárodních deníků, Zdeněk Sodoma

306 Název *Fotoskupina M* byl míněn jako pocta fotografce Mileně Valuškové. – Studenty fotografického oboru a zároveň členy skupiny byli Michal Kalhous (*1967), Luděk Peřina (*1967), Petr Vozák, Radko Novotný, všichni posluchači Univerzity Palackého v Olomouci. K nim se přidali Zdeněk Sodoma (*1963), technik z Divadla hudby Olomouc, Jakub Sobotka (*1968) a Jiří Slavík. – Výstavní činnost *Skupiny M*: *Tak jsme to viděli. Události roku 1989 v Olomouci*, Lidová škola umění, Olomouc 1990. – *CHKO Litovelské Pomoraví*, Vlastivědné muzeum Olomouc, 1992. – *Krajina*, Olomouc, 1992. – *Portrét - fotografický*. Galerie základní umělecké školy v Olomouci a Rožnově pod Radhoštěm, 1993. – *Skupina M*, 13. národní výstava amatérské fotografie, Vlastivědné muzeum Olomouc, 1993. – *Skupina M*, 1. fotografický festival Funkeho Kolín, 1993.

307 Z rozhovoru mezi Milenou Valuškovou a autorkou textu ze dne 22. února 2013. Více viz příloha 8.

308 K problematice zapojení prvků akčního umění do výuky uměleckých předmětů více například Hana Babyřádová, *Role rituálu v interdisciplinární estetické výchově*. Karlova univerzita, Praha 2004.

působí v Muzeu umění Olomouc jako fotograf výstavních projektů a fotodokumentátor sbírkových předmětů. Výuku Valušková soustředila především kolem fotografických žánrů – zátiší, krajiny, portrétu, reportáže a dokumentu. Jako zcela nový prvek se v její výuce objevilo spojení fotografie s prvky akčního a enviromentálního umění, s happeningem a intervencí do neveřejných prostor. Své studenty učila, že fotografie není jen prostým záznamem skutečnosti, ale především osobitým postojem, který se buduje nejen na technických znalostech, ale především na individuálním přístupu, který zahrnuje celou sféru zážitků, emocí, zkušeností a znalostí. Velkou předností její výuky také byla snaha posilovat nejen jednotlivé studenty, ale vždy se snažit vytvořit optimální klima, které by podněcovalo ke společným aktivitám celého ročníku, k výstupům na hranici akčního nebo landartového umění, kde se každý student mohl stát aktivním účastníkem výchovného rituálu.

10. Muzejní edukace v oblasti fotografie



Z animace k výstavě *Život věcí. Idea zátiší ve fotografii*, 2007. Archiv Muzea umění Olomouc

Muzeum umění Olomouc vzniklo v roce 1990 transformací Oblastní galerie výtvarného umění. Po nesnadných začátcích, kdy bojovalo s nedostatkem prostoru a zahájilo rekonstrukci budovy a zřízení výstavních prostor na Denisově ulici, se v průběhu několika následujících let vypracovalo mezi tři nejvýznamnější instituce svého druhu v republice.³⁰⁹ Po postupném personálním zajištění, kdy byla vytvořena pracovní místa pro kurátory výstavních projektů a jednotlivých sbírkových okruhů, se v roce 2000 podařilo zřídit i místo pro lektora. V průběhu následujícího roku pak vzniklo i další pracovní místo stejného zaměření.

Počátky lektorské činnosti v muzeu nebyly snadné. Oblast animací výstav a edukační práce s veřejností byla v domácích podmínkách málo rozvinutá, zpočátku chyběla jak odborná literatura, tak i odborní školitelé.³¹⁰ Lektori se od počátku zaměřili především na práci se školní mládeží, o specifické edukaci dospělých se začalo uvažovat až o několik let později. Do té doby se však aktivně využíval formát přednášek a komentovaných prohlídek k výstavám.

309 Kromě Muzea umění Olomouc jsou to především Národní galerie v Praze a Moravská galerie v Brně. – O edukačních možnostech v Muzeu umění Olomouc například Petra Šobánková, *Edukační potenciál muzea*, Univerzita Palackého v Olomouci – Pedagogická fakulta, Olomouc, 2012, s. 298-301.

310 V této souvislosti je nutné připomenout roli Alexandry Brabcové, která už od devadesátých let 20. století garantovala projekt *Brána muzea otevřená* v rámci činnosti Nadace Open Society Fund Praha. Byla u nás jednou z prvních, kdo se galerijním animacím a problematice zprostředkování umění v galeriích věnovala. Své poznatky shrnula ve sborníku Alexandra Brabcová (ed.), *Brána muzea otevřená*, Nakladatelství Juko Náchod, Náchod 2003.

10.1 Edukační aktivity zaměřené na zprostředkování a využití fotografie v edukačním procesu v Muzeu umění Olomouc

Hana Babyrádová (*1959) v předmluvě ke sborníku esejí Jiřího Davida *Století dítěte a výzva obrazů* poukazuje na nebezpečí úpadku našich vizuálních smyslů.³¹¹ Příčinu otupělosti pak vidí v zahlcení obrazy, které produkují elektronická média.³¹² Fotografické médium je jedním prvotních prostředků, které mají extrovertní charakter. Rovněž tak i fotoaparát je určitou formou exoskeletické protézy, která je prodloužením našich smyslů a dovedností. Současná digitální fotografie pak může z určitého pohledu přispívat do této devalvující nadprodukce. Předmětem tohoto oddílu však není široký výzkum masové kultury, ale snaha postihnout roli a možnosti využití fotografie v oblasti muzejní pedagogiky a ve vzdělávacím procesu dospělých na příkladech z praxe olomouckého muzea umění. Fotografie je v této části chápána jako specifický vzdělávací prostředek, který nejen informuje, ale i ovlivňuje svou výjimečností kultivaci vizuálního vnímání a rozšiřuje tak možnosti přijímání obrazu reality.³¹³

Případ Muzea umění Olomouc a jeho edukačních aktivit byl zvolen z několika důvodů. V první řadě je v muzeu uložena třetí největší veřejná sbírka fotografie v republice, dále se zde pravidelně konají výstavní projekty zaměřené na prezentaci fotografie a v neposlední řadě je to dobře fungující spolupráce mezi lektorským a kurátorským týmem.



Roger Parry, z cyklu *Banalité*, 1929. Sbírká Dietmara Siegerta, Mnichov

311 Hana Babyrádová, Fenomén „výtvarná výchova“ v pojetí Jiřího Davida, in: *Jiří David, Století dítěte a výzva obrazů*. Masarykova univerzita Brno 2008, s. 5.

312 V tomto bodě se Babyrádová například shoduje s názory Marshalla McLuhana (1911–1980). – Jiří David například v této souvislosti upozorňuje na jednu z tezí M. McLuhana o rozšíření a „zvnějšnění“ našich smyslových orgánů pomocí technických vynálezů. – Více pak Jiří David, Média elektronické éry, vnímání, výtvarná kultura a výchova. Teorie Marshalla McLuhana, in: *Jiří David, Století dítěte a výzva obrazů*. Masarykova univerzita Brno 2008, s.237

313 Pro další práci v procesu aktivace možností výtvarné pedagogiky se prozatím ukázaly jako nejlépe vyhovující fotografie, které využívají toto médium primárně k záznamu. Komplikovanější práce by byla s fotografiemi tzv. výtvarnými, které s médiem pracují podobně jako s grafickou nebo malířskou technikou. Tam se možnosti aktivace vnímání mohou shodovat s možnostmi, jaké nabízejí klasická nebo tradiční média (malba, kresba, grafika). Máme-li se naučit používat fotografii a fotografický jazyk je tedy jednodušší začít pracovat s fotografiemi dokumentárními, reportážními, publicistickými, inscenovanými nebo momentkami.

10.1.2 Edukační a odborná činnost lektorského a kurátorského oddělení muzea (2007–2012)



Hans Bellmer, *Panenka (torzo)*, (1935–1937). Sbírká Dietmara Siegerta, Mnichov

V roce 2006 se v Muzeu umění Olomouc uskutečnila výstava *Život věci / Idea zátiší ve fotografii 1840–1985*.³¹⁴ V rámci doprovodných aktivit k výstavě se uskutečnila řada animačních programů, workshopů a setkání. Všechny akce cíleně pracovaly s médiem fotografie v mnoha jeho polohách. Akce byly převážně zaměřené na dospělé publikum. Lektor Muzea umění Olomouc Marek Šobán ve spolupráci s kurátorkou výstavy Štěpánkou Bielezovou připravil pro členy zájmového sdružení Tvůrčí fotografie a videotvorba při Domě dětí a mládeže v Olomouci

etudu nad vybraným dílem. Etuda využívala poznatků aktivizačních metod muzejní pedagogiky (asociace, volné psaní)³¹⁵ a navíc, protože se jednalo o budoucí fotografy, vycházela z poznatků teorie fotografie Rollanda Barthes (1915–1980). Barthes v oblasti vnímání fotografie rozlišuje dva fenomény: *studium* a *punctum*. Studium rozumí analýzu celého pole informací a které, „(...) *vždy poukazuje k nějaké klasické informaci*.“ Jednoduše řečeno jde o „*všeobecný zájem*.“³¹⁶ Barthes dále hovoří o studiu jako o svěbytném druhu nejen komunikace, ale i edukace. „(...) *Funkce, o něž jde, jsou pak tyto: informovat, reprezentovat, překvapovat, zvýznamňovat, probouzet touhu*.“³¹⁷ V intencích Barthesova studia byla připravena první fáze etudy. Jako exemplární byla vybrána fotografie Rogera Parryho *bez názvu* z cyklu *Banalité* z roku 1929. Ta byla ale od začátku akce zakrytá,

314 Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění. Výstava *Život věci / Idea zátiší ve fotografii 1840 – 1985*. Sbírká Siegert (30. 3. - 4. 6. 2006).

315 Helena Grečmanová, Aktivizační metody v muzejní pedagogice, in: *Škola muzejní pedagogiky 4*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2007.

316 Roland Barthes, *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, Praha 2005, s. 31. – Jak správně upozorňuje například antropolog Michal Svoboda v *Barthesovských poznámkách k fotografii*, zorientovat se v oblasti studia znamená zavést „diskusi“ s fotografem, protože „*kultura (k níž studium náleží) je smlouva uzavřená mezi tvůrci a konzumenty*“. – Michal Svoboda, *Havel a Klaus: „intelektuál“ a „šprýmar“*. *Barthesovská poznámka k fotografii*. Antropoweb, katedra antropologie FF ZČU, dostupné na www.antropologie.zcu.cz/ 18.1.2011.

317 Roland Barthes, *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, Praha 2005, s. 32-33.

studenti neměli možnost ji ani zahlédnou. Následně se studenti, jejichž věkový průměr se nejčastěji pohyboval mezi 14 až 20 lety, usadili před zakrytou fotografií na zem na polštáře a vyslechli krátký všeobecný úvod kurátorky emancipační roli fotografie ve vývoji kultury, o jejím informativním i uměleckém charakteru. Jeden ze studentů byl vybrán jako asistent akce. Lektor zavázal oči ostatním účastníkům a vyzval asistenta, aby důsledně a detailně bez emocí popsal scénu na vybrané fotografii. Úkolem studentů bylo formou krátkých automatických poznámek



Z workshopu *Vyfoť si své zážití* k výstavě *Život věcí. Idea zážití ve fotografii*, 2007. Archiv Muzea umění Olomouc

zaznamenat svou představu o popisované scéně. V průběhu zápisu měli možnost se asistenta dotazovat na podrobnosti či upřesnění popisu scény. Šlo o upravenou verzi Barthesova studia, o prvotní racionální analýzu informací, které poskytuje fotografie. Druhá část etudy vycházela z dalšího Barthesova teoretického fenoménu, jež autor nazval *punctum*. Tento prvek může obsahovat každá fotografie a je to vlastně zpřesnění, rozvedení a doplnění prvotního studia. Je to určitý prvek, moment, detail, který nás na fotografii niterně zasáhne. Něco co se fotografovi podařilo zachytit jaksí navíc, co snad ani původně nemělo být zobrazeno. *Punctum* (na rozdíl od racionálního *studia*) je tedy velice subjektivní prvek, který rozvíjí děj, pocit, náladu dál a mimo samotnou kompozici fotografie. V praxi pak práce s *punctem* vypadala následovně: po dokončení úkolu lektor odryl fotografii, studenti si sundali šátky a byli postupně vyzýváni, aby přiblížili svou představu. K hledání a aktivizaci puncta jim měly napomoci právě jejich letmé a spontánní poznámky. Důležité bylo najít shodné a rozdílné znaky mezi fotografickou scénou a scénou utvořenou v mysli studentů. Postupně se rozvinula diskuse, která se od analytické části (*studium*) přesunula k jednotlivým subjektivním postřehům studentů a odkrývala nejrůznější zákoutí jejich podvědomí a naznačila okruh jejich zájmů a zkušeností. Každý z účastníků našel prvek, který obsah fotografie rozvíjel:

Student gymnázia, 16 let: „*Představoval jsem si to trochu strašidelnější, trochu jako z hororu, víc temnější, méně jasu a světla. Ale ve výsledku to odpovídá mé představě. Čekal jsem na fotografii, tedy podle popisu, více nějaké nečistoty, ze které by se mohlo něco vylíhnout, nějaká temná síla nebo organismus.*“

Student gymnázia, 15 let: „*Myslel jsem, že to bude větší a že to nebude tak pusté a smutné. Úplně jsem vypustil tapety na stěnách, krásně dotváří tíživou atmosféru scény. Právě odraz světla na tapetách se stínem dveří ve mně vyvolal pocit, že měl někdo přijít, ale už nepřijde, že se asi něco stalo, ale není jasné kdy. Jestli dávno nebo třeba včera.*“

Žena, 40 let: „*Úplně jsem se vrátila do minulosti, jako bych byla v domě svých prarodičů. Hlavně popis rodinné fotografie mne vrátil do ložnice prarodičů se širokou postelí, kde jsme jako děti řádili anebo trávili své nemoci. Ta fotka mi oproti mé představě připadá brozně prázdná a pustá. Nemám vůbec stísněné pocity jako studenti přede mnou. Naopak, převažuje pocit klidu.*“

Studentka gymnázia, 18 let: „*Měla jsem strach, jako když je napínavá scéna v detektivce. Hlavně*

ta poznámka o svinutém koberci a provaze. Brrr. Úplně jsem cítila jak vrže podlaha... A taky upozornění na pootevření dveře mne moc neuklidnilo. Oproti fotografii jsem si tu scénu představovala asi nebezpečnější. Fotka je naopak docela prosvětlená, až bych řekla příjemná a vůbec ne strašidelná. Jen by mne zajímalo, co viselo na věšáku za dveřmi. Kdo tam asi dříve bydlel? Nemohli to třeba být násilně vystěhovaní původní obyvatelé. Proč by jinak nechali ležet svatební fotku na zemi? Cítím tam trochu morální obroženi, že se něco stalo neprávem.“

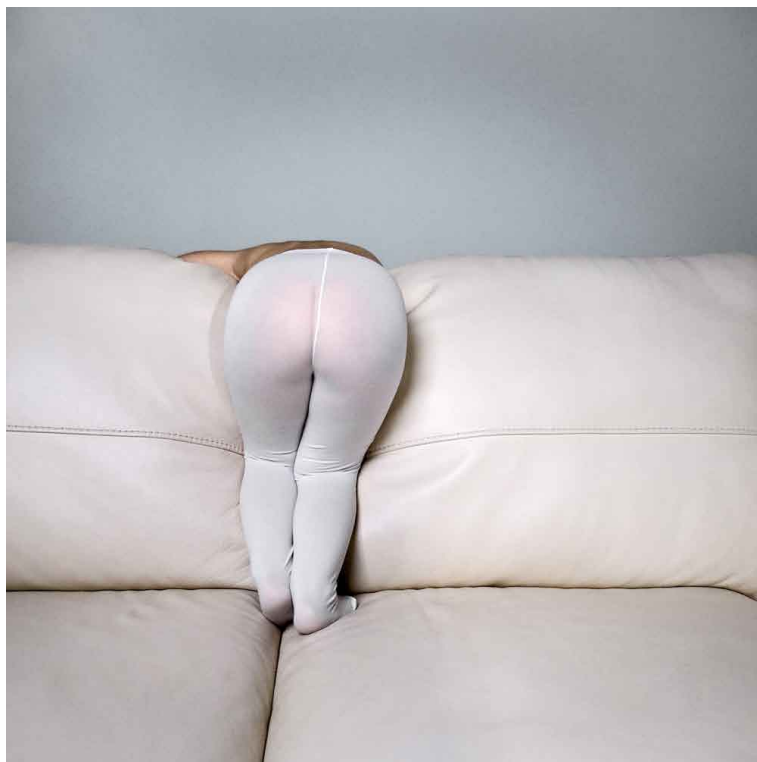
Studetka, vysoká škola, 21 let: „Asi jsem deformovaná svým studiem (dějiny umění). Hned jsem si vybavila žlutý pokoj od Vincence van Gogha. Představovala jsem si ho ve sbodě s tím obrazem i jinak orientovaný, spíše do hloubky, hlavně více světla, paprsky slunce, dokonce i když se o tom nemluvílo, jsem tam viděla postel. Když o tom tak přemýšlím, asi mám hlavu přetíženu cizími obrazy.“

Studentka, střední škola, 18 let: „Mně zaujal popis stínů. I když to nebylo řečeno, cítila jsem jakoby pokojem váł slabý vítr a rozechvíval stíny, útržky tapet, vířil prach a špínu na podlaze. V té souvislosti se mi vybavila povídka od Raye Bradburyho Vítr. Napětí osamělého člověka, který čeká na svůj konec a v myslí mu ubíhá celý život.“

Kurátorka diskusi uzavřela odkazem na knihu Rollanda Barthes *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, kterou studenti neznali.³¹⁸ Z akce si odnášeli poznatek, že fotografie není jen prostředkem zachycení vizuálně poutavého okamžiku nebo jen konzervováním momentů v čase. Metoda odhalování dvojic simultánních prvků studia a puncta se jim zdála důležitá i pro interpretaci vlastní amatérské tvorby. Uvědomili si možnost číst fotografie rozumově, přijímat je v tomto ohledu jako kulturní a historické předměty, ale daleko více je oslovila síla fotografie

působit na naše emoce, které můžou do určité míry zabarvovat i další zkušenosti z umělecké oblasti (film, literatura, výtvarné umění) nebo můžou mít morální, společenský a někdy i politický náboj.

V rámci stejné výstavy se uskutečnila ve výstavních prostorách muzea další animační etuda pod názvem *Panenka z fotografie*. Protože se nejednalo o výběrovou skupinu jako v předchozím případě, byla použita pouze jednoduchá metoda aktivizace pomocí techniky volného psaní. Lektor



Michaela Spurná, *Laura*, 2011. Sbíрка Muzea umění Olomouc

318 Roland Barthes, *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Fra, Praha 2005.

vybral fotografii Hanse Bellmera, *Panenka (torzo)* z let 1935 až 1937. Kurátorka před započítím akce seznámila studenty s hnutím surrealismu a vzhledem k další aktivizaci zmínila asociační metodu tvorby, surrealistickou metodu automatického psaní a kreslení. Kurátorka hovořila o pojmu imaginace, o možnostech zapojení podvědomí v tvorbě, o práci se sny a halucinacemi. Pak lektor zahájil animaci stručným seznámením s tématem fotografie, naznačil že se jedná o jednu z možných podob zátiší přetransformovanou avantgardním přístupem autora.



Z animace k výstavě Michaely Spurné *Karneval*, 2011. Archiv Muzea umění Olomouc

Požádal studenty, aby v určeném limitu pěti minut poznamenali na přidělený papír v celých větách své myšlenky, pocity, asociace, které je při sledování díla napadnou. Lektor je ubezpečil, že nikdo nebude kontrolovat pravopis, překlepy ani jiné další gramatické a stylistické prohřešky. Také nebudou nuceni číst celý text nebo zacházet do intimních podrobností svých pocitů. Pouze je vyzval k úplnému uvolnění toku myšlenek. Ke konci časového limitu je pak upozornil na zkracující se čas a požádal o závěrečné sdělení k tématu. Po ukončení psaného záznamu byli studenti vyzváni k prezentaci zápisů v té míře, jaká jim byla příjemná a neuváděla je do rozpaků. Následně se spontánně vyvinula diskuse. Studenti vyjádřili své znepokojivé pocity z fotografie. Diskuse se postupně odchýlila od úzce uměleckého zaměření a návaznosti na surrealismus a dokonce se dotkla i událostí druhé světové války, holocaustu a obecně zločinů proti lidskosti. Otevřela se témata dehonestace lidského a hlavně ženského těla v médiích, naznačena byla i problematika obchodu s „bílým masem“. Společně s pedagogem diskutovali o ochraně soukromí, o nebezpečí přílišné důvěry a otevřenosti směrem k cizím a neznámým lidem nebo k internetu. Zajímavé bylo sledovat rozvoj diskuse, která se vyvíjela od nespělých náznaků a spíše popisných údajů směrem k uvolněnému hovoru s ostatními a překvapivému odklonu od tématu zátiší a jeho metaforického vyjádření k vyjádření zneklidňujících otázek. I sami studenti vyjádřili překvapení nad vývojem diskuse a možností řešit palčivá témata prostřednictvím uměleckého díla, v tomto případě fotografie.

Výstava fotografií *Život věcí / Idea zátiší ve fotografii 1840–1985* byla vhodnou příležitostí i pro workshop. Pod názvem *Vyfoť si své zátiší* byli pozváni dospělí návštěvníci, protože náročný program vyžadoval určitou připravenost v oblasti technických a odborných dovedností. Cílem workshopu bylo vytvoření zátiší z předmětů, které byly jednotlivým návštěvníkům blízké. Návštěvníci byli pozváni do fotoateliéru Muzea umění a s sebou přinesli drobné předměty a objekty, ke kterým je pojila silná citová vazba. S pomocí profesionálního fotografa pak sestavili pozadí a samotnou kompozici zátiší, které si mohli vyfotit a vytisknout na digitální tiskárně. Práce ve workshopu se rozvíjela především v odborné spolupráci s profesionálem, ale při přípravě se odkrývali jednotlivé příběhy vybraných věcí a účastníci hovořili před ostatními o důvodech své



Jan Langer, z cyklu *Století Češi*, 2012. Sbírka Muzea umění Olomouc

preferenci a důležitosti každého jednotlivého prvku v kompozici. Výsledkem byla emocionálně nabitá přehlídka nově vzniklých fotografií a bezvýhradná spokojenost návštěvníků, kteří si domů odnášeli záznam svého osobního zážití a jeho doposud nevysloveného příběhu.³¹⁹

Od roku 2009 se konají v Muzeu umění Olomouc, v prostorách Galerie Café Amadeus, pravidelné výstavy současné fotografie. Rostoucí zájem o

tento druh výstav přivedl kurátorku Štěpánku Bielešovou a lektora muzea Marka Šobáně na myšlenku uspořádat k vybraným výstavním titulům jak setkání s tvůrci, tak i animace pro dospělé návštěvníky. První animační program se uskutečnil začátkem roku 2011 při příležitosti výstavy Michaely Spurné *Karneval*. Kurátorka cíleně oslovila skupinu mladých autorů, kteří ve volném čase navštěvují kurzy fotografie České fotoškoly.³²⁰

Akce, která byla sestavena z několika různých bloků, se zúčastnilo deset lidí. Úvodní část se skládala z informací, které návštěvníků objasnili zájem kurátorky a lektora a také vzájemné seznámení. Následoval výklad kurátorky o autorčině tvorbě a její zařazení do kontextu české i světové fotografie. Na závěr úvodního bloku bylo naznačeno téma další části akce – řízené diskuse. Kurátorka upozornila na postavení umělce ve veřejném prostoru a uměleckém provozu, na nebezpečí přílišného zveřejňování soukromí v tvorbě a především na tenkou hranici mezi uměleckým projevem, reklamou a manipulací se zobrazovaným objektem. Tím bylo v případě všech vystavených fotografií dítě. Ještě před započítáním diskuse si návštěvníci jednou důkladně prohlédli výstavu. Následovala diskuse o nebezpečí manipulace dítěte v umění, v reklamě a o jeho zranitelnosti a neschopnosti se bránit. Účastníci sami přidávali vlastní zkušenosti s focením dětí. Jedna z účastnic, sama fotografka (vysokoškolačka, 20 let) popisovala, jak fotí svoji tříletou sestru, jak si uvědomuje nebezpečí své převahy nad ní, jak se snaží ji nechat vyjadřovat spontánně

319 Naopak pro dětského návštěvníka byl uspořádán hravý pořad *Sněž si své zážití*. Po dohodě s pracovníky muzejní kavárny bylo v prostorách muzea nachystáno několik zážití z ovoce, zeleniny, sušenek a různých dalších pochutin a nápojů. Děti si směly všechny příklady detailně prohlédnout a poté se k nim vyjádřit. Vedle slovního hodnocení byla k dispozici hudební sada perkusních nástrojů, psací a výtvarné potřeby. Děti si také rozdělily role a představovaly jednotlivé elementy zážití („já jsem bruska, ty jsi jablko“ atd.). Vzhledem k předškolnímu věku dětí se jednalo především o hravou a zábavnou formu pojetí zážití. Svým charakterem představovala akce malou dětskou slavnost, která v nich zanechala příjemné pocity z návštěvy muzea a radosti ze společné hry.

320 www.ceska-fotoskola.com

a zaznamenávat její projevy v co nejpřirozenější podobě.

Její kolegyně (vysokoškolačka, 20 let) hovořila o svém dětství, kdy ji nyní již v rodině nežijící otec – fotograf, fotil jako dítě v ateliéru, v kostýmech a převlecích a na inscenované scéně. Dívka tyto společné chvíle s otcem prožívala s radostí a chápala je jako hru. Jiná účastnice popisovala svůj zážitek s obsazováním dětí do rolí, které jim nepřísluší a které z nich dělají „malé dospělé“. Jako varující příklad uváděla filmovou roli dítěte, které perfektně

odehrálo roli a odříkalo s požadovaným výrazem naučený text, jehož významu a souvislostem nemohlo vůbec porozumět. Objevili se i názory na nutnost děti nejen chránit, ale také dopřát jim svobody. Vážným tématem také bylo nebezpečí morálního a sexuálního zneužívání dítěte v souvislosti s přílišnou uvolněností právě při jeho prezentaci v marketingových a reklamních akcích. Diskutovalo se také o hranici, kterou by každý z účastníků překročil nebo nepřekročil, pokud by měl v rámci komerční zakázky zachytit dítě v dehonestující pozici nebo diskutabilních souvislostech. Po diskuzi lektor seznámil účastníky s metodou automatického psaní.³²¹ Každý z účastníků si následně vybral dle svých preferencí jednu fotografii a k ní v daném časovém limitu pěti minut napsal text složený z volných asociací. Po ukončení zápisů jejich autoři přečetli vybrané pasáže přímo před fotografií. Po určitém a pochopitelném počátečním ostychu se uvolnil proud volných asociací zapsaný z pozic jednotlivých aktérů. Ti byli sami překvapeni mírou originality vlastních textů. Tvůrčí atmosféra se pak spontánně rozvinula dále mezi jednotlivé účastníky, kteří se snažili vystopovat a vysvětlit jednotlivé zajímavé obrazy v automaticky psaných textech. Na závěr setkání se lektor domluvil se všemi účastníky na pokračování animace za týden ve stejnou dobu a na stejném místě. Během této doby měl každý připravit k vybrané fotografii srovnávací snímek. Měla to být buď vlastní fotografie nebo nalezený motiv z časopisu, internetu či soukromého archivu. Po uplynutí týdne se celá skupina znovu sešla. K vybraným a z minula již prostudovaným fotografiím začaly postupně přibývat nově donesené snímky. Každý z účastníků měl za úkol vysvětlit důvody a okolnosti výběru. Důležité také bylo najít shodné nebo naopak rozdílné prvky mezi vystavenou fotografií a novým snímkem. Někteří autoři vztah mezi exponátem a svým novým obrázkem vyhrotili antagonisticky, jiní naopak hledali formální či obsahové shody. V této fázi docházelo nejen ke komparaci dvou fotografií, ale také k jejich nové interpretaci, k naznačení nového vztahu mezi dvěma vizuálními entitami. Po ukončení srovnávací části byly nové snímky ponechány vedle původních exponátů. Vznikla tak nečekaná improvizovaná výstava s osobitými prvky a vkladem každého účastníka animace. Proto se lektor a kurátorka rozhodli na závěr použít metodu brainstormingu za účelem vytvoření originálního



Z animace k fotografiím Jana Langerera *Století Češ*, 2012. Archiv Muzea umění Olomouc

321 Helena Grecmanova, Škola muzejní pedagogiky 4, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2007, s. 56.



Václav Stratil, z cyklu *Řebolní pacient*, 1992.
Sbírka Muzea umění Olomouc

názvu pro novou verzi výstavy.³²² Během velmi rychlého sledu nápadů a myšlenek se podařilo vygenerovat mnoho zajímavých i vtipných nápadů na dané téma („Sladkostí“; „Budu tvým medvídkem“; „Dovnitř a ven“). Na závěr kurátorka zhodnotila všechny fáze animační etudy, kladně se vyjádřila k výkonům jednotlivců. Také zobecnila některé vlastnosti fotografie. Upozornila účastníky na podstatné rysy a cíle fotografie. Především pak, že z podstaty fotografie vyplývá, že jejím primárním cílem je sice záznam, ale záznam na základě individuální volby autora, který vypovídá o jevové či virtuální skutečnosti a zároveň o mentální úrovni a gestu autora. V tomto bodě také kurátorka seznámila účastníky s osobností britského spisovatele, publicisty a uměleckého kritika Johna Petera

Bergera (*1926). Právě jeho teoretické poznatky a filozofické úvahy o vztazích mezi jednotlivcem a společností, kulturou a politikou a médií stály u zrodu pilotního animačního programu.

Připomenula především základní prvek jeho umělecké metody, kterou je spolupráce. Ať už vzájemná mezi lidmi podobného zaměření a společných zájmů nebo v rámci lokální komunity. Všechny tyto elementy projekt splňoval, aniž by o tom dopředu jeho účastníci věděli. Záměrně byl teoretický podtext vysloven až na konci projektu, aby se předešlo obavám jednotlivých účastníků, že takto koncipovaná akce bude příliš náročná a že by v ní nemuseli obstát. Kurátorka v závěru také účastníky upozornila na určitý paradox, který vyslovil právě John Berger: „*Ačkoli fotografie zaznamenává spatřené, ze své povahy vždy odkazuje k tomu, co je nespátřené.*“³²³ Jeho myšlenku o extenzivní povaze fotografie vztáhla k právě uplynulým individuálním i společným aktivitám, které si mimo jiné kladly za cíl schopnost dobře interpretovat a číst fotografie a nacházet jejich nové vazby k okolí, ke komunitě, k prostředí, k sobě navzájem. Účastníkům připomenula, že na rozdíl od obrazu, který je především (nahlíženo z pozic avantgardy dvacátého století) odrazem subjektivního pojetí reality, odleskem ega a emocí, fotografie odkazuje kromě toho přece jen i směrem ven, mimo záznam. Také navázala myšlenkou, že fotografický snímek není jen produktem rozhodnutí vnímatého jedince, ale je především širším obrazem specifické sociální, historické či vizuálně atraktivní situace. Ve fotografii se odráží průběh a kontext vzniku. Z dvoudílné animační etudy se účastníci odnášeli mnoho poznatků. Především to však bylo sumarizující poučení o tom, že k uměleckému dílu, tedy i fotografii, nelze přistupovat nepřipraveně, z jedné pozice, ale komplexně. Je nutné se orientovat v terminologii výtvarných technik, metod a postupů zobrazení a pak srovnávat. Je také třeba znát odbornou literaturu,

322 Helena Grecmanova, *Škola muzejní pedagogiky 4*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2007, s. 55.

323 John Berger, Pochopení fotografického obrazu, in: in: Karel Císař (ed). *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 9.

vnímat každodenní dění a sledovat pozorně běžnou realitu, ať už z pozic emocionálních nebo společenských a snažit se při „čtení“ fotografie navázat na vazby odkazující k dalším, i vůbec nezobrazeným a nezachyceným souvislostem. To také souvisí s názory současných psychologů a pedagogů, kteří již delší dobu poukazují na důležitost synkreze smyslů, která podporuje základní procesy chápání, cítění a myšlení, a tedy i učení.³²⁴ Proto byla cílem uvedených aktivizačních metod snaha aktivně rozvíjet vnímavost, emoce a rozumové vlastnosti ve vztahu ke kreativě a schopnosti symbolicky ztvárňovat témata nacházená v okolním světě.³²⁵



To se mi líbí, fotografie z animace k fotografiím Václava Stratila, 2012. Archiv Muzea umění Olomouc

V roce 2012 byla v Muzea umění Olomouc zahájena výstava *Od Tizjana po Warhola*. Výstava představila bohatost a rozsáhlou sbírkových fondů instituce při příležitosti šedesátého výročí jejího vzniku.³²⁶ Stranou zájmu tehdy nezůstala ani kolekce fotografie. Osvědčený pracovní tandem, kurátorka sbírky fotografie Štěpánka Bieleszová a lektor Muzea umění Olomouc Marek Šobáň, připravil v souvislosti s vystavenými fotografiemi několik pracovních setkání se studenty Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Pro speciální výuku muzejní a galerijní pedagogiky byly připraveny dva workshopy zaměřené jak na rozvoj všeobecného přehledu v oblasti fotografického umění, tak především na podporu kritického myšlení s využitím ukázek ze současné fotografie. Pro další rozpracování byly vybrány dvě sady fotografických děl. První tvořily fotografie Jana Langera (*1978) z cyklu *Století Češi*.³²⁷ V koncepci fotografického souboru využil autor komparace dobových portrétů z archivu dlouhověkových s jejich aktuální podobou. Výchozím inspiračním momentem pro něj bylo zjištění, že lidi v pokročilém věku stále chápeme jako „raritu“, ojedinělý úkaz. Langer dlouhodobě se stoletými pracoval a připravil unikátní obrazovou i sociální sondu, která dokumentuje, jak se v tomto věku žije. Jak tyto lidé vypadají a na co vzpomínají a jak je vnímá většinová a mládí preferující společnost.³²⁸ Pro

324 Z českých teoretiků, kteří se systematicky zabývali tématy souvisejícím se synkrezi smyslů, jmenujme alespoň Jiřího Davida (integrativní smyslová výchova), Kateřina Dyrťová (propojení hudebního a výtvarného vyjadřování v metodologii umělecké výchovy) a Jaroslav Bláha (geneze integrace výtvarného a hudebního jazyka v umění moderny).

325 Helena Grecmanová, *Škola muzejní pedagogiky 4*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2007, s. 55-71.

326 *Od Tizjana po Warhola. Muzeum umění Olomouc 1951—2011*. Muzeum umění Olomouc, 25. 10. 2012–31. 3. 2013.

327 Výstava celého souboru se uskutečnila pod názvem *Jan Langer. Století* od 29. 5. do 16. 9. 2012 v Galerii Café Amadeus Olomouci. Měla mimořádný úspěch a návštěvnost. Ukázala, že téma seniorů je stále více aktuální.

328 Za soubor *Století* získal autor zvláštní cenu UniCredit Bank Young Prague Photo Award na festivalu Prague Photo v roce 2012.



Z animace k výstavě Michaely Spurné *Karneval*, 2011. Archiv Muzea umění Olomouc

setkání s pracovním názvem *Senioři mezi námi*, podpora *mezigeneračního dialogu* byly tedy tyto fotografie vybrané záměrně. S jejich pomocí se lektor a kurátorka pokusili navodit diskusi o postavení seniorů v soudobé společnosti. O ostychu z kontaktu s nimi, o jejich vyčleňování a podceňování jejich potenciálu v různých oblastech.³²⁹

Během řízení diskuse pak studenti vytvořili soubor otázek, kterými bude možné aktivizovat vybrané seniory k diskusi a reflexi vlastního života. K aktivizaci zvolil lektor mobilní telefon. Pro překonání ostychu a kvůli celkovému

uvolnění se první telefonické etudy ujal sám lektor. Telefonicky se spojil se svým osmdesátiletým otcem a vedl s ním otevřený dialog, ve kterém využil kromě souboru připravených dotazů i otázky vlastní, doplňující, často velmi osobní a emocionálně zbarvené. Po první etudě, která desetičlennou skupinu podnítila k hlubšímu zamyšlení o rodinných vazbách a zanedbávání vztahů s blízkými osobami, se k pokračování v rozhovorech osmělili ještě dva posluchači. První student hovořil se svojí babičkou. Částečně využil připravené otázky směřující k aktuálnímu zdravotnímu stavu nebo prováděné činnosti v domácnosti, částečně navázal na své předchozí setkání se seniorkou. To se týkalo nákupu obuvi do deště – galošů. Babička byla velmi ráda, že s vnukem může na toto téma diskutovat, bylo znát, že ji neočekávaný telefonický hovor udělal radost a obohatil čas trávený o samotě. Poslední telefonická etuda se uskutečnila mezi jednou ze studentek a její bývalou učitelkou klavíru. Studentka, která již nebyla se seniorkou v častém kontaktu, ji telefonicky zastihla během hospitalizace v nemocnici. Rozhovor záhy nabyl velmi osobního charakteru, byl plný emocí a vzpomínek na vzájemně strávené chvíle nejen ve výuce, ale i při jiných příležitostech. Rozhovor byl jasným potvrzením předpokladu, že i malá nenáročná aktivita s moderní technikou může přinést velký efekt a zlepšit společenské klima. A že diskuse nad mnohdy starými fotografiemi blízkých může vyvolat řetězec událostí, vzpomínek a celkově pozitivně přispět k emocionálnímu růstu zainteresovaných.

Druhý workshop byl náročnější na přípravu. Proto jej aktéři rozdělili do dvou částí. V první části navštívili posluchače, respektive posluchačky ve výuce, kde je seznámili s tématy příštího pracovního setkání, kterými měly být projevy multikulturalismu a extremismus v soudobé společnosti.³³⁰ Kurátorka představila studentkám fotografický soubor autoportrétů Václava Stratila (*1950), který se zmíněných otázek dotýká. Fotografie z cyklu *Řebolní pacient* vznikaly

329 Při přípravě byly studenti seznámeni i s odbornou literaturou. K tématu více například Helena Haškovcová, *Sociální gerontologie aneb Senioři mezi námi*, Galén 2012.

330 Při přípravě byly studenti seznámeni i s odbornou literaturou, například T. Šišková, *Menšiny a migranti v České republice*, Praha 2001. – Giovanni Sartori, *Pluralismus, multikulturalismus a přistěbovalci. Esej o multietnické společnosti*, Praha 2005. – Jan Průcha, *Multikulturní výchova: teorie – praxe – výzkum*, Praha 2001.

v devadesátých letech dvacátého století. Autor při realizaci využíval nejrůznějších převleků, symbolů a rekvizit primárně spojovaných s náboženskými, ideologickými nebo etnickými skupinami. Ve výsledku se jednalo o autoportréty, ve kterých zkoumal proměnlivost lidské identity a reakci na použité symboly. V tomto fotografickém cyklu se navíc autor nechával portrétovat v komunálních fotoateliérech s různými účesy, výrazy a rekvizitami. Na jednotlivých snímcích se objevovaly náboženské motivy, ironické provokace i výrazy šílenství. Autor se stylizoval do podoby diktátora, buddhistického mnicha nebo zarostlého bezdomovce. Všechny tyto souvislosti kurátorka přednesla studentům. V další řízené diskusi se proto širší téma multikulturalismu, náboženského či politického extremismu zúžilo na hledání kritických oblastí, ze kterých se mohou generovat fobie příznačné pro soudobou společnost. Studenti také uváděli ilustrativní případy z praxe a z vlastní zkušenosti. Po teoretickém úvodu přistoupil lektor k zadání úkolu pro příští setkání. Studenti měli vytvořit skupiny po dvou či třech. Společně měli vybrat téma nebo raději rizikovou oblast, ve které se společenská fobie může vytvářet. Dále měli koncepčně promyslet vizuální ztvárnění problému a následně pro ně připravit i praktické rekvizity a připravit modelku. Při dalším setkání pak mělo dojít ke konfrontaci nově vytvořených kreací s vystavenými díly Václava Stratila přímo na výstavě. Součástí akce bylo i zajištění profesionálního fotografa, který celou akci a hlavně jednotlivé autoportréty dokumentoval. Studentky vytvořily celkem šest skupin, a tedy i šest kreací a portrétů. V průběhu přípravy na fotodokumentaci se pod dozorem organizátorů rozvíjela diskuse na daná témata, studentky se navzájem doplňovaly, téma rozvíjely, svým kolegyním oponovali nebo naopak pomáhali s instalací rekvizit. Volbu témat po skončení akce i písemně zdůvodnili, pojmenovali je. Všechna témata se všeobecně dotýkala jak širší společenské situace, tak i osobních zkušeností jednotlivých aktérů. První skupina připravila pro fotodokumentaci etudu s názvem *Vzestup a pád*. Týkala se dvojznačného způsobu chování, všeobecně pokrytectví. „*Lidé navenek působí jinak než ve skutečnosti jsou. Příliš slávy a peněz často vede člověka do krizových situací. To je obsah naší práce Vzestup a pád!*“ Druhá skupina připravila ztvárnění ekologického tématu, pro který zvolila název *Náš odpadkový svět*. Na vysvětlenou uvedli: „*Člověk znečišťuje svět odpadky, aniž by se to uvědomoval. Házej kolem sebe vše co ho napadne. A co tím vlastně všechno způsobuje? Je možnost to nějak změnit?*“ Naopak zamoření informačními technologiemi a zánik přímé komunikace přiblížil kreativní set s názvem *To se mi líbí*. Studentky chtěly znázornit dnešní společnost, která je ovlivněna sociálními sítěmi. „*V dnešní době lidem chybí přímý kontakt, a tak komunikují prostřednictvím ICQ, Twitteru, Facebooku...*“ Podobně i akce s názvem *Spoutanost technologiemi* reagovala na „*otupělost, ztrátu kulturních hodnot a neschopnost žít bez techniky*.“ Kritiku módních trendů a podřízenost světu módy a rádoby celebrit přinesla etuda *In versus out*. V komentáři se objevovala snaha upozornit na soudobý trend mladé generace „*vypadat jako z časopisů ... , kdy míry 90 – 60 -90 jsou pro mladé dívky in*“ a zároveň kritika používaných prostředků „*ovšem způsob, kterým k nim chtějí dojít je out ... takové způsoby můžou být různé diety, prášky na hubnutí a v krajních případech až bulimie*.“ O ztvárnění člověka postiženého konzumem se pokusila etuda

Poblčna konzumem, kde byl výsledkem autoportrét ženy obalené nákupními taškami s plnými ústy a zvířecí trofejí v ruce. Na závěr studentky samy podnítily kratší diskusi o ztvárněných tématech a interně vyhodnotily nezdařilejší kreace. Hodnotily nejen obsah, ale i formální uchopení tématu. Snímky, které vznikly v průběhu setkání, fotograf vytiskl a předal autorkám. Ty jej dále využily pro improvizovanou výstavu pro své spolužáky v prostorách školy. Jak vyplývá z předchozích údajů, všechny části workshopů byly směřované jak k rozvoji vlastních aktivit účastníků, tak i jejich obsah byl důsledně koncipovaný s ohledem na další uplatnění v pedagogické a umělecké praxi.

10.1.3 Metody, formy a cíle vzdělávání edukačních programů muzea

Psychologové a pedagogové již delší dobu poukazují na důležitost synkreze smyslů, která podporuje základní procesy chápání, cítění a myšlení, a tedy i učení. Cílem uvedených setkání a používaných aktivizačních metod byla snaha aktivně rozvíjet vnímavosti, emoce a rozumové vlastnosti ve vztahu ke kreativitě, schopnosti symbolicky ztvárňovat témata nacházená v okolním světě. Animační programy také vždy v určitém poměru spojovaly dvě základní složky. Tou první je složka, která rozvíjí vědomosti, poznatky, zkušenosti. Tou druhou pak jsou zážitky a prožitky. Obě linie se samozřejmě neoddelují, naopak se prostupují.³³¹ Z toho vychází i výběr metod ze široké oblasti dramatické či výtvarné výchovy.³³² Lektor Marek Šobáně je autorem mnoha animací v olomouckém Muzeu umění (at' už se týkaly obrazů, soch nebo i specificky fotografie). Z jeho praxe lze uvést řadu funkčních metod a postupů, vedoucích jak k oživení díla, tak k jeho pochopení a vnímání.³³³ Využívány jsou například pohybové nebo zvukové či hlasové reakce na umělecké dílo.

Postupně od roku 2007, kdy se v muzeu začal spolupodílet na tvorbě edukačních programů spojených s fotografií, se rozhodl volit i další metody a formy než ty zažité a vyzkoušené pro tradiční výtvarné druhy. Podle něj vybízí médium fotografie k volbě jiné škály

331 O pedagogickém a vzdělávacím potenciálu muzejních aktivit například Petra Šobáněová, *Muzejní edukace*, Univerzita Palackého Olomouc, Olomouc 2012, s. 19-29.

332 „Vždycky jsem dbal, aby naši klienti, at' už děti nebo i dospělí, měli z návštěvy mimořádný a příjemný zážitek a prožitek. Kromě oblíbeného výkladu, který je více spojen s poznávací složkou animace, jsem volil metody z oblasti dramatické a výtvarné výchovy, které naopak podněcují zážitkovou složku edukačního procesu. Je to poměrně široká škála metod sahající od výtvarné reakce na určité umělecké dílo nebo práce s jeho fragmenty až po jeho kompletování vybranou výtvarnou činností.“ Více rozhovor mezi autorkou textu a lektorem Markem Šobáněm ze dne 4. 4. 2013, viz příloha 9.

333 „To znamená ozvučování obrazů, vkládání replik do úst postavám na obraze, práce se zvukem, tělem. Například při programu, který zprostředkovával počátky moderního umění jsme pracovali nejprve s realistickým ztvárněním portrétu, (například u Jožji Uprky). Při těchto animacích jsem použil jako pomůcku zrcátko, ve kterém se reflektovala tvář nebo chcete-li skutečnost jako taková. Při animaci kubistického díla (portrétu *Muž a žena* od Antonína Procházky) to bylo pravítko a jeho možnosti uplatnění ve výtvarném projevu a význam geometrického umění vůbec. Výstupem byly portréty zařazené v překreslené geometrické síti. Pro práci s abstrahovaným zážnamem reality (*Vincenc Makovský, Dívčí sen*) jsem pak žádal úkol sestavit portrét pouze ze tří náhodných barevných útržků. U expresionistického autoportrétu jsme emoce a dojmy z vystaveného obrazu vyjadřovali hlasem (akustickými hudebními nástroji). Také jsme zobrazené postavě vkládali do úst repliky, snažili jsme se postihnout její pocity. Jsou to jednoduché metody, nenáročné pomůcky, kterými dosahují velmi dobrých výsledků a reakcí.“

metod.³³⁴ V práci s fotografií raději upouští od ryze výtvarných akcí s barvou či jiným malířskými a kresebnými prostředky. Za ideální považuje pracovat při tvůrčí činnosti během animace fotografie opět s fotografickým médiem. „*Spíš se snažím, aby reakcí na fotografii byla zase fotografie.*“³³⁵

Proto byly doposud ve speciálních edukačních a animačních programech nejčastěji využívány metody práce se slovesným projevem, ať už to byly prvky tvůrčího psaní, automatického textu, asociativní řetězce, hledání nových názvů vystavených děl, titulů vybraných kolekcí a podobně. „*To vše fotografie snese, vybízí k interpretaci, k diskuzi, k povídání o tom, co vidíme.*“³³⁶ Některé animace a edukační programy byly připraveny ve spolupráci s fotografy nebo zájemci o fotografii všeobecně. Proto se ve výčtu metod objevuje i postup, jak lze na fotografii vystavenou reagovat fotografií vlastní, autorskou. „*Tak jsme vlastně připravili se zájemci i paralelní výstavu, která běžela souběžně s primárním výstavním projektem jako její hodnotný doplněk.*“³³⁷ Cílem nejen této akce bylo vytvoření dialogu, aby fotografie komunikovala zase s fotografií.

Jinými možnostmi, které vycházejí ze specifického fotografického jazyka, jsou aktivity inspirované akčním uměním, body artem, happeningem. Oblíbená je realizace inscenované fotografie ve skupinách za pomoci rekvizit a jiných významových doplňků. Jako zdroj inspirace pro animační a edukační aktivity uvádí Šobáň několik zásadních oblastí. Především je to oblast pedagogiky, která se zabývá již zmíněným kritickým myšlením.³³⁸ Právě programy realizované v rámci muzejní pedagogiky mohou často vhodným způsobem pomoci v nesnadné orientaci v současném světě přesyceném textovými i obrazovými informacemi. Nové informace vyžadují nové způsoby uvažování. Proto je při muzejních vzdělávacích a zážitkových aktivitách kladen důraz na rozvíjení vizuální gramotnosti, na schopnost rozeznávat kvalitu informací, ať už vizuálních nebo textových a dalších. Proto se při aktivitách v muzeu soustředí pozornost nejen na praktické činnosti, ale i na poučení. Lektor nezastírá i inspiraci z díla amerického filozofa, pedagoga, psychologa a reformátora vzdělávání Johna Deweyho (1859–1952). Deweyho pragmatický přístup založený na rozvíjení zkušenosti během vyučovacímu procesu lze uplatnit i v mimoškolním vzdělávacím procesu. V novém prostředí (muzeum, galerie) a s novými impulsy (umělecká díla) můžou zájemci o edukaci získávat novou, především společenskou zkušenost. A navíc vlastní, často společnou aktivitou, kde jeden motivuje druhého.

Další prvky, který se objevují v muzejních programech, čerpá lektor z dalších oborů

334 K metodám muzejní edukace například Petra Šobáňová, *Muzejní edukace*, Univerzita Palackého Olomouc, Olomouc 2012, s.71-73.

335 Více viz příloha 9.

336 Více viz příloha 9.

337 Více viz příloha 9.

338 John Dewey, *Education and Democracy*. Plain Label Books, 1948. Dostupné z [http://www.kritickemysleni.cz/klisty.php?co=klis-ty2_cojeKM/10.11.2010](http://books.google.cz/books?id=UkxjpfY4nIC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0# (2010-11-10). – D. Klooster, Co je kritické myšlení, in: <i>Kritické listy</i>, 2000, č. 1-2. Dostupné na <a href=). – R. Paul – L. Doder, *A Guide for Educators to Critical Thinking Competency Standards. Standards, Principles, Performance, Indicators, and Outcomes With a Critical Thinking Master Rubric*. Foundation for Critical Thinking Press, 2000. Dostupné na <http://www.criticalthinking.org/files/CTcompetencies2005-DC.pdf/15.5.2010>

estetické výchovy, především pak z postupů užívaných v dramatické výchově. Proto se v edukaci objevují prvky literární, výtvarné, hudební a pohybové výchovy, které se mísí s prostředky a postupy divadelního umění.³³⁹ Pilířem muzejních aktivit jsou i poznatky a studie Jana Slavíka (*1953). Sám lektor navštěvuje již řadu let Slavíkovy artefietické semináře. Z nich a především pak z pedagogických monografií čerpá podklady pro další praxi.³⁴⁰ V této souvislosti lze také zřetelněji formulovat cíl muzejní edukace spjaté s fotografií. Lektor ji spatřuje ve vytvoření společného zážitku spojeného s místem a exponáty. Nejde však o individuální, ale spíše kolektivní prožitek. „Mám rád, když skupina dobře reaguje a v expozici se podaří vytvořit výjimečnou atmosféru. Tak vznikají neopakovatelné zážitky, které se mohou odebrat právě na tom daném místě a nikde jinde. Chci spojovat vnímání originálů se zážitky. A chtěl bych, aby ty zážitky vznikaly společně. To je pro mne možná důležitější, než zprostředkování vědomostí, které je vždy možné dohledat i jinde. Zážitek je ale tady a teď.“ Samozřejmostí je i výměna zkušeností s ostatními kolegy, například v Komoře edukačních pracovníků při Radě galerií České republiky.

11. Odpovědi na výzkumné otázky a interpretace výsledků

V předchozích kapitolách byla podrobně popsána a zdokumentována situace v oblasti edukace spojené s fotografií na území Olomouce v uplynulých více než sto letech. Ta byla uchopena z mnoha pohledů, mimo jiné také jako „... proces cílevědomého a systematického zprostředkování, osvojování a upevňování schopností, znalostí, dovedností, návyků, hodnotových postojů i společenských forem jednání a chování osob.“⁶⁴¹ Problematiku fotografické edukace se podařilo logicky rozčlenit do několika podstatných segmentů, a to na základě předem formulovaných výzkumných otázek. Poměrně dlouhé časové období bylo rozvrženo do několika kratších časových úseků. Mezníky ohraničující dílčí etapy byly z velké části shodné s přelomovými událostmi společenskými nebo politickými, případně byly vázány na důležitá životní data vytipovaných pedagogických a uměleckých osobností. Dále se podařilo postihnout řadu základních edukačních forem, které se v průběhu sledovaného období 1907 až 2012 objevovaly. Jednotlivé kapitoly proto v několika úrovních sledovaly vznik a vývoj jak formální, tak i neformální edukace. Stranou výzkumu nezůstaly metody používané v průběhu edukace. V zájmu šetření a také pro detailnější

339 Například Eva Machková v *Úvodu do studia dramatické výchovy*, vydal IPOS-ARTAMA v Praze 1998, uvádí: „Dramatická výchova je učení zkušeností, tj. jednáním, osobním, nezprostředkovaným poznáváním sociálních vztahů a dějů, přesahujících aktuální reálnou praxi zúčastněného jedince. Je založena na prozkoumávání, poznávání a chápání mezilidských vztahů, situací a vnitřního života lidí současnosti i minulosti, reálných i fantazií vytvořených. Toto prozkoumávání a poznávání se děje ve fiktivní situaci prostřednictvím hry v roli, dramatického jednání v situaci. Je to proces, který může, ale nemusí vyústit v produkt (představení). Cíle dramatické výchovy jsou pedagogické, prostředky dramatické.“

340 Především tyto monografie: Jan Slavík, *Umění zážitku, zážitek umění. Teorie a praxe artefietiky*, 1. díl. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, Praha 2001. – Jan Slavík – Petr Wawrosz, *Umění zážitku, zážitek umění. Teorie a praxe artefietiky*, 2. díl, Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, Praha 2004.

341 Josef Alán, *Společnost, vzdělání, jedinec*. Svoboda, Praha 1974, s. 30.

dokreslení podstatných rysů edukačních jevů byla proto sledovaná nejen jednotlivá pracoviště, ale i osobnosti, iniciující a rozvíjející edukaci v dané oblasti. Součástí výzkumu byla i kategorie výchovných cílů.

Při koncipování základní struktury tématu práce byla jako první položena otázka týkající se formy vzdělávání v oblasti fotografie. Ve sledovaném období byly vysledovány a dále v několika časových etapách zkoumány dvě základní podoby edukace – formální a neformální, případně institucionální a neinstitucionální edukace. Ve zkoumaném prostředí byly proto popsány možnosti specifické výchovy realizované ve školním prostředí, respektive na vysokoškolské úrovni, ale i na úrovni základního uměleckého školství. Dále to byly formy zájmového a neformálního vzdělávání. V oblasti institucionálních edukačních forem tak byla podrobně prozkoumána a popsána situace v rámci vysokoškolského vzdělávacího systému. Sledované téma bylo zkoumáno i v několika časových rovinách tak, aby došlo k zachycení jevů a dobových okolností, které mohly mít vliv na proměnu nebo kvalitu edukace. Proměny vysokoškolského vzdělávání od roku 1949 do současnosti zachytily kapitoly *Ústav výtvarné výchovy; Katedra společenských věd Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci* a *Výuka fotografie na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci*. Pozornost se v této části výzkumu věnovala i edukaci dospělých v souvislosti se systémem základního uměleckého školství (kapitola *Výuka fotografie v rámci základního uměleckého školství*). Výchovně-vzdělávací činnost pro dospělé posluchače na úrovni základního uměleckého školství postihly části práce, časově zahrnující období od roku 1967 až do nedávné současnosti.

Rozsáhlému výzkumu byla podrobena i oblast neinstitucionálního vzdělávání spojeného s fotografií. Tu se podařilo zmapovat, popsat a rozčlenit v několika směrech. Především s počátky fotografické edukace byl spjat výzkum v oblasti neformálního vzdělání na úrovni Klubu fotografů amatérů v Olomouci. Na tradici klubové edukační činnosti navázalo dále štření týkající se činnosti Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století a současných aktivit České fotoškoly. Specifickým fenoménem byl v osmdesátých letech v Olomouci Institut výtvarné fotografie Svazu českých fotografů, jehož náplň i forma vzešly z prostředí neformálního vzdělávání, ale později daly základ vysokoškolskému pojetí studia. I tento jev byl podroben důkladné analýze. Kapitola *Muzejní edukace v oblasti fotografie* se věnovala důslednějšímu zmapování a postihu základních rysů muzejní edukace spojené s fotografií v rámci širokého tématu domácí muzejní a galerijní pedagogiky.

Instituce podílející se na vzdělávání ve sledované oblasti v letech 1907–2012

Vzdělávací instituce nadřazená – národní kontext	Typ instituce	Vzdělávací instituce v místě působení – místní kontext **	Sledované období
Svaz československých klubů fotografů amatérů	společenská organizace	Klub českých fotografů amatérů v Olomouci	1907–1948
Univerzita Palackého Olomouc	vysoká škola	Ústav výtvarné výchovy	1949–1956
Univerzita Palackého Olomouc	vysoká škola	Katedra společenských věd	1956–1975
Vlastivědná společnost muzejní v Olomouci	společenská organizace	Fotografická sekce	1969–1981
Svaz českých fotografů	společenská organizace	Institut výtvarné fotografie v Olomouci	1978–1984
Lidová škola umění Olomouc	základní umělecká škola	Fotografický ateliér 1967–1987	1967–1987
Lidová škola umění / Základní umělecká škola	základní umělecká škola	Fotografický ateliér 1988 – 2012	1988–2012
Univerzita Palackého Olomouc	vysoká škola	Katedra výtvarné výchovy	1990–2012
Česká fotoškola	soukromé vzdělávací zařízení	Česká fotoškola	2005–2012
Muzeum umění Olomouc	státní instituce	Lektorské oddělení	2007–2012

Na jednu ze základních výzkumných otázek *Jakou formou se realizovalo vzdělávání dospělých v oblasti fotografie v Olomouci ve sledovaných časových obdobích?* jsme již zčásti odpověď získali. Jaké však byly konkrétní, v praxi používané organizační formy? Zjistili jsme, že edukační proces ve sledovaném období a místě vykazoval znaky odpovídající současným edukačním trendům v oblasti forem a metod výuky oborů postavených na tvůrčích a expresivních činnostech.³⁴² Často užívanou v rámci těchto forem se ukázala i linie vzdělávání postavená na možnostech frontální výuky a také na patřičném školení a zkušenostech edukátora, případně edukačního týmu. Tu vhodně doplňovala autoedukativní výchovná složka, zacílená na rozvoj získaných zkušeností a znalostí. Uplatnila se i skupinová výuka, a to nejen v mimoškolních vzdělávacích formátech, kde i ve větší míře docházelo

³⁴² V dílčím, ale přesto podstatném případě pak také i s již zmíněnou oblastí muzejní edukace. – Jan Průcha, *Moderní pedagogika*. Portál, Praha 2005.

k obousměrné výměně informací mezi edukátory i edukovanými. Pro edukaci dospělých v oblasti fotografie také nebylo zásadní (s několika dílčími výjimkami v případě Jaroslava Vávry a především pak u Miloslava Stibora) vytvářet teoretické koncepty o výchově v daném oboru, nýbrž se snažit zpřístupnit a objasnit podstatné prvky edukace v promyšlených etapách a celcích. Proto bylo primárním cílem edukace jak poznávání, tak i vysvětlování edukační reality spojené s fotografií. Vzdělávací možnosti v oblasti fotografie doplňovala také podstatnou měrou nabídka společenských a kulturních organizací. Velkou roli hrála, především v procesu autoedukace a autoevaluace, umělecká setkání, přehlídky, výstavy a prezentace v odborných časopisech a publikacích. Ve zkratce, důraz byl kladený především na praktické užití získaných informací a dovedností.

Naše práce se zaměřila na postižení hlavních metod a organizačních forem vzdělávání v daném oboru (Otázka *Jak se měnily metody a organizační formy vzdělávání v daném oboru?*). Při analýze sledovaného edukačního fenoménu bylo vysledováno hned několik různorodých příkladů těchto metod a forem, které se ale vzájemně doplňovaly a mísily, žádný nepřetrval jako dominantní po celou dobu. Nejčastěji bylo užíváno přímého, facilitovaného působení pedagoga, který vysvětloval či demonstroval jak pracovní postupy, tak hodnotil domácí práce a svěřené úkoly. Často se také vyskytovala již zmíněná forma skupinového vyučování s důrazem na postavení vyučujícího a jeho specializaci (například výuka na institutu výtvarné fotografie).

V minulosti, například už v počátcích klubového vzdělávání nebo pak i v případě fotografické sekce, vedl výuku tým několika odborníků či specialistů. Tato forma výuky byla velice náročná. A to jak z hlediska přípravy obsahu výuky, kdy jednotliví členové museli vzájemně respektovat zaměření lekcí, tak z hlediska prostorové náročnosti a technického vybavení včetně fotolaboratoře. Formou, která vybízela k velké aktivitě a samostatnosti studentů, bylo i kooperativní vyučování, směřované k vytvoření společného díla (výstava, prostorová intervence, landartová aktivita). To se uplatnilo například v prostředí základního uměleckého školství, nejprve ve třídě Miloslava Stibora, později i u Mileny Valuškové. Oba pedagogové také přenechávali určitou část výuky studentům. I když se nejednalo o zásadní podíl a studenti se nestávali organizátory výuky, přesto ve formě drobných příspěvků, tzv. referátů nebo záznamů a popisů osobních zážitků spojených s autoedukací obohacovali jednotlivci náplň konkrétní vyučovací hodiny. Tento prvek se později objevil i ve struktuře výuky Petra Zatloukala.

Využití prvků kooperativního a skupinového vyučování bylo vždy v učebním procesu chápáno jako průprava pro vstup do praxe. Společným rysem, který nacházíme jak v institucionálním, tak i v neformálním typu vzdělávání, je využití metod funkcionální edukace, kdy pedagog adaptoval výuku přímo pro konkrétní výstup v praxi, přesněji zaměřil se se studenty na realizaci výstavy nebo jiné prezentační formy. Edukačním prvkem posledních dvou desetiletí jsou i zážitkové činnosti. Tedy činnosti, které „*míří do středu škály mezi hrou a výukou*“.³⁴³ Ty se objevují především v případě muzejní edukace, která také volí zcela jiný přístup ke vzdělání.

343 Radek Pelánek, *Zážitkové výukové programy. Multimédia, interakce, diskuse, aktuální témata*, Portál, Praha 2010, s. 12.

Muzejní edukace byla zmíněna na několika konkrétních, v praxi ověřených případech. Veškerá výchovně-vzdělávací činnost a používané metody byly založené na vzájemné syntéze zážitkových a vzdělávacích prvků. Zprostředkování a vstřebávání informací spojených s fotografií jako uměleckým dílem bylo v rámci popsanych aktivit vždy provázeno intenzivní emocí. V tomto směru se muzejní edukace prolínala s prvky zážitkové pedagogiky, která rovněž pracuje s prožitkem jako edukačním prostředkem. Muzejní edukace v popsanych případech zahrnovala v určitém poměru jak emotivní, tak i kognitivní a vzdělávací složku.³⁴⁴

Výzkum se také dotkl otázky vlivu technického a společenského vývoje na obsah edukace (otázka *Jak ovlivnil technický a společenský vývoj v oboru obsahy edukace?*). Nejprve si všimneme technického vlivu. Především v počátcích neformálního vzdělávání a v klubovém prostředí formovala otázka technické připravenosti a technologických znalostí podstatnou část výuky. Určité shrnutí problematiky podmíněnosti vizuální stránky fotografie a techniky stručně vyjádřil například teoretik Petr Tausk: „*Kvalita fotografických výsledků je z uměleckého hlediska jistě nezávislá na stavu techniky. Pokrok ve fotografické výbavě i v citlivém materiálu však rozšiřuje možnosti námětů. Lze bez obav říci, že velikost fotografa se projevuje také v tom, jak vynalézávě dovede využít techniku ke svému tvůrčímu záměru.*“³⁴⁵ Proto také vždy byla velká část výuky věnována získávání a zprostředkování informací spjatých s výrobou fotografie, používaným technikám snímání a vyvíjení negativního obrazu a také zpracování pozitivního obrazu. Proto se už v první polovině dvacátého století využíval formát odborných přednášek. Ty byly často doplňované projekcí diapozitivů a pečlivě připraveným slovním komentářem. V tomto období se také začala rozvíjet platforma veřejné informovanosti a diskuse na stránkách odborných periodik.³⁴⁶ Témata, která tehdy zajímala odbornou veřejnost se týkala například problematiky vhodného výběru objektivů³⁴⁷ nebo vyvolávání negativů.³⁴⁸ Především v prvních dvou desetiletích dvacátého století byla velká pozornost věnovaná tzv. ušlechtilým technikám, například olejotisku,³⁴⁹ uhlotisku³⁵⁰. Právě zvládnutí obtížných technických postupů tvořilo velkou část náplně klubového vzdělávání a je jasné, že překonávání technických a technologických překážek podněcovalo rozvoj v oboru.

344 K tomu více například Jan Slavík, *Umění zážitku, zážitek umění. Teorie a praxe artefilitiky*, 1. díl. Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, Praha 2001. – Jan Slavík – Petr Wawrosz, *Umění zážitku, zážitek umění. Teorie a praxe artefilitiky*, 2. díl, Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, Praha 2004.

345 Petr Tausk, Využití technických novinek mezi světovými válkami v tvůrčí fotografii, *Československá fotografie*, 1971, č.6, s. 254-255.

346 Od roku 1893 vycházel *Fotografický obzor*, nejvýznamnější český fotografický časopis období do druhé světové války. Vydavatelem byl Klub fotografů amatérů. V roce 1930 se časopis sloučil s časopisem místních klubu *Rozhledy fotografa amatéra*. *Fotografický obzor* působil až do roku 1944 jako odborná tribuna *Svazu českých klubů fotografů amatérů*. K poválečné obnově *Fotografického obzoru* už nedošlo. <http://fototechniky.cz/fotograficky-obzor-1893/19.4.2013>. – Nejprogresivnější období časopisu spadá do let mezi roky 1940–1941, kdy se v redakční radě objevili Jaromír Funke (1896-1945), Josef Ehm (1909-1989) nebo Eugen Wiškovský (1888-1964).

347 *Fotografický obzor* 1906, s. 84-181.

348 J. Anderle Oddělené vyvolávání, *Fotografický obzor*, 1908, s. 8-10.

349 František Drtikol, O tisku olejovém, *Fotografický obzor*, 1911, s. 131-157.

350 Antonín Houžva, *Fotografický obzor*, 1912, s. 172-174

Přesto ale technické předpoklady vyvažovaly i znalosti teoretické. Samozřejmě součástí byla pravidelná informovanost o výstavních akcích, odborných publikacích nebo o činnosti významných uměleckých osobností či institucí.³⁵¹ I přes technologickou obtížnost fotografické výroby snímků, se však amatérští fotografové věnovali i uměleckému rozměru tvorby.³⁵² Také je nutné podotknout, že fotografie byla pro svoji nejen technickou, ale i finanční náročnost dlouho záležitostí movitějších společenských vrstev. Fotografovat a vyrábět fotografie bylo nákladné. Přesto se amatérská fotografie postupně, a také díky dobře strukturované edukaci, vymanila z kategorie „zakázkové tvorby“. Například Tausk ji vřazoval do širšího kontextu fotografie, kde vedle sebe fungují a doplňují se nejrůznější přístupy: „*Na vývoji tvůrčí fotografie se v průběhu sto čtyřiceti let svorně podíleli vynikající tvůrci. Jedni, pro něž byla fotografie zaměstnáním, a druhí, pro které byla fotografie zájmovou činností. Pro fotografii představovala možnost opírat se současně o obě oblasti dokonce značný užitek, neboť přednosti jedněch i druhých se vzájemně doplňovaly*“.³⁵³

Po druhé světové válce a v průběhu padesátých let začal, i přes nedostatek materiálního zajištění, vzrůstat zájem o fotografii. To ostatně připomněl i Miloslav Stibor v kapitole týkající se činnosti katedry společenských věd (kapitola *Katedra společenských věd Pedagogické fakulty Univerzity Palackého*). V průběhu celé druhé poloviny dvacátého století se fotografie stále více stávala dostupnějším a masovějším vyjadřovacím prostředkem. K tomu postupně přispělo i zjednodušení technologie výroby negativu i pozitivu a také vývoj fotografické a optické techniky. V poválečném dvacetiletí to byla hlavně přerovská *Meopta*, která výrazně rozšířila produkci civilní výroby fototechniky, zvětšovacíh přístrojů, objektivů a fotoaparátů (především řada aparátů *Flexaret*).³⁵⁴ V průběhu sedmdesátých a osmdesátých let pak oživila domácí nabídku i produkce fototechniky z bývalé Německé demokratické republiky (fotoaparáty *Praktica*, *Pentacon*) a ze Sovětského svazu (fotoaparát *Zenit*). Současně se od roku 1949, kdy vznikl národní podnik *Fotochema*, vyvíjel sortiment výrobků pro černobílou (černobílý film pro pozitivní kopie, fotografické černobílé papíry, černobílý inverzní film) a také pro barevnou fotografii (barevný papír, barevný negativní film a barevný inverzní film).³⁵⁵ Všechny tyto postupné technické změny z velké části ulehčovaly fotografům činnost. Určitě však stále ještě existovala technická omezení, která byla především pro oblast amatérského a neformálního vzdělávání limitující. Jak v té době opět připomíná Tausk: „*Jisté lze vytvořit každým přístrojem dobrý snímek, avšak ne kterýkoliv snímek každým přístrojem. Některé typy záběrů, které kladou mimořádné nároky na vybavení, jsou prakticky doménou fotografů z povolání. Technika tedy svým způsobem vymezuje hranice činnosti každého fotografa*“.³⁵⁶ Přesto však je období do roku 1989

351 Das Photo-Jahr 1935-1936, *Fotografický obzor*, 1935, s. 21-281. – British Journal Photographic Almanach 1935, *Fotografický obzor*, 1935, s. 117. – Londýnská výstava Svazu československých fotografů amatérů, *Fotografický obzor*, 1935, s. 145. – Jaromír Funke, K výstavě Dr. Růžičky v ČKFA v Praze, *Fotografický obzor*, 1925, s. 106.

352 Jaroslav Petrák, Podstata a ráz umělecké fotografie, *Fotografický obzor*, 1912, s. 2-36.

353 Petr Tausk, Profesionál a amatér v tvůrčí fotografii, *Revue fotografie*, 1978, č. 4, s. 3.

354 *Meopta* (MEchanická a OPTická výroba). – Více o vývoji firmy <http://www.meopta.com/cz>.

355 Národní podnik Fotochema vznikl v roce 1949. – Více o jeho vývoji <http://www.foma.cz>.

356 Petr Tausk, Profesionál a amatér v tvůrčí fotografii, *Revue fotografie*, 1978 č.4, s.3.

charakteristické jak nárůstem zájmu o fotografii, tak i současně vznikem mnoha neformálních organizací, festivalů, přehlídek reflektujících výsledky edukace dospělých v této oblasti.

Je to také období zájmu o teoretické poznání fotografie. Nedostatek odborné literatury suplují odborné časopisy. Například v roce 1969 začal v časopise *Československá fotografie* vycházet seriál článků, který se pod souhrnným názvem *Úvod do tvůrčí fotografie* cíleně zaměřil na poučení fotoamatérů. Informace byly určeny těm, kteří již ovládali techniku a mohli by v tvorbě poustoupit výše, směrem ke tvůrčímu a uměleckému výrazu. Období spjaté s amatérskou činností jsme proto zachytili na případu fotografické sekce doplněnou studií o institutu tvůrčí fotografie. Dobově pak je rozšířeno o sondu do prostředí specializované třídy na lidové škole umění. Tato část také dokumentuje rodící se možnost studovat fotografii na všech vzdělávacích úrovních (základní, střední i vysoké).

Dalším podstatným krokem, který z hlediska technického pokroku usnadnil pedagogickou činnost v oboru, byl nástup digitální fotografie. Ta v praxi umožňuje okamžitou korekci výstupu a odstraňuje chybné postupy posluchačů. Také lze volit z mnoha přístupů k motivu, volbě záběru, kompozici. Digitální fotografii ale nelze chápat jako východisko nebo dokonce záruku kvality pro výuku. Student a budoucí fotograf se musí naučit opravdu fotografovat. To znamená projít několika stupni školení, plnit zadané úkoly, přemýšlet o záběru, obsahu fotografie, o možnostech vyjádření názoru či vhodném popisu situace. Práce s digitálními a postprodukčními médii (*Photoshop*) nenahradí soustředěnou a kvalitní výuku.

Pedagogové, kteří s digitálními médii ve výuce pracují (Milena Valušková, Svatopluk Klesnil, Petr Zatloukal) si jeho přínos uvědomují. Především rychlost, bezprostřední kontrolu, snadnost obsluhy. Přesto však potvrzují, že nelze nahradit osobní přístup, dialog a konzultace s kvalitativním vkladem. A také, že digitální technika a technologie je jen prostředkem a že tvorba je tvrdá práce reflektující promyšlený názor, osobní přístup a přínosný obsah. A jestliže bylo doposud úkolem pedagogů naučit jak a co fotografovat, nyní k této povinnosti přibývá ještě i výuka vizuální gramotnosti tak, aby výstupy digitální fotografie nevedly k povrchnosti a odlidštění záběru. V tomto směru je možné čerpat inspiraci i zkušenosti právě z oblasti muzejní či galerijní pedagogiky, která pracuje s animací díla, s širším uměleckohistorickým kontextem, se společenským rozměrem tvorby, s didaktickým účinkem díla.

Druhá část otázky je více zaměřená na působení společenských, nebo spíše politických okolností na obsah fotografie. V kapitole *Neformální vzdělávání v oblasti fotografie* byl tento vliv zaznamenán v souvislosti s rozvojem oboru po druhé světové válce a hlavně v souvislosti s děním po roce 1948. Později i v letech sedmdesátých a osmdesátých, kdy hrozilo, že výchovně-vzdělávací obsah bude kontaminován dobovým politickým děním. V praxi se to nejčastěji projevovalo při výstupech, tj. na výstavních projektech, které byly často „zasvěcovány“ nejruznějším politickým událostem a výročím. Například třetí národní výstava amatérské

fotografie v Olomouci byla v roce 1974 uspořádána na počest 30. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou, sedmá výstava amatérské fotografie ČSR byla vyhlášena v roce 1982 na počest 65. výročí Velké říjnové socialistické revoluce. Osmá celonárodní výstava amatérské fotografie konaná v Olomouci



Milena Valušková a členové *Skupiny M.* Výuka na Lidové škole umění v Olomouci, 90. léta 20. století. Archiv Lud'ka Peřiny, Olomouc

byla dokonce spojená nejen s oslavou 40. výročí Slovenského národního povstání, ale také s 35. výročí založení Pionýrské organizace Socialistického svazu mládeže a navíc ještě s Rokem české hudby. I desátý ročník byl v Olomouci spjat s dobovou ideologií. Výstava amatérské fotografie byla tentokrát vyhlášena na počest Vítězného února.³⁵⁷ Avšak při kritickém zhodnocení právě zmíněných přehlídek je jasné, že nejrůznější zasvěcení dobově poplatným svátkům se do tvorby členů amatérských sdružení, tedy i do tvorby členů olomoucké fotografické sekce, nijak zvlášť nepromítlo. Naopak, o vysoké kvalitě přehlídek amatérské tvorby vzešlé z prostředí neformálního vzdělávání na úrovni fotoklubů a fotografických sekcí svědčí i vybrané a oceněné snímky.³⁵⁸ Úroveň výběru a hlavně hodnocení výsledků tvorby amatérských fotografů totiž zajišťovala odborná porota, ve které pravidelně zasedaly významné osobnosti české fotografie.³⁵⁹

Významnějším vývojovým činitelem se ve fotografiijevily dobové a umělecké tendence ve sledovaných etapách. Ty zřetelně, především při podrobné srovnávací analýze výstavních

357 3. národní výstava amatérské fotografie. Celostátní festival zájmové umělecké činnosti na počest 30. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou, Vlastivědný ústav Olomouc 1974. – 7. výstava amatérské fotografie ČSR. Festival zájmové umělecké činnosti vyhlášený na počest 65. výročí VŘSR. Ostrava, Krajské kulturní středisko 1982. – 8. výstava amatérské fotografie ČSR. Festival zájmové umělecké činnosti 1984 vyhlášený na počest 40. výročí Slovenského národního povstání, 35. výročí založení PO SSM a Roku české hudby. Krajské vlastivědné muzeum Olomouc 1984. – 9. výstava amatérské fotografie ČSR. Festival zájmové umělecké činnosti vyhlášený na počest XVII. sjezdu KSČ a voleb do zastupitelských orgánů. Krajské vlastivědné muzeum Olomouc 1986. – 10. výstava amatérské fotografie ČSR. Festival zájmové umělecké činnosti vyhlášený na počest Vítězného února. Krajské vlastivědné muzeum Olomouc 1988.

358 Například ocenění na páté přehlídce amatérské fotografie získali Vladimír Birgus za soubor *Cosi nevyslovitelného*, Vladimír Kunc za cyklus *Děti z maringotky a Množiny*, Alena Vykulilová za seriál *Zelí*, Zdeněk Fišer za cyklus *Než přijdou hosté* nebo Radko Janata za snímek *Kompozice*. Ocenění byli i Miroslav Bílek za cyklus *Stráně*, Milan Borovička, Josef Kývala za snímek *Sami v ledové pustině* nebo Jindřich Štreit za portrétní fotografii. – Více Jan Kříž - Ján Šmok, 5. národní výstava amatérské fotografie. Festival zájmové umělecké činnosti. Krajské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1978.

359 V porotě se objevovali nejčastěji Ján Šmok, Miloš Budík, Miloslav Štibor nebo Jaroslav Vávra. Později pak přibýli Vladimír Birgus, Antonín Braný nebo Eva Horská.

souborů a fotografií vytvořených účastníky edukace, nesly znaky aktuálních trendů. Ať už to byla v první polovině dvacátého století snaha amatérských fotografů uvést a vyzkoušet v praxi nové technologické postupy (od bromolejů přes pigmentové tisky až po vitachromy) nebo i reflexe módních vln (především pak odklon od ušlechtilých tisků a naopak příklon k čisté fotografii). Podobu fotografií v druhé polovině dvacátého století významně ovlivnily trendy subjektivní fotografie, v Olomouci spojené především se skupinou *DOFO* a jejími členy, kteří působili ve Fotografické sekci Vlastivědné společnosti muzejní (Rupert Kytka, Ivo Přeček, Vojtěch Sapara ad.).³⁶⁰ V sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století to pak byly další vlivy, především pak konceptuálního, geometrického a minimalistického umění. Ty se například promítly do obsahu i formy prací studentů institutu nebo i na lidové škole umění. Umělecké podněty akčního umění a land artových aktivit vnesla do své výuky například Milena Valušková, která se svými studenty ze základní umělecké školy podnikala fotografické intervence do přírody v okolí Olomouce. Seznámení s aktuálními uměleckými trendy a jejich vřazení do vzdělávacího systému je díky iniciativě Petra Zatloukala již od začátku devadesátých let dvacátého století samozřejmou součástí výuky na katedře výtvarné výchovy. Zatloukal navíc ještě rozšiřuje výuku i směrem k budoucí učitelské praxi. Zapojuje do ní i úkoly spojené s využitím fotografie v produktové a reklamní tvorbě.

Velmi obsáhle byla v jednotlivých kapitolách práce analyzovaná role a přínos významných pedagogických a uměleckých osobností (výzkumné otázky *Které osobnosti se podílely na tvorbě a realizaci vzdělávacích programů? Jaký přínos měla umělecká a pedagogická činnost významných osobností v jednotlivých etapách?*). Sledované osobnosti sehrály ve vývoji fotografické edukace neopominutelnou úlohu. Jejich činnost byla nejen edukační, s těžištěm ve zprostředkování zásadních a klíčových informací z oboru i praxe, ale také poradenská a formativní ve smyslu výchovného příkladu. Nezastupitelná byla také činnost agitační nebo lépe řečeno iniciační, kdy výuka přesahovala běžný, časově i obsahově vymezený rámec a odehrávala se mnohdy ve fotografických ateliérech či jiných neformálních zařízeních.

Silný vliv zkušených fotografických osobností zaznamenáváme ve fotografii již v období do roku 1948. V Olomouci působila řada významných činitelů tehdejší fotografické scény, například Karel Dvořák, Josef Mikulka, Rudolf Paďouk st. nebo Josef Kšíř. Dvořák se podílel na založení olomouckého fotografického klubu, přispíval do časopisu *Fotografický obzor*, věnoval se přednáškové činnosti pro klub. Rudolf Paďouk st. vydal v roce 1930 mimořádnou publikaci *Umělecká fotografie a její tvorba*, ve které se mu podařilo pro studijní účely soustředit reprodukce domácích i zahraničních autorů. Karel Wellner již v roce 1908 vydal publikaci *Umělecká fotografie krajiny a nástin rozvoje krajinomalby*, pomůcku jak pro fotografy, tak i pro malíře.

V období po roce 1948 a v oblasti vysokoškolské výuky se uplatnili v roli pedagogů Jaroslav Vávra, Josef Kšíř a Miloslav Stibor. Vávra působil na Ústavu výtvarné výchovy u

360 Koncepcí i termín „subjektivní fotografie“ pochází od Otto Steinerta (1915–1978), německého fotografa a pedagoga, jehož myšlenky silně ovlivnily podobu evropské poválečné fotografie. U nás, vedle zmiňované skupiny DOFO, jeho vliv přiznávali například fotografové Jan Pikous (*1929) nebo Ladislav Postupa (*1929).

Josefa Vydry a byl autorem příruček *Fotografický humor a vtip a Portrét v přírodě*. Kšir jej vystřídal v padesátých letech a do výuky vnesl praktický pohled a využití fotografie z hlediska památkové péče. Naopak Stibor vytvořil model všestranně zaměřené výuky fotografického kurzu, vhodného jako doplňková disciplína nejen pro umělecké a učitelské obory. Jeden z jeho žáků, Petr Zatloukal, na jeho tradici navázal a rozvinul výuku fotografie jako široce pojatý doplňkový formát, otevřený jak studentům pedagogických kateder, tak i dalším posluchačům napříč spektrem univerzitních oborů. Se Stiborem je spjatá i fotografická edukace na úrovni lidového uměleckého školství. Jeho přínos v oboru nejlépe dokládají reedice jeho učebnice *Fotografie pro lidové školy umění*. Ve stejné oblasti působila i Milena Valušková. Jak již bylo uvedeno, výuku rozšířila o poznatky a prvky akčního a landartového umění.

V sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století působila řada fotografů v roli lektorů Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní. Vedle Jaroslava Vávry to byl Vojtěch Sapara, lektor pro otázky fotografické chemie, který také vydal příručku *Negativní a pozitivní proces zpracování kinofilmu*.³⁶¹ Dalšími důležitými postavami byly Rupert Kytka a Leo Schwarz. Ten experimentoval s filmovou projekcí ve výuce. Na tradici neformálního vzdělávání navázal Svatopluk Klesnil, který v rámci soukromé výuky připravuje kurzy a workshopy pro dospělé posluchače a rozšiřuje výuku fotografie směrem k výchově ke kritickému myšlení ve spolupráci s lektorským a kurátorským týmem v Muzeu umění Olomouc.

Právě mimo hlavní proud fotografické edukace, zaměřené na zvládnutí techniky, technologie a uchopení obsahu fotografie, se vydělily i bohaté aktivity lektorského oddělení Muzea umění Olomouc. Především lektor Marek Šobán připravuje řadu programů, ve kterých spojuje prvky zážitkové a muzejní pedagogiky s aktivizačními metodami, vhodnými pro práci s uměleckým dílem. Posluchači, nebo spíše aktivní účastníci těchto programů také získávají nové poznatky například o díle, o jeho autorovi, o dobových a stylových souvislostech. Ty spolu s dalšími prvky (emocionální a estetická otevřenost, diskuse, aktivizační cvičení) přispívají ke zlepšení kulturního postoje, vnímavosti, dále také rozvíjejí kritické myšlení a kreativní přístup k vnímání světa a řešení problémů.³⁶²

361 Vojtěch Sapara, *Negativní a pozitivní proces zpracování kinofilmu*, Okresní kulturní středisko v Děčíně, Děčín 1974. Vydáno jako metodický materiál pro potřeby zájmových fotoklubů a amatérských fotografů při příležitosti výstavy Ruperta Kytky *Dobrá země* v Galerii fotografie v Děčíně v roce 1974.

362 Marie Fulková, Když se řekne vizuální gramotnost, *Výtvarná výchova*, 2002, roč. 42, č. 4, s. 12-14.

Vybrané umělecké a pedagogické osobnosti a jejich přínos ve výuce

Pedagog	Působíště	Sledované období	Převažující metody a formy výuky	Publikace
Karel Dvořák (1859-1946)	Klub českých fotografů amatérů	1907-1948	přednášky; přímá sdělení;	0
Josef Mikulka (1892-1975)	Klub českých fotografů amatérů	1907-1948	přednášky; přímá sdělení;	0
Rudolf Paďouk st. (1876-1957)	Klub českých fotografů amatérů	1907-1948		<i>Umělecká fotografie a její tvorba</i> , Olomouc 1930
Karel Wellner (1875-1926)	Klub českých fotografů amatérů	1907-1948		<i>Umělecká fotografie krajiny a nástin rozvoje krajinomalby</i> , Praha 1908
Josef Kšíř (1892-1978)	Klub českých fotografů amatérů	1907-1948	přednášky; přímá sdělení;	0
Josef Kšíř (1892-1978)	Ústav výtvarné výchovy	1949-1956	přednášky; přímá sdělení	0
Jaroslav Vávra (1920-1981)	Ústav výtvarné výchovy	1949-1956	Přednášky	<i>Fotografický humor a vtip</i> , Praha 1948; <i>Portrét v přírodě</i> , Praha 1948
Miloslav Stibor (1927-2011)	Katedra společenských věd	1956-1975	přednášky; přímá sdělení; demonstrace	0
Miloslav Stibor (1927-2011)	Lidová škola umění	1967-1987	přímá sdělení; demonstrace	<i>Fotografie pro lidové školy umění</i> , Praha 1979
Vojtěch Sapara (1923-	Fotografická sekce	1969-1981	přímá sdělení; demonstrace	<i>Negativní a pozitivní proces zpracování kinofilmu</i> , 1974
Leo Schwarz	Fotografická sekce	1969-1981	přímá sdělení	<i>Zadní projekce jako prostředek k metodickému využití filmu při vyučování</i> , Olomouc 1958
Rupert Kytka (1910-1993)	Fotografická sekce	1969-1981	přímá sdělení; demonstrace	0
Ivo Přeček (1935-2006)	Fotografická sekce	1969-1981	přímá sdělení; demonstrace	0
Svatopluk Klesnil	Česká fotoškola	2005-2012	přednášky; přímá sdělení; demonstrace	0
Petr Zatloukal	Univerzita Palackého	1990-2012	přednášky; přímá sdělení; demonstrace	<i>Digitální fotografie v muzejní praxi</i> , Olomouc 2007
Milena Valušková	Základní umělecká škola	1988-2012	přímá sdělení; demonstrace	0
Marek Šobáň	Muzeum umění		přímá sdělení; demonstrace	0

Formy a metody edukace v oblasti fotografie v Olomouci v letech 1907–2012

Vzdělávací instituce v místě působení	Edukační prostředí	Typ výchovy / převažující typ vyučování	Specifikace výchovných formátů	Specifikace organizačních forem	Výukové metody
Klub českých fotografů amatérů v Olomouci (1907–1948)	neformální	mimoškolní výchova / skupinová výuka	edukace v rámci specializovaných výchovných formátů (kurzy); výchova v mimovyučovací aktivitách (exkurze, společné výstavy); působení prostředí a pedagoga	přednášky; kurzy; diskuse; výstavní činnost; domácí příprava (autoedukace)	metody slovní; názorně-demonstrační; dovednostně-praktické; produkční; diskusní
Ústav výtvarné výchovy Univerzity Palackého Olomouc (1949–1956)	formální	školní vyučování / frontální výuka	edukace v rámci vyučování; působení prostředí a pedagoga	přednášky	metody slovní
Fotografická sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci (1969–1981)	neformální	mimoškolní výchova / skupinová výuka	edukace v rámci specializovaných výchovných formátů (kurzy); výchova v mimovyučovací aktivitách (exkurze, společné výstavy); působení prostředí a pedagogů	přednášky; diskuse; exkurze; praktická cvičení; výstavní činnost; domácí příprava (autoedukace)	metody slovní; názorně-demonstrační; dovednostně-praktické; produkční; diskusní
Katedra spol. věd Pedagogické fakulty Univerzity Palackého Olomouc (1956–1975)	formální	školní vyučování / frontální výuka	edukace v rámci vyučování; výchova v mimovyučovací aktivitách (společné výstavy); působení školního prostředí a pedagoga	přednášky; diskuse; praktická cvičení; výstavní činnost; domácí příprava (autoedukace)	metody slovní; názorně-demonstrační; dovednostně-praktické; produkční
Institut výtvarné fotografie Svazu českých fotografů v Olomouci (1978–1984)	neformální	mimoškolní výchova / frontální výuka	distanční forma vzdělávání; konzultace; působení prostředí a pedagogů	přednášky; diskuse; praktická cvičení; domácí příprava (autoedukace)	metody slovní; názorně-demonstrační; dovednostně-praktické; produkční; diskusní

**Formy a metody edukace v oblasti fotografie v Olomouci v letech 1907–2012
(pokračování)**

Vzdělávací instituce v místě působení	Edukační prostředí	Typ výchovy/ převažující typ vyučování	Specifikace výchovných formátů	Specifikace organizačních forem	Výukové metody
Lidová škola umění - Fotografický ateliér (1967–1987)	formální	školní vyučování / skupinová a kooperativní výuka	edukace v rámci vyučování; výchova v mimovyučovacích aktivitách (společné výstavní projekty, exkurze); působení školního prostředí a pedagoga	přednášky; referáty; diskuse; praktické dovednosti; výstavní činnost; domácí příprava (autoedukace)	metody slovní; názorně-demonstrační; dovednostně-praktické; produkční; diskusní
Lidová škola umění – Fotografický ateliér (1988–2012)	formální	školní vyučování / skupinová a kooperativní výuka	edukace v rámci vyučování; výchova v mimovyučovacích aktivitách (intervence do veřejného prostoru, land artové aktivity, exkurze); působení školního prostředí a pedagoga	přednášky; referáty; praktické dovednosti; výstavní činnost; domácí příprava (autoedukace)	metody slovní; názorně-demonstrační; dovednostně-praktické; produkční; diskusní
Výuka fotografie na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (1990–2012)	formální	školní vyučování / skupinová výuka	edukace v rámci vyučování; působení školního prostředí a pedagoga; výchova v mimovyučovacích aktivitách (soustředění v plenéru)	přednášky; referáty; exkurze; praktická cvičení; výstavní činnost; domácí příprava (autoedukace)	metody slovní; názorně-demonstrační; dovednostně-praktické; produkční metody; diskusní
Česká fotoškola (2005–2012)	neformální	mimoškolní výchova / skupinová výuka	edukace v rámci specializovaných výchovných formátů (kurzy, workshopy, cvičení); výchova v mimovyučovacích aktivitách (výstavní projekty, účast na muzejní edukaci, exkurze); působení prostředí a pedagoga	přednášky; diskuse; exkurze; praktická cvičení; výstavní činnost; domácí příprava (autoedukace)	metody slovní; názorně-demonstrační; instruktáž; dovednostně-praktické; produkční; metody diskusní
Lektorské oddělení Muzea umění Olomouc (2007–2012)	neformální / informální	mimoškolní výchova / kooperativní výuka	edukace v rámci specializovaných výchovných formátů (workshopy, animace)	přednášky; aktivizační cvičení; praktické etudy	metody diskusní; aktivizační; kritické myšlení; kooperativní výuka; samostatná práce studentů

Naposledy zmíněné pojmy, vizuální gramotnost a kritické myšlení, jsou vlastně prvky příznačné pro edukaci spojenou s fotografickým médiem. Ve větší či menší míře procházejí, i když pod jiným označením, celým sledovaným obdobím. Tvoří také určitou část cílů, které se formovaly v rámci fotografické edukace. Rozpětí cílů, jak bylo pozorováno v průběhu tohoto výzkumu, zahrnuje snahu zvládnout technicky náročné médium i výchovu svébytné osobnosti, která je schopná samostatné činnosti, ať již umělecké nebo jinak profesně s fotografií spojenou.

Další možnosti zacílení přinesla vysokoškolská výuka na Univerzitě Palackého, která se v průběhu svého vývoje spojila nejen s profesní přípravou budoucích pedagogů a dalších odborníků, ale měla poskytnout široce rozprostraněné vzdělání, provázané s ostatními vyučovanými obory. Cílem fotografické edukace zde bylo uchopení fotografie jako média, které je schopné reagovat na podněty z nejrůznějších oblastí od výtvarné výchovy až po technické či přírodovědné obory.

O změnách spjatých digitální fotografií jsme se zčásti již zmínili. Především však v souvislosti s ní hovoříme o nově se otevírajícím prostoru pro výuku a kultivaci vizuální gramotnosti. Zde sehraje důležitou roli muzejní pedagogika a její segment zaměřený na fotografii v institucích, které tímto médiem disponují ve sbírkách či na výstavách. Zkušený lektor pak díky netradičním a aktivizačním metodám zprostředkovává zážitky z uměleckého díla, ozřejmuje tvůrčí postupy a zpřítomňuje sociální či dobové podmínky vzniku díla či života tvůrce. Tyto aspekty přispívají k rozvíjení originálního a kritického přístupu k poznání, které se velmi dobře kombinuje s uměleckými a uměnovědnými obory. Proto se také velmi úzce dotýkají i edukace fotografické. Práce přináší analýzu několika specifických animačních programů, které byly speciálně vytipovány pro svoji spojitost s fotografií a jejím edukačním potenciálem.

Fotografie stále pracuje s reflexí reality a do reality také zpětně vstupuje, navazuje s ní vztahy a ovlivňuje i naše vnímání okolního světa. Proto také fotografie a její tvůrce, fotograf, byli od počátku vystaveni přísné kontrole a srovnávání s jinými možnostmi zobrazení. Z dnešního pohledu a současnými pojmy se právě s fotografií pojí schopnost kritického a kontextuálního myšlení. Před tím, než fotograf ovládne techniku, zmáčkne spoušť, musí dobře zvážit, jaké vizuální sdělení chce přinést. V jakém kontextu je chápána snímaná kompozice a také v jakých dalších kontextech bude uváděna (například ve výstavním souboru, v knize, učebnici, ve formě ilustrace či výkladu určitého tématu). Musí také posoudit, pro jakou diváckou skupinu jeho fotografie vzniká, zda jeho dílo zprostředkovává celkovou nebo jen dílčí či redukovanou představu o jevech, událostech, pocitech. Proto nelze ani edukaci spojenou s fotografií redukovat na soubor mechanických (naučitelných) a technologických dovedností, ale jako komplexní výchovu propojenou s množstvím sociálních, umělecko-historických, ale i vědeckých aspektů.



Miloslav Štibor a členové *Fotoskupiny*. Výuka na Lidové škole umění v Olomouci, 80. léta 20. století. Archiv Evy Štiborové, Olomouc

Závěr

Na základě provedeného výzkumu, ať už se jednalo o analýzu pramenů, sběr orální historie či komparaci historických skutečností s primárním uměleckým materiálem a výstupy pedagogické činnosti, se podařilo podrobně analyzovat a zobecnit jeho výsledky. Především při popisu dobové pedagogické reality a interpretaci získaných výsledků jsem se pohybovala v mezích určeného teoretického rámce, kterým byly již v úvodu zvolené limity teritoriální, dobové i institucionální. Dílčí závěry a výsledky výzkumu jsem se snažila vřazovat do místního, a bylo-li možné i do národního kontextu. Pokud se podařilo získat doklady o širších či o mezinárodních souvislostech, je to v práci rovněž uvedeno. Stejně tak byl učiněn pokus zasadit výsledky výzkumu do celkové reality vývoje a výzkumu dané oblasti.

Již v průběhu výzkumu, a především pak v jeho závěrečném vyhodnocení výsledků, se potvrdily předpoklady, že volba Olomouce jako místa pro šetření spjaté s fotografickou edukací byla vhodná. V profilu zkoumaného údobí se objevila řada vynikajících pedagogických i uměleckých osobností, které velmi výrazně formovaly úroveň dobové výuky fotografie v místě. Většina z nich vstupovala do edukačního procesu s velkým odborným, ale i osobním nasazením. Při analýze jejich pracovních postupů se ozřejmilo, že rozvíjely výchovnou a vzdělávací činnost i nad rámec daných či předepsaných povinností. Svě angažmá rozšiřovaly mimo časově vymezené formáty výuky či kurzu. Zanícení pro obor, úzce spjatý s uměleckou sférou, příprava výstav, přednášek či prezentací, nesčetná přátelská a osobní setkávání, to v mnohém nese rysy informálního a celoživotního vzdělávání. Především pak to často byly pedagogy nenuceně a nezáměrně předávané informace, osobní a praktické zkušenosti, často realizované spontánně, na základě individuálních potřeb studentů.

Dá se říci, že ve všech případech se ve výuce počítalo s implementací zkušeností z životních situací a i z jiných oborů. Na to navazuje i poznání, že právě osobnostní rysy, praktické zkušenosti a odborné a umělecké zaměření pedagogů silně ovlivňovalo charakter výuky i jejich organizačních forem a výukových metod. V profilu výzkumu se objevovali pedagogové preferující jak frontální, tak skupinovou či kooperativní nebo i dle potřeb individuální výuku. Fotografie vyučovali teoreticky, na přednáškách, ale především prakticky ve cvičeních a kurzech.

Edukační prostředí však nebudovaly jen vybrané osobnosti. Charakter a směřování výuky také formovalo zázemí menších či větších olomouckých vzdělávacích institucí, jejich sociální klima a obecně vyznávané vzdělávací hodnoty. Podrobně jsme se seznámili jak s aktivitami vztahujícími se ke školským zařízením několika stupňů, tak i se zájmovými vzdělávacími sdruženími. Podařilo se například dokladovat rané projevy edukace spojené s fotografií v první polovině dvacátého století a vysledovat její základní rysy, které se později v obměnách objevovaly v dalších vytipovaných případech. Jejich platnost se ověřila i v době nástupu digitálních médií.

Především však v této souvislosti byla zaznamenána řada kvalitativních proměn. Došlo k urychlení výroby fotografií. Ve výuce to znamenalo oprostění od složitých technologických výkladů a uvolnění prostoru pro rozvoj interpretačních či uměleckých aspektů tvorby. Větší pozornosti mohla být věnována kultivaci fotografického projevu, obsahům i formálnímu uspořádání fotografií a fotografických kompozic. Výrazně se zdynamizoval jak proces přípravy na výuku na straně vyučujícího, tak i technicky snazší plnění zdaných úkolů a studijních témat studenty. Všeobecně lze říci, že snížení technických a technologických překážek uvolnilo místo kreativitě. Naopak, více prostoru se začalo věnovat společenské a tvůrčí zodpovědnosti, vzdělávací a emancipační roli fotografie.

V práci se také podařilo formulovat širší definici fotografického vzdělání. To je v této práci uchopeno jako komplexní edukační proces zacílený na osvojení řady specifických kompetencí. A to v rozsáhlejší kontextu, který zahrnuje nejen odborné znalosti teoretické, technické a technologické, ale také problematiku sociálních vazeb, nutný kulturní přehled a schopnost vidění a tvůrčího interpretování reality. S kultivací vidění, schopností číst obrazové informace souvisí úžej i dílčím způsobem začleněný případ analyzující edukační a interpretační potenciál fotografií ve výstavním, galerijním a muzejním provozu. V tomto místě se také potvrdila vhodnost výběru fotografie pro další použití ve výchovně-vzdělávacím procesu. A to až už ji chápeme jako médium informačního nebo uměleckého charakteru. Právě pro svoji spjatost s realitou si trvale udržuje postavení populárního, široce srozumitelného média. Práce v tomto bodě propojuje a vyhodnocuje výsledky zkušeností z praxe tradičně pojaté výuky s výsledky šetření, které zahrnují škálu prvků akční a dramatické výchovy. Tedy takové, kterou spojujeme právě s animačními aktivitami a zážitkovou pedagogikou.

Závěrem lze tedy říci, že práce přinesla sondu, která ve sledovaném období analyzovala jak výukové formy, metody a cíle, tak i roli významných uměleckých a pedagogických osobností a institucí. Výsledkem je obsáhlá přehledová studie, která jasně strukturovanou formou přináší nejen pohled na fotografickou edukaci v daném teritoriu a době, ale také určitým způsobem hodnotí a zobecňuje jednotlivé fenomény edukace a aspekty, které působily na stav zkoumané edukační reality.

Do budoucna by autorka chtěla rozvinout některá dílčí témata, která vzhledem k proporcionality práce nemohla být více a detailněji postižena. Také by chtěla zahájit výzkum v oblasti výuky fotografie, který bude zaměřen výhradně na teoretickou přípravu fotografů, pedagogů i umělců. Její důležitost se v současnosti stále více spojuje s problematikou výchovy k vizuální gramotnosti a schopností správného a poučeného „čtení“ obrazových informací a jejich invenčního a tvůrčího uchopení v pedagogické praxi i v umělecké tvorbě.

Souhrn

Během výzkumu edukace dospělých v oblasti fotografie byly zachyceny, popsány, posuzovány a zkoumány změny vzdělávacího procesu, dále proměny jeho obsahu, cílů, forem a metod. Specifická fotografická edukace byla v této práci uchopena jako dobrovolné a rozšiřující vzdělávání dospělých osob. Nejednalo se jen o odborné či profesní vzdělávání, ale i o vzdělání, které plnilo také funkce společenské a umělecké. V závěru předchozí kapitoly byla tato edukace popsána jako komplexní výchova, směřující k získání řady kompetencí v širokém záběru od mezilidských vztahů, sociálních vazeb až po kulturní přehled a technické znalosti či dovednosti.

Ve sledovaném období, které pokrývá téměř celé dvacáté století a přesahuje až do současnosti, se podařilo popsat jak edukační realitu, tak i edukační procesy, které v ní probíhaly. Také byly postíženy konkrétní podmínky, které spoluvytvářely edukační prostředí. Kromě školských zařízení byla popsána i činnost v dalších společenských institucích s různými kulturními a dobovými charakteristikami. V jednotlivých kapitolách byla sledovaná specifická fotografická edukace, která v určitém poměru slučovala prvky individuálního rozvoje s vědeckými a technickými poznatky a která přispívala k orientaci v oboru fotografie.

Jak již bylo naznačeno, sledované bylo zhruba stoleté období. Z pohledu proměn a vývoje edukační reality je lze rozdělit na tři základní úseky. První se týká především počátků fotografické edukace a amatérského vzdělávání. Tedy období, kdy vůbec vznikala potřeba získávat informace z oboru, vyměňovat zkušenosti. Také se začínají veřejně konfrontovat a hodnotit výstupy, prezentace a výstavy. Formují se vzdělávací programy (kurzy, přednášky), vytváří se odborná a teoretická platforma oboru (především pak začíná vycházet časopis *Fotografický obzor*). Obsah vzdělávání se skládá postupně z poznatků a zkušenosti účastníků, formuje se a reaguje na aktuální problémy fotografie. A to ať už v oblasti její výroby, tak i z pohledu umělecko-historického. Je to také období, kdy se fotografie v rámci uměleckého provozu etabluje, překonává obtížně technické a technologické překážky. Fotografie této doby je ale také časově i finančně náročným koníčkem (výroba a míchání chemikálií, pořízení fotopřístroje, nákup fotografického materiálu atp.). Proto se také zájemci o ni a také o další vzdělávání s ní spojené formují z řad střední i vyšší společenské třídy. Fotografie v té době zdaleka nebyla masovým zájmem. Cílem vzdělávání v tomto období bylo především zvládnutí výroby fotografie. A také vytvoření, pod dojmem či v konfrontaci s malířstvím či grafickým uměním, perfektního snímku.

Další období začíná po druhé světové válce, respektive po roce 1948 a zahrnuje téměř celou druhou polovinu dvacátého století, tedy až do konce osmdesátých let. V tomto období se začínají rozvíjet další formy i metody vzdělávání. Edukační prostředí se rozšiřuje z nezávazného klubového setkávání do institucionálního vzdělávacího prostoru. Do edukačního procesu vstupují i zájmové organizace s vlastními vzdělávacími programy, lektory a členy. Nabídka pokrývá téměř všechny stupně vzdělávání. Od základního uměleckého školství až po to vysokoškolské. Každé

vzdělávání, ať již se jedná o institucionalizované a organizované či navazující zájmové nebo sebevzdělávání prostřednictvím dalších médií (časopisy, knihy, návštěva výstav, dokumentární a výukové filmy apod.) mělo určitou strukturu. Je zajímavé, že do edukačního procesu se prostřednictvím lektorů, pedagogů a umělců přeneslo mnoho z předválečné klubové edukace. V určitých poměrech byla zachována přednášková činnost a praktická cvičení. Především pak v druhé polovině padesátých let, v souvislosti s ohlasem zkušeností z Bauhausu a jejich aplikací na Ústavu výtvarné výchovy Josefa Vydry, se například ve výuce institutu výtvarné fotografie či v prostředí fotografické sekce začínají formulovat základní témata praktických úkolů. Ta se pak v obměnách a variacích budou objevovat ve všech typech následující výuky, ať už formální nebo neformální.

Konkrétní vzdělávací programy a jejich cíle byly popsány v jednotlivých kapitolách. Přesto však lze obecně říci, že zájem o fotografii, fotografické školství a vůbec o edukaci spojenou s fotografií, se v této době velmi rozšířil. Fotografie se stávala pozvolna dostupnější i z hlediska techniky a materiálu. Začala se také vyučovat na lidových školách umění. V Olomouci vznikl samostatný ateliér fotografie při výtvarném oboru lidové školy umění. Jeho zakladatel Miloslav Stibor také vydal učebnici *Fotografie pro lidové školy umění*, komplexní příručku pro výuku, která byla hojně využívána až do nástupu digitální fotografie a její teoretické poznatky o umělecké, pedagogické a společenské roli fotografie jsou platné dodnes. Na základní umělecké školství pomyslně navazoval střední vzdělávací stupeň, který v prostředí fotografické edukace dospělých zprostředkovávaly zájmové a klubové organizace s patronací Národního ústavu pro kulturně výchovnou činnost a dnes již zaniklých okresních a krajských kulturních středisek. V Olomouci to byla fotografická sekce, která jako jedna z částí Vlastivědné společnosti muzejní rozvíjela vzdělávání dospělých zájemců o fotografii. Do jejího bohatého edukačního záběru patřila, kromě školicích a poznávacích aktivit, i participace na pořádání celonárodních konfrontací a přehlídek zájmové a amatérské fotografie. Ty v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let rovněž přispívaly ke kultivaci úrovně fotografického vyjádření a účast na nich, neřku-li ocenění, bylo prestižním cílem jak jednotlivců, tak i zájmových kolektivů a fotografických sekcí či klubů.

Vysokoškolský stupeň edukace je ve svých průkopnických počátcích spojen s činností Josefa Vydry a jeho spolupracovníků Jaroslava Vávry a Josefa Kšíra, kteří začátkem padesátých let dvacátého století učinili první pokusy na zapojení fotografie do širšího rámce výtvarné, uměnovědné a učitelské přípravy. Na jejich činnost navazoval na Univerzitě Palackého až do poloviny sedmdesátých let dvacátého století Miloslav Stibor. Ten však úzké zaměření fotografického vzdělávání rozšířil i mimo hlavní proud výtvarných oborů. Jeho kurzy byly otevřené posluchačům všech fakult olomoucké univerzity. V tomto trendu pak pokračoval od začátku devadesátých let i Petr Zatloukal, mimo jiné i Stiborův posluchač z fotografického ateliéru při lidové škole umění. Cílem vysokoškolské přípravy nebylo vychovat fotografy profesionály, ale v návaznosti na jiné odborné školení (uměnovědné, výtvarné, přírodovědné, technické, pedagogické) všestranné

osobnosti schopné kreativně používat fotografii v další profesní praxi a specializaci.

Třetí etapa nastává po roce 1989 a je spojena s postupným útlumem analogové fotografie na straně jedné a s nástupem digitálních technologií na straně druhé. Je to také období, kdy se fotografie stává široce dostupným a masovým médiem. Eliminují se problémy její výroby, tzv. mokrý proces výroby pozitivu nahrazují vesměs tisky. Do edukačního procesu nově začínají vstupovat otázky vizuální gramotnosti, kontextuality díla, společenských aspektů tvorby. Proto je také v této části zařazená sonda do oblasti muzejní edukace, která je zacílená na zprostředkování a využití potenciálu moderní a současné fotografie a přispívá tak ke kultivaci vnímání a chápání vizuálních (tedy i fotografických) informací.

Všechna tato zjištění a dílčí informace získané během výzkumu nás vedou k několika obecnějším závěrům. První se týká edukačních metod a výukových forem. V průběhu celého období bylo možné vysledovat využití jak klasických edukačních metod, které zahrnovaly přednášky a názorné vysvětlování problematiky, tak i další demonstrační metody, spojené s praktickými dovednostmi. Současně, vzhledem k vysoké motivovanosti zájemců o edukaci, kteří do ní vstupovali dobrovolně a z osobního či profesního zájmu, se dobře rozvíjely i základní aktivizační metody. Mezi ty patřila nejčastěji diskuse nad problémy, ať už řízená lektorem či pedagogem, nebo spontánní, vzniklá z aktuálního podnětu, jakým mohla být výroba, kompozice, obsah nebo výtvarné uchopení fotografie. V určité míře se také uplatňovala, a to nejen v počátcích fotografické edukace, metoda heuristická, hledající originální řešení, opět spojená s aspekty vzniku, vzhledu a realizace fotografického snímku. Především nedostatek technického vybavení, špatná dostupnost technologií a materiálů, nutila jak pedagogy, tak i studenty k nalézání nestandardních postupů.³⁶³ To také mimo jiné formovalo i obsah edukace. Kromě základních znalostí spojených se vznikem a výrobou fotografického díla právě nečekané a zatím nezodpovězené otázky vedly k vytváření variabilního edukačního prostoru. V něm, v rámci skupinové a všestranně zaměřené a přístupné výuky, každý účastník mohl najít prostor pro řešení konkrétních problémů, uplatnění osobitých zájmů a také pro vzájemnou konfrontaci zkušeností s ostatními účastníky vzdělávacích aktivit. Pod dozorem pedagoga nebo skupiny lektorů a pedagogů se tak vytvářel prostor pro kooperaci a interakci se studenty, který však respektoval individuální potřeby a znalosti. Často se také prostor rozšířil i nad rámec časově vymezené výuky. Účastníci edukace spolu trávili volné chvíle, ať už zčásti propojené s tématem edukace (příprava výstavy, přednášky, prezentace) nebo to byla setkání přátelská a osobní. To v mnohém přesahuje do informálního vzdělávání a počítá s implementací zkušenosti z životních situací a i z jiných oborů.³⁶⁴

V průběhu výzkumu se také postupně vyjevovala nezastupitelnost a role pedagogických

363 Jiří Vohradský - Jan Hodinář - Karel Ondrejčík et al., *Výukové metody*, Fakulta pedagogická, ZČU Plzeň, Plzeň 2009, s. 7-8.

364 Alena Vališová - Hana Kasíková a kol., *Pedagogika pro učitele*, Grada Publishing, Praha 2007, s. 126.

a uměleckých osobností v edukačním procesu.³⁶⁵ Všechny detailně zkoumané osobnosti (Jaroslav Vávra, Josef Kšír, Miloslav Stibor, Milena Valušková, Petr Zatloukal, Svatopluk Klesnil), ale i dílčím způsobem sledovaní lektori (Karel Dvořák, Karel Wellner, Rupert Kytka, Ivo Přeček ad.) čerpali při výuce z hlubokých všeobecných znalostí v oboru, ale také prokazovali široký společenský, kulturní a filozofický rozhled. U žádného z pedagogů jsme se nesetkali s jednostrannou a úzce odbornou vzdělanostní orientací, která by studenty a jejich rozvoj omezovala. Naopak. Především v oblasti neformálního vzdělávání se výuka stávala platformou pro získávání všeobecného přehledu z dějin umění, z filozofie a dalších společenských věd, doplňovaná o poznatky z vědeckých oborů dotýkajících se fotografického média.

Byl-li zmíněn termín neformální vzdělávání, je také nutné připomenout také to formální. Oba způsoby souvisely s činností několika olomouckých institucí. Každá z nich svým zaměřením a prostřednictvím svých pedagogů či lektorů sledovala určitý edukační cíl či ideál. V oblasti neformální edukace, kterou v této práci reprezentuje činnost klubu fotografů amatérů, dále Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní a České fotoškoly, bylo cílem vychovat svébytnou osobnost, dobře se orientující v dobových trendech a schopnou samostatné činnosti, ať již umělecké nebo jinak profesně s fotografií spojenou. Formální edukace, zahrnující jak vysokoškolský stupeň, tak i základní umělecké školství, sledovala cíl podobný. Mírnou odlišnost přinesla vysokoškolská výuka, která se pojila jak s profesní přípravou budoucích učitelů, tak i dalších odborníků z nepedagogických kateder, jímž měla poskytnout široce rozprostraněné vzdělání. Fotografie zde byla uchopena jako médium schopné reagovat na podněty z nejrůznějších oblastí od výtvarné výchovy až po technické či přírodovědné obory.

O změnách spjatých s digitální fotografií jsme se zčásti již zmínili. Především však v souvislosti s ní hovoříme o nově se otevírajícím prostoru pro výuku a kultivaci vizuální gramotnosti. Zde sehrává důležitou roli muzejní edukace, která díky netradičním a aktivizačním metodám zprostředkovává zážitky z uměleckého díla, ozřejmuje tvůrčí postupy a zpřítomňuje sociální či dobové podmínky vzniku díla či života tvůrce. Tyto aspekty pak přispívají k rozvíjení originálního a kritického přístupu k poznání, které se velmi dobře kombinuje s uměleckými a uměnovědnými obory. Proto se také velmi úzce dotýkají i edukace fotografické.

V disertační práci pod názvem *Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie* jsem se pokusila formou přehledové studie zmapovat stav edukační reality v Olomouci v letech 1907–2012 se zřetelem k jednotlivým edukačním činitelům (výukové metody, formy, cíle, osobnost pedagoga). Záběr výzkumu byl poměrně obsáhlý. Zahrnoval analýzu deseti vzdělávacích institucí a neformálních sdružení, sledoval působení více než desítky pedagogů. Ve stoletém období postihl vývoj a proměny edukace spojené s fotografií. Práce si proto nečiní nárok na dokonalost, ale z části by mohla být příspěvkem k posouzení dosavadního a nastínění budoucího vývoje v oboru.

365 Alena Nešlehová, *Pedagogická komunikace v teorii a praxi*, Grada Publishing, Praha 2005, s. 11-13.

Přílohy

Příloha 1

Rozhovor s Janou Dvorskou

Olomouc, 16. 11. 2011

Jana Dvorská (*1949)

V 70. letech členka Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci. Propagační pracovnice bývalého podniku Sigma Lutín. Předsedkyně Klubu přátel výtvarného umění v Olomouci.

Paní Dvorská, jak jste se dostala k fotografii?

V letech 1964-1969 jsem studovala obor průmyslové výtvarnictví na Škole uměleckých řemesel v Brně. Dobře si z té doby pamatuji na fotografa Karla Otto Hrubého, který nás učil. Měli jsem jako studenti možnost i přibrat si ke dennímu studiu obor fotografie. V té době mě to ale nezajímalo. Dokonce jsem Hrubému, kapacitě v oboru, tvrdila, že fotografie není žádné umění. Po maturitě jsem nastoupila do práce. Od roku 1969 jsem byla zaměstnaná v oddělení propagace Sigmy Lutín. Zde jsem se seznámila s kolegou Kapitánem, který se mimo jiné také věnoval tzv. americké retuši. Během velmi krátké doby jsem zjistila, že se při přípravě jakékoliv expozice nebo jiného propagačního materiálu bez fotografie prostě neobejdu. Ke svému tehdejšímu zděšení jsem zjistila, že tu fotografii nutně potřebuji, jinak že neobstojím.

Kdy jste si tedy poříдила svůj první fotoaparát?

Na to si vzpomínám velmi dobře. Bylo to na Vánoce roku 1970. Jak jsem již řekla, okolnosti mě k tomu nepřímo donutily. Fotoaparát jsem prostě ve své profesi musela mít. Začala jsem jako samouk, ale záhy jsem se dozvěděla, myslím že to bylo v roce 1972 nebo 1973, že zde v Olomouci je možné se studiu fotografie věnovat v tzv. fotografické sekci zdejšího muzea. My jsme tomu vznešeně říkali „fotografická škola“.

Jak fungovala výuka ve fotografické sekci muzea?

Výuka ve fotografické sekci byla rozptýlena do několika let. Ve skutečnosti to byl vlastně dvou až tříletý fotografický kurz, který se realizoval především o víkendech. Byla to taková pracovní setkání s váženými pány fotografy. K nejvýraznějším osobnostem samozřejmě patřil Jaroslav Vávra, pak nás učil Rupert Kytka. O technologii jsme se dozvídali především od inženýra Vojtěcha Sapary. Setkávali jsme se vždy po dva víkendové dny jednou za čtvrt roku v rekreačním areálu v Horním Žlebu u Sternberka. Výuka, kterou, abych nezapomněla, organizačně zajišťovala Libuše Gabajová z tehdejšího Okresního kulturního střediska, spočívala v tom, že jsme poslouchali přednášky, lektori nám promítali diapozitivy, které se vázaly k jednotlivým probíraným tématům. Po přednášce následovala diskuze na dané téma, dotazovali jsme se na další a další detaily různých fotografických žánrů, technik, postupů. Po přednáškovém bloku následovalo zadávání úkolů.

Jaké úkoly jste dostávali za úkol vypracovat?

Úkoly byly různorodé. K těm hlavním okruhům patřilo široké téma „Člověk“, dále pak to byla neméně obsáhlá Příroda a samozřejmě krajina. Úkoly jsme měli také z fotografického žánru zátíší. To spadalo do mnou oblíbeného tématu, kterému lektor Rupert Kytka říkal „Svět prostých věcí. Také jsem dělali cvičení na téma

struktura, kompozice, detail, přírodnina.

Jaké téma Vás zaujalo nejvíce?

Já bych spíš začala tím, co mi vyhovovalo nejméně. Byl to obsáhlý okruh, který nesl všeobecný název „Člověk“. Úkoly z této oblasti měl na starosti Jaroslav Vávra. Cílem bylo získat sebevědomí a jak on říkával, „nebát se, prostě přijít, postavit se na náměstí proti náhodnému kolemjdoucímu a fotografovat ho“. Mám z té doby několik cyklů. Ten první skutečně vznikl na náměstí, když jsem dokumentovala svobodomyšlné občany a Romy s alkoholem u kašny. Dále jsem dlouhodobě pracovala s dětskou modelkou, dcerou mých známých. Podle hodnocení Jaroslava Vávry se mi podařilo vytvořit mnoho citlivých dětských portrétů. A pak také jsem fotografovala svoji mladší sestřenicí. Ale jak říkám, nebyla to má srdeční záležitost, ale dle soudu lektorů, a také jejich zásluhou, jsem se tuto disciplínu naučila dokonale zvládnout. A abych nezapomněla, také jsme se s Jaroslavem Vávrou věnovali barevné fotografii a diapozitivu. Já však vždy tíhla k černobílému vyjádření.

Naopak další téma, Svět malých věcí, to bylo něco pro mě. Fotili jsme různé detaily, kliky, zámků, mřížky, nalezená zátíší. Učili jsme se hledat nejen zajímavou kompozici, ale také světlo, nasvícení předmětů. Na to jsme měli více klidu a soustředění. To jsme dělali především pod dohledem Ruperta Kytky. Tady bych chtěla zdůraznit především to, jak nás učil se dívat. Dívat se na svět fotograficky. Věnovat pozornost detailům, malým věcem, ale také světlu a stínům, celkovému dojmu. Byl to velice citlivý a klidný člověk, který mi mnoho dal. Já vlastně od té doby vidím svět jako černobílou fotografii. Zátíší, která po nás chtěl, měla být neobvyklá, nečekaná, ale ladná, uměřená, ale s příběhem.

No a inženýrem Saparou to bylo především získávání znalostí z oblasti technologie, chemie. Naučil nás dokonale vyvolávat negativy, byl specialista na kinofilm, ze kterého nás naučil dělat obrovské, a přitom dokonale ostré, zvětšeniny. Já sama jsem pak s vlastními negativy pracovala v propagaci, zvětšovala je nejen na papír, ale i na plátno. Dnes to zní banálně, ale tehdy to byl opravdový technický a technologický oříšek.

Jak probíhalo hodnocení zadaných úkolů?

No především my jsem napřed v náhledech lektorům ukázali, co jsme si k zadanému úkolu vybrali. Oni se k tomu vyjádřili, třeba i náš výběr pozměnili a doporučili fotografii udělat ve formátu 30x40 cm a třeba ve třech či čtyřech variantách, barevných, světelných. Také nás upozorňovali na možnosti práce pod zvětšovákem, na vykrývání a nadržování jednotlivých partií rukou či šablonou. S hotovými snímky jsme pak přicházeli na společná setkání. Nejdříve se vyjádřil vedoucí daného úkolu, potom i další lektori. Autor snímku byl dotazován, proč a jak snímek vyvolával, proč téma pojal takovým způsobem, proč nezdůraznil nebo zdůraznil to nebo ono. V této fázi už se pomalu začínala rozbíhat i společná diskuse ostatními účastníky kurzu, kteří ze svého pohledu snímky ostatních také mohli hodnotit. Byla to pro nás velká škola, museli jsme přijmout kritiku, vyjádřit vlastní názor, reagovat na všetečné dotazy a obhájit svůj styl. Bylo to těžké, ale bylo to skvělé.

Co všechno se ještě hodnotilo?

V té době se pořádala na mnoha místech republiky řada výstav, přehlídek, fotografických soutěží. Lektori nás povzbuzovali k účasti na takových akcích. Proto jsme obesílali poštou soutěže, výstavy. Občas jsme uspěli, naše práce byla ohodnocena i mimo náš úzký okruh studentů. Lektori nás vlastně nepřímo naučili orientovat se ve výstavním provozu, připravit věci k dokonalosti nejen po obsahové a věcné stránce, ale i organizační a

administrativní. Byla to hodně velká praktická zkušenost. Vychovávali nás k samostatnosti, k všestrannosti v oboru. Na jedné straně k pokoře a řemeslu, na straně druhé to byla i příprava k nezávislosti, na sólovou dráhu, k orientaci v uměleckém a výstavnickém světě. Každý rok jsme pak také měli jako členové sekce i výstavu v místním Vlastivědném muzeu, kterou jsme si kompletně sami připravovali.

Jaké poznatky jste si z fotoškoly odnesla do další odborné práce?

Kdyby nic jiného, tak nás naučili vidět. Dívat se skrz objektív. Při vlastní práci s fotografií pak nespěchat, pomalu vyvolávat, pomalu osvětit, hrát si s fotografií. Jak vždycky říkal pan inženýr Sapara, „jedna dobrá fotografie může zabrať tolik času co kompozice symfonická skladba.“

Příloha 2

Výstavní činnost Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci

Krajská přehlídka prací fotografií Severomoravského kraje 1969, Vlastivědný ústav Olomouc 1969. Vystavovalo celkem 42 autorů. Z olomouckých autorů se jí zúčastnili Vladislav Galgonek, Milan Hořínek, Ivo Přeček, Leo Schwarz, Miroslav Čechura, Tiberio Dobyšek, Jíří Mattauch, Zdeněk Ondráček, Vojtěch Sapara, Miloslav Stibor, Jaroslav Týlich a Jaroslav Vávra.

Antonín Dufek, *Československá fotografie ze sbírek Moravské galerie*, Moravská galerie, Brno 1969. Do výběru byli zařazeni olomoučtí autoři Antonín Gribovský, Vilém Heckel, Jaromír Kohoutek, Rupert Kytka, Ivo Přeček, Miloslav Stibor a Jaroslav Vávra.

Jiří Mašín, *Fotografické cykly a seriály*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1969.

Do výběru byli zařazeni olomoučtí autoři Antonín Gribovský, Rupert Kytka, Ivo Přeček a Miloslav Stibor.

Miloslav Stibor (ed.), *Historická Olomouc* (katalog výstavy), Středisko státní památkové péče a ochrany přírody, Olomouc 1973. Vystavovali Zdeněk Ondráček, Jaroslav Šanda, Rupert Kytka, Vojtěch Sapara, a Jan Dokoupil.

Vladimír Židlický, *Krajina v současné moravské fotografii*, Galerie výtvarného umění v Hodoníně, Hodonín [1974]. Do výběru byli zařazeni olomoučtí autoři Rupert Kytka, Josef Kývala a Vojtěch Sapara.

Miloslav Stibor, *Willy Hengl. Výstava fotografií*, Vlastivědný ústav Olomouc, 1977.

Členská výstava Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní, Vlastivědný ústav Olomouc, 1977.

Stanislav Šich, *Výtvarní umělci Severomoravského kraje k 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou* (katalog výstavy), Krajská organizace Svazu českých výtvarných umělců v Ostravě, Ostrava 1980. Do výběru byli zařazeni olomoučtí autoři Antonín Gribovský, Miloslav Stíbor a Jaroslav Vávra.

Samostatné výstavy členů Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci.

Akty Jaroslava Vávry, Divadlo hudby Olomouc, Olomouc 10.1.1969.

Fotografie Vojtěcha Sapary, Divadlo hudby, Olomouc 18.2.1972, úvodní slovo Jaroslav Vávra.

Dívčí portréty Leo Schwarze, Divadlo hudby, Olomouc 20.9.1972, úvodní slovo Jaroslav Vávra.

Fotografie Vojtěcha Sapary a Ruperta Kytky – Dobrá země, Divadlo hudby, Olomouc 1.2.1973, úvodní slovo Jaroslav Vávra.

Sportovní fotografie Milana Hořínka, Divadlo hudby, Olomouc 1.6.1973, úvodní slovo Bohumil Kabourek.

Fotografie Břetislava Šmída, Divadlo hudby, Olomouc 13.9.1974, úvodní slovo Jaroslav Vávra.

Ivo Přechek – fotografie, Divadlo hudby, Olomouc 26.11.1980, úvodní slovo Antonín Dufek.³⁶⁶

Libor Kvapil, *Jaroslav Kozák. Fotografie 1975-80* (katalog výstavy), Olomouc, [1980].

Členská výstava Tiberia Dobyska, [Vlastivědný ústav Olomouc], 1979.

Členská výstava Gustava Zavadovského, [Vlastivědný ústav Olomouc], 1979.

Členská výstava Leo Schwarze, [Vlastivědný ústav Olomouc], 1979.

Členská výstava Jiřího Mataucha, [Vlastivědný ústav Olomouc], 1979.³⁶⁷

Příloha 3

Rozhovor s Břetislavem Šmídem

Olomouc, 22. 1. 2011

MUDr. Břetislav Šmíd (*1955)

Zubní lékař. Věnuje se fotografii aktu, zátíší, krajině. Od 17 let je členem Svazu českých fotografů a dále je členem České federace fotografického umění. V 70. letech byl aktivním členem Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní. Pravidelně se účastní fotosalonů, několikrát byl vybrán do ročníků Trierenberg Super Circuit. V roce 2013 byl jeho snímek z cyklu „Z českých lubů a hájů“ vybrán mezi 101 nejlepších československých aktů. Žije a tvoří v Olomouci.

Pane doktore, kdy jste se poprvé seznámil s fotografií?

366 Dana Doricová Ludvík Kundera – Jiří Valoch et al., *Svetlo v tmách. Divadlo hudby Olomouc 1968-1989* (katalog výstavy), Považská galéria umenia v Žiline, Žilina 1992.

367 Zpravodaj vlastivědné společnosti muzejní, roč. 1980, č. 13-14, s. 8.

Fotografovat jsem začal ve 14 letech pod vlivem svého otce, který mne zasvětil do tajů fotokomory. Rovněž v té době na naší škole Dvořákova, dnes Mozartova, byla vybudována fotokomora a vznikl fotokroužek, který vedl pan učitel Hýbl, pozdější ředitel muzea v Přerově. Svému koníčku jsem se začal věnovat vážněji. Možnosti navštěvovat fotokomoru omezeně mi nevyhovovalo, proto jsem si zřídil svou vlastní fotokomoru doma z bývalého pokojíku pro služku.

Jak jste se stal členem fotografické sekce? Kdo Vám zprostředkoval členství?

V 15 letech jsem byl přijat za člena fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní. Stal jsem se nejmladším členem. Do klubu mne pozval fotograf Gustav Zavadovský, který byl dlouholetým členem a s ním jsem byl seznámen prostřednictvím staršího kamaráda, který byl jeho spolupracovníkem. Na svém prvním setkání s členy fotografické sekce jsem předvedl své první fotografie, které jsem vystavoval na základní škole. Ostatní členové sekce byli z mého pohledu starší pánové minimálně o jednu až dvě generace starší. Měli však radost, že je zde pokračovatel jejich činnosti. Chovali se velmi vstřícně a přátelsky. Jedná se o rok 1970 – čili pro kulturu tvrdá léta nastupující normalizace.

Projevovala se v sekci dobová politická nálada? Byl jste nucen vytvářet angažovaná díla?

Ne, v žádném případě. Politika se v klubu neprobírala, pamatuji si jen, že vztahy mezi členy byly velmi kolegiální a s odstupem času se domnívám, že ve fotografii všichni nacházeli možnost seberealizace.

Jak sekce fungovala?

Fotosekce se scházela minimálně 1x měsíčně v klubovně VMO v prvním patře. V té době byla klubovna krásně opravena. Na klubová setkání přicházela i Libuše Gabajová, pracovnice Okresního kulturního střediska. Byla to štíblá dáma s blond drdolem, která velmi dobře s vedením klubu vycházela a snažila se o maximální propagaci a možná i nějaké dotace. Každým rokem byla vyvrcholením činnosti klubová výstava, která měla propagaci, plakáty a presentaci v okresním tisku. Výstava byla vždy v malém výstavním sále pod klubovnou pečlivě vybrána členy fotosekce. Adjustace fotografií byla profesionální za velké pomoci člena klubu, který byl aranžérem v Prioru. Jeho jméno si již bohužel nepamatuji. Výstavu zabýval pravidelně předseda ing. Ondráček, po té vždy promluvila za okresní středisko paní Gabajová. Zhodnocení fotografické tvorby provedl Jaroslav Vávra.

Jaké další aktivity sekce pro své členy připravovala?

Další náplní klubové činnosti byla tvorba a hodnocení mapových okruhů z obdobných klubů tehdejší ČSSR. Probíhalo společné hodnocení fotografií, které vyvolávalo řadu polemik. Výborným diskutérem, velmi vtípným a s životním nadhledem, byl právě Jaroslav Vávra. Technické zhodnocení fotografie vždy náleželo Vojtěchu Šaparovi, který byl uznávaným odborníkem fotografické chemie. Předseda klubu ing. Ondráček vedl příslušnou dokumentaci.

Byla součástí edukačních aktivit sekce i jiný, například přednášková činnost?

Ano, klub také organizoval přednášky na daná témata. Jaroslav Vávra – barevná fotografie, akt, Ján Šmok o kompozici a aktu ve fotografii. Pamatuji si i na zahraniční přednášku rakouského fotografa Willi Hengela, kterou organizoval jeho přítel Miloslav Stibor. Profesor Šmok navštívil Olomouc vícekrát. Součástí přednášek bylo i promítání diapozitivů, na kterých přednášející prezentovali svoji fotografickou tvorbu.

Fotografie v té době byla podmíněna znalostí složitých chemických procesů. Probírali jste v sekci i otázky technologie?

Ano, například do tajů fotografické chemie mne zasvětil nejvíce Vojtěch Sapara. Bydlel kousek ode mne na Štítneho ulici a mohl jsem kdykoliv svoji práci konzultovat a získávat jeho cenné rady. Vzal mne i do své fotokomory, kterou flexibilně přeměnil z kuchyně a jeho paní se vždy zlobila, že si nemůže jít udělat kávu k cigaretě. Ve fotokomoře mi ukázal řadu fotografických fíglů, nadržování, použití Farmerova zeslabovače atd... Všichni členové jsme ho velmi uznávali. Byl precizní a ochotný sehnat i nedostupné potřebné chemikálie. Měl zásluhu na tom, že jeho propracované receptury na vývojky se šířily mezi fotografy a bylo naprosto běžné, že řada z nás si vývojky sama vážila a míchala namísto továrně vyráběných preparátů FOMA.

Kdo patřil mezi nevýznamnější pedagogické a umělecké osobnosti v sekci? Jak na ně vzpomínáte.

Tak například Vojtěch Sapara, ten byl velkým milovníkem Tater, kam na přelomu září a října se svými přáteli zajížděl. Fotografoval nejen krajinu, ale i portréty horalů. Jeho spolucestovatelé byli Rupert Kytka a Jan Hajn. Oba v sekci působili. Vzpomínám si, že v červnu 1974 měli Vojtěch Sapara a Rupert Kytka výstavu na Staroměstské radnici v Praze s názvem Dobrá země. Výstavu zahájil Jaroslav Vávra. Moje vzpomínky na Vávru začínají v období, kdy jsem ve svých 17 letech začal fotografovat děvčata, nejprve portréty a posléze i akty. Tímto tématem jsem předběhl řadu starších autorů, kterým chyběla odvaha nebo tomu nepřály jejich manželky. Z dalších autorů, kteří se věnovali tomuto námětu byl nedostižný Miloslav Stibor. Ani doba normalizace tomuto tématu nebyla nakloněna a na národní přehlídce fotografie, které jsme jako sekce pomáhali spolupřipravit, byla vždy zařazena maximálně žena „pracující“ a nebo jen v náznaku odhalené rameno od Milana Borovičky. Vávru jsem navštěvoval v jeho bytě na Wellnerově ulici v Olomouci. Byl velmi vstřícný, příjemný, diskutoval se mnou nad mými fotografiemi, ukázal mi své fotografie z nové tvorby. Byl výborným kritikem a rétorem a uznávaným předsedou mnoha odborných porot. Byl též sekretářem národních přehlídek zde v Olomouci. V září 1974 zahajoval mou první autorskou výstavu v Divadle hudby v Olomouci.

Dále to byl Gustav Zavadovský. Seč nebyl tak výraznou fotografickou osobností, byl velmi přátelský, v kolektivu oblíbený pro svoji bodrou povahu. Pak tu byl Leo Švarc, drobný, tichý, klidný, málo se zapojující do diskuzí. Jiří Matauch byl pán velmi distingovaného vystupování. Z dalších lektorů si pamatuji na ing. Růžičku a ing. Ondráčka, kteří jako technici velmi dobře rozuměli fotoaparátům. Dále vzpomínám i na Miroslava Koláře, který byl nejen dobrý fotograf, ale i řemeslník a dovedl ve vojenském opravárenském podniku vyrobit i napodobit speciální kufr na fotoaparáty Nikon. Výraznou osobností klubu byl Ivo Přechek, který na rozdíl nás, kteří fotili na kinofilm, fotografoval na velký formát a jeho fotografie již v té době byly velmi umělecky hodnotné. Byl velmi milý, klidný, pohodový. Klubového života se moc nezúčastňoval. Miloslav Stibor asi členem klubu nebyl, ale pamatuji si, že jsme s klubem navštívili jeho ateliér, kde nám vysvětloval své fotografické postupy a poprvé jsem měl možnost osobního setkání s ním a jeho tvorbou. Ani Vladimír Birgus nebyl členem fotoklubu. S Vládou se znám od 15 let, kdy jsme spolu vystavovali na řadě výstav, pořádaných tehdy OV SSM a na velkých výstavách mladých fotografů „Očima mládeže“ v Moravské Třebové. Vláška byl ode mne o 1-2 roky starší, začal studovat v Olomouci FF UP a v dalším roce začal souběžně studovat FAMU. Již v mládí tíhl ke kritice, což mu předurčovalo jeho

dráhu. Z dalších členů si ještě vybavuji Milana Hoříňka, který byl nejprve fotografem dokumentující sport, hlavně ženskou bázenou, později se stal profesionálním fotoreportérem Strážce lidu, deníku OVKSČ. To mu umožňovalo v letech normalizace uplatňovat jeho suverenitu, kterou byl nadměru obdařen. Svými výstupy přiváděl mnoho lidí do trapných situací. Dělal si zásluhy stát se fotoreportérem oblastní agentury ČTK a pamatuji si, jak mi sděloval, že toto místo má téměř jisté. Později nemohl pochopit, že toto místo získal pro něho neznámý fotoreportér z Ostravska Ladislav Galgonek. Láďa byl však pravým opakem Milana Hoříňka a pro svoji družnou, milou a skromnou povahu byl všeobecně oblíben i v naší sekci. Ještě si vzpomínám na pana Kývalu, krajináře a horolezce. Byl tichý a skromný a jeho fotografie Himalájí byly velmi působivé.

Vzpomenul jste na svoji samostatnou výstavu v olomouckém Divadle hudby. Tehdy zde vystavovalo mnoho členů sekce. Jak na tuto dobu pololegálních výstav vzpomínáte Vy?

V Divadle hudby byla v té době prestižní galerie, kde se konaly autorské výstavy vždy spojené s nějakým kulturním programem nebo s promítáním filmu žánrově související s tematikou výstavy. Na mé výstavě měl zásluhu i pan Vávra, neboť byl odborným garantem. Výstava fotografií aktů v Olomouci byla značně vybočujícím tématem vymykající se konvencím normalizace. Kultuře pevně vládl tvrdou rukou vedoucí odboru kultury ONV soudruh Hartmann a vím od tehdejšího ředitele Divadla hudby, pana Pogody, že mu osobně mussel ukázat fotografie před výstavou ke schválení. Výstava byla velmi úspěšná a na vtipný proslov Jaroslava Vávry se sešli nejen olomoučtí fotografové, ale i jeho další přátelé.

Příloha 4

Rozhovor s Svatoplukem Klesnilem

Olomouc, 1. 2. 2013

Svatopluk Klesnil (*1977)

Absolvent bakalářského studia Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Své studium zakončil v roce 2009 souborem fotografií, dokumentujících dění na soutěžích a výstavách plemenného skotu Chvíle šampionů. Ještě v téže roce byl tento soubor oceněn druhou cenou v prestižní soutěži CZECH PRESS PHOTO v kategorii Každodenní život. Jeho fotografie jsou zastoupeny ve sbírce Muzea umění Olomouc a v domácích soukromých sbírkách.

Školu vedete už od roku 2005. Za tu dobu jste její program vyprofiloval do detailů. Pro koho jsou Vaše kurzy určeny?

„Kurzy jsou určeny zájemcům, kteří chtějí pomocí fotografie vyjádřit sami sebe nebo svůj pohled na svět kolem nás.

Jaký typ studentů má o kurzy zájem?

Všechny věkové kategorie, všech profesí a všech vzdělání

Jak jsou jednotlivé studijní bloky či kurzy koncipované?

„Základní kurz jsem koncipoval pro začínající fotografy, kteří si chtějí osvojit užívání fotografické techniky a zorientovat se ve znalostech tvůrčí fotografie. Posluchače během kurzu seznamuji s jednotlivými obory a žánry fotografie. Chci docílit toho, aby věděli co každý žánr vyžaduje, co jej charakterizuje. Měli by být v budoucnu schopni samostatně tvořit na kvalitní úrovni.“

Jak je jsou strukturované další kurzy?

Následný kurz je rozčleněn do dvanácti samostatných lekcí. Pro studenty to představuje celkem třicet hodin vyučování, kdy jedna lekce trvá dva a půl hodiny. K tomu přidávám hodiny samostatného fotografování v ateliéru. Samozřejmostí je, že jim poskytuji osobní konzultace. Moji studenti mohou také čerpat z množství fotografických časopisů a knih, kterými disponuje archiv školy. Náplň tohoto kurzu je poměrně náročná. Chci, aby studenti rozvíjeli hlavně obrazovou a obsahovou stránku svých fotografií. Poslední kategorie výuky je určena pro přísně výběrovou skupinu především profesionálních fotografů výtvarníků, kteří přicházejí a chtějí získat nové podněty a inspiraci ve své fotografické práci

Jaké metody při výuce používáte?

Vnímám co je to za lidi a snažím se s nimi pracovat tak, abych v nich rozvíjel jejich vlastní schopnosti, fantazii. Svým studentům říkám: „Nezáleží na tom, jestli jako amatér fotografujete život své rodiny, anebo máte fotografii jako svou práci, či prostředek k sebevyjádření. Sami rozhodujete o tom, jestli obsah Vašich fotografií bude kopírovat šed milionů jiných, anebo se pokusíte z tohoto proudu vystoupit a najít po fotografické stránce sami sebe.“

Jaké úkoly svým studentům zadáváte?

Úkoly zadávám takové, aby podporovaly jejich fantazii a zlepšovali se jejich technické znalosti při plnění úkolů. Také beru ohled na jejich časové možnosti, jsou to většinou studenti a pracující lidé. Raději méně úkolů, ale pořádně provedené a dotažené do konce. Například to byla témata Můj sen anebo Můj den. Rád zadávám i Portrét blízké osoby nebo Autoportrét, který často řešíme jako interpretaci fotografie z dětství, kterou v podobném duchu přefocujeme v současnosti a diskutujeme o proměnách nebo naopak o shodných rysech. Ale raději si prohlédněte ukázky. Ty hovoří sami za sebe.

Čím výuku v ateliéru doplňujete? Pracují studenti i doma – samostatně? Ve speciálních programech (workshopech s externisty, na netradičním místě apod.)

Celý kurz je celkem pestrý. Prolínají se zde prvky teoretické přípravy daného tématu a s následným praktickým rozpracováním tématu v exteriérech anebo v interiérech v okolí konání kurzu. Důležité pak je, a to nejen pro moji zpětnou vazbu, vyhodnocení hotových fotografií. Studenti musí umět svou práci obhájit a zdůvodnit. Také vždy do celoroční výuky zapojuji celodenní workshop zaměřený na přípravu v dokumentární fotografii.

Workshopy připravuje v zajímavých lokalitách a netradičních prostorách. Už jsem se studenty pracoval například v ZOO nebo i třeba na výstavě psích šampiónů. Také pro studenty chystám exkurze za fotografickými výstavami. Pravidelně navštěvujeme výstavy v Olomouci, spolupracujeme s Galerií Café Amadeus, někteří dobří studenti už zde i vystavovali. Účastním se také dle časových možností se studenty animací, které připravuje lektorské oddělení Muzea umění Olomouc. Pravidelně také zajišťujeme do Brna anebo na měsíc fotografie v Bratislavě. Jedenkrát za rok se snažím pečlivě připravit vícedenní setkání za účelem prohloubení znalostí z kurzů se speciálním programem. Dle možností také zvu do výuky nebo na workshopy externisty. Úzce spolupracuji s Jindřichem Štreitem v oblasti dokumentu, na speciální a technicky náročné techniky přichází Emil Palíšek. O žurnalistické fotografii zde měl například přednášku fotoreportér Martin Holík. Ve všech aktivitách, které se školou a studenty pořádám mi jde především o zlepšení povědomí široké veřejnosti o kvalitní tvůrčí fotografii. A pro tu se snažím své studenty získat a snad i pomoci jim ji dobře se naučit.

Ve své pedagogické praxi jste měl možnost pracovat jak s tradiční analogovou, tak i později s digitální fotografií. Mohl byste popsat rozdíly, které se v souvislosti s novým digitálním médiem objevily ve výuce?

V době mých pedagogických začátků, což bylo v roce 2005, dominovala v oboru ještě tradiční analogová fotografie. Posluchači kurzů nosili domácí práce zhotovené klasickou cestou na fotopapíru. Často potřebovali několik týdnů na přípravu a ke zhotovení snímků pro konzultaci. Vzpomínám si živě, jak nás pedagogové na Institutu tvůrčí fotografie ještě v roce 2004 seznamovali s velkým nadšením s novou problematikou digitální fotografie. Za dva až tři roky jsem zašel na přednášku do prvního ročníku, kde se studenti naopak seznamovali s již překonanou technikou analogové fotografie. Tím chci říci, že v průběhu velmi krátké doby došlo ve fotografii k zásadní proměně. A to se samozřejmě promítlo i do výuky, kterou jsem zahájil v České fotoškole i já. Postupně se práce ve výuce značně ulehčila, protože studenti nosili fotografie na digitálních nosičích. Snímek jsem mohl snadněji použít například ve skupinové výuce, při demonstracích, při rozbořech ve větším počtu lidí. Pravidelné a častější konzultace pak přispěly k precizování jednotlivých úkolů a souborů. Digitální fotografie také dává více volnosti ve výběru finálních snímků. V období přerodu se ve fotografických kruzích řešilo například jak a kdy zmáčknout spoušť, jak vybrat vhodný záběr. Kritériem bylo kromě vizuální kvality také ekonomické zatížení výroby jednotlivého snímku. Digitální fotografie byla kritizována a osočována z podpory nadprodukce vizuálních informací a devalvace fotografického obrazu. Digitální fotografie také svádí k tomu, že fotografové málo přemýšlejí než zmáčknou spoušť. Tím vzniká více špatných a bezobsažných fotografií, které mohou být technicky dokonalé, ale postrádají smysl. Já zastávám názor, že digitální fotografie je „dobrý sluha, ale může se stát zhlým pánem“. Je nutná koncentrovanost a sebekontrola fotografa před i při pořizování snímku. Proto jsem se také rozbořil, že budu fotografii vyučovat, abych alespoň zčásti mohl kultivovat současnou fotografii a předávat zájemcům své poznatky a zkušenosti.

Technika pro Vás tedy není na prvním místě?

Při hodnocení a výstupech absolventů kladu důraz především obsah. Technické vybavení a jeho vyspělost není prioritní. Kurz je orientovaný hlavně na samotný obsah fotografií posluchačů a v tomhle je použita technika

drubořadá. Jako dostatečné vybavení pro maximální využití v kurzu požadují digitální fotoaparát (tzp. zrcadlovku) a notebook. Ale zdůrazňují. Uvedené věci nejsou podmínkou pro absolvování kurzu, ale jsou vhodné pro 100% využití technického potenciálu fotografického kurzu.

Příloha 5

Rozhovor s Bohumilem Teplým

Olomouc, 1. 3. 2012

Bohumil Teplý (*1932)

Sochař, restaurátor. Vystudoval Pedagogickou fakultu Univerzity Palackého v Olomouci (1951-1954) a Střední průmyslovou školu sochařskou a kamenickou v Hořicích (1954-1959). Externě studoval na Akademii výtvarných umění v Praze (prof. Pokorný) a na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci (sochařství u prof. Navrátila). Odbornou praxi získal při opravách kostela v Emauzích. Člen Unie výtvarných umělců Olomoucka a Asociace restaurátorů v Praze. Často pobývá na Šumpersku, ateliér má ve Vernířovicích. Žije v Olomouci.

Pane Teplý, vy jste studoval na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci v nelehkých padesátých letech minulého století. Vaším hlavním oborem byla výtvarná výchova v kombinaci s dějepisem a občanskou naukou. Jak jste se ale v té době dostal ke studiu tak progresivního média, jakým v té době musela být fotografie?

Já jsem studoval v Olomouci v letech 1951–1954. Mým hlavním zájmem vždy bylo sochařství. Například modelování jsem studoval u profesora Vladimíra Navrátila. Z té doby však mám zachován výkaz o studiu z Pedagogické fakulty, tzv. index, kde mám ve školním roce 1951/1952 zapsány přednášky z oboru Nová fotografie. Jako přednášející je tam uveden ing. Josef Kšír. K němu jsem tedy ohledně fotografie v první ročníku studia docházel.

Co Vás tehdy na fotografii zaujalo? Proč vůbec byla zahrnuta do tehdejší výuky?

Jako vše nové a moderní, tak i fotografie mne jako mladého člověka zajímala. To, že jsme měli možnost ji studovat v rámci fakulty, patrně souviselo ještě i s působením Josefa Vydry. Ing. Kšír v mnohém patrně navazoval na jeho ideály a bobužel neuskutečněný model výtvarného učiliště, kde spolu kooperují všechny výtvarné druhy na pozadí uměleckého řemesla. A fotografie byla už před druhou světovou válkou jednou z významných složek moderního výrazu, byla vyjádřením pokroku doby a také ideálním spojením technického pohledu s uměleckým přístupem. Nejen ve výuce fotografie, ale i v celém profilu našeho tehdejšího studia Olomouci byl ještě v prvních dvou ročnících znát dozrívající vliv vzdělávacího procesu německého Bauhausu. Vždyť také profesor Vydra zde ještě nějakou chvíli působil, i když už ne ve funkci vedoucího katedry.

Jak byly přednášky ing. Kšíra koncipovány? Věnoval se historii média nebo spíše jeho technologii?

Přednášky ing. Kšíra byly velice obsažné po stránce informativní i pestré ve volbě témat. V průběhu roku nás velmi podrobně seznámil s teorií a historií fotografie. Nevyhnul se ani principům tehdejší nebo chcete-li soudobé

fotografie. Samozřejmě součástí bylo i seznámení s technologickými postupy vzniku fotografie a nezbytnými technickými předpoklady a pomůckami.

Jakou formou ing. Kšír vedl přednášky?

V tom byl ing. Kšír naprosto fenomenální. Vždy přednášel tzv. spatra. Velké množství informací, které nám sděloval, sloučilo do dvou vyučovacích hodin; scházeli jsme se jedenkrát v týdnu. Fotografie ho velmi bavila, byl pro ni nadšený a to bylo znát i z jeho přednesu, který byl po formální i obsahové stránce vyčerpávající. Bylo to náročné studium.

Jaké metody a pomůcky ing. Kšír při výuce používal?

Jak jsem již naznačil, ing. Kšír přednášel z paměti. Pro větší názornost a srozumitelnost nám na tabuli kreslil křídou schémata, na nichž nám vysvětloval principy fungování aparátů, chemické procesy, psal značky sloučenin a typy fotoaparátů a filmů. Vlastně neměl žádné speciální pomůcky.

Tenkrát se asi ještě nedalo moc počítat s použitím diaprojektoru nebo jiného zařízení, které by většímu počtu posluchačů přiblížilo dané téma?

No tak to určitě nebylo v té době myslitelné. S promítáním ve výuce jsem se setkal až při svém studiu na Filozofické fakultě v šedesátých letech minulého století (pozn.aut. 1963–1964) při přednáškách Václava Zykunda. Vím, že to zní fantasticky, ale tenkrát byl problém vůbec vlastnit fotoaparát, natož diaprojektor.

Jak tedy ing. Kšír postupoval při výuce?

S křídou na tabuli nám objasňoval základy fotografického vidění, problematiku perspektivy, zkreslení obrazu. To vše pak ještě dovysvětloval na konkrétních příkladech. Na přednášky také nosil vždy knihy a časopisy z vlastní knihovny, v nichž nám ukazoval problematika témata, at' už se týkala kompozice, výřezu nebo zabrazení detailu. Vzpomínám si také, že k demonstraci používal i své vlastní snímky.

Ing. Kšír byl mimo jiné i specialista na památkovou péči a na fotografickou dokumentaci architektury. V jeho pozůstalosti se nachází řada snímků z historického jádra Olomouce. Setkal jste se i s touto problematikou v jeho výuce.

Jak by ne! V tomto směru mám obzvláště živou vzpomínku mám na obrovský starý dřevěný aparát typu Lindhof s měchy, který v té době stával ve škole. S jeho pomocí (nebo přesněji s pomocí jeho objektivu) nám právě ing. Kšír vysvětloval chyby při zaměřování a dokumentování stavebních památek. Tento starý aparát například umožňoval korekce sbíhavých a ubíhajících linií, které často při fotografování architektury brozí. Přitom jsme se jakoby mimochodem dozvěděli i plno informací o olomouckých památkových objektech. Dnes by mne zajímalo, kam se tento aparát vlastně poděl. Možná si jej vzal Robert Smetana z Katedry výtvarné a hudební tvorby (založena 1959, pozn.aut.).

Problematika dokumentace stavebních památek a architektury už je velmi úzce spjatá s praktickým využitím fotografie v památkové i umělecké praxi. Jakou formou probíhala praktická výuka dovedností nutných k vytvoření dokonalého snímku?

Tak to je pro mne už jen mlhavá vzpomínka a ještě ne přímo má vlastní. Vzhledem ke svému zaměření a hlavně studijnímu vytížení (studoval jsem tři obory), jsem se fotografii věnoval jen v první ročníku. A výuka ing. Kšíra byla koncipována do dvou let. Jak jsem již řekl, první ročník byla teorie a ten druhý byl věnován praxi.

Vzpomínám si však na spolužáky, kteří ke Kšírovi chodili i v druhém ročníku právě na praktickou výuku. Při omezeném počtu fotoaparátů pracovali ve skupinkách, museli se střídát. Ve škole, pokud si dobře vzpomínám, nebyla fotolaboratoř. Snímky se vyvolávaly na koleně, všelijak. Vím, že Kšír se studenty chodil ven, do pléneru. Když jsem je někdy potkal ve městě, tak jim vysvětloval, jak si mají například zvolit stanoviště, jak velký celek by měli zabrat, jak přistoupit k využití detailu nebo jak pracovat se světlem a třeba také jak může stín pomoci dokreslit strukturu a celkové vyznění fotografie. Určitě to bylo skvěle připravené, jeden rok teorie, pak praxe.

Vrátím se ještě na samý začátek našeho rozhovoru. Doba, ve které jste studoval, byla opravdu společensky tíživá. Byla tato atmosféra znát například i při výuce fotografie?

No celá ta doba začala být dosti pokřivená. To jsou známé skutečnosti, které vyvrcholily v šedesátých a sedmdesátých letech minulého století. Ale naštěstí v té fotografii jsem se s tím nesetkal. Bavili jsme se o kompozici, o světle, o průkopnických fotografických techniky, o chemii. Nikdy jsem nepozoroval náznak nějaké ideologie. Navíc mám pocit, že ing. Kšír si z minulosti nesl nějaké neblahé zkušenosti, snad z války. Myslím, že filtrovat do výuky nějakou ideologii mu bylo naprosto cizí.

Na závěr mi dovoďte ještě otázku. Jaký smysl podle Vás měla v té době výuka fotografie? S jakým cílem k ní přistupoval ing. Kšír?

Vzpomínám si, že hovořil o dvou polobách fotografie. Zdůrazňoval, že fotografie je jak umělecká disciplína, tak i technický obor. Fotografa však vždy považoval za výtvarníka, realizátora vnitřních představ. A co bylo jeho cílem? Asi nám vštípit právě tuto dvojkolejnost, techniku i umění v jednom. A to vlastně je už ten dříve zmíněný ideál Josefa Vydry.

A s jakými cíli jste k výuce přistupovali Vy, studenti?

My? Asi jako v tomto věku ke všemu novému. Se zvědavostí, s pocitem, že děláme něco moderního. A také asi s podvědomým cílem naučit se i jinou formou než tradiční zaznamenávat prchavé chvíle života. A až mnohem později se mnozí z nás přesvědčili, že fotografie je dobrá i ve vlastní tvorbě, při pořizování reprodukcí, při formulaci myšlenek, při zachycení inspirace. Když o tom tak zpětně přemýšlím, ono to vůbec nebylo špatné rozhodnutí přičichnout k fotografii.

Příloha 6

Rozhovor s Petrem Zatloukalem

Olomouc, 24. 1. 2013

Kdy a za jakých okolností jste nastoupil jako pedagog na KVV UP Olomouc?

Bylo to přibližně v roce 1992. Ale již předtím jsem na katedře čas od času působil. Občas mne totiž vyzval Michal Macků, který tam v roce 1991 vyučoval fotografii externě, abych jej zastoupil. Od roku 1993 jsem byl přijat do stálého pracovního poměru jako vyučující pro obor fotografie.

Měl jste na co navazovat? Nebo bylo nutné strukturu celého oboru nově koncipovat?

Pokud si dobře pamatuji, tak přede mnou nikdo fotografii na katedře interně nevyučoval. Do roku 1975 tu byl externě Miloslav Stibor, pak asi nikdo, začátkem devadesátých let pak Michal Macků. A koncepce? Tak

ta v době mého příchodu neexistovala. Musel jsem celý obor od začátku vystavět. Ale vždy jsem měl na zřeteli, že vychovávám studenty a budoucí učitele výtvarné výchovy. Proto jsem jej od začátku koncipoval jako otevřenou strukturu s možnými vazbami k dalším oborům, třeba ke grafickému designu, land artu, malířství.

Jaká je tedy struktura současné výuky fotografie na katedře výtvarné výchovy?

Na základě vlastních zkušeností a po nesnadných začátcích jsem výuku fotografie rozdělil do tří základních bloků. První blok je hlavně o řemesle, názvosloví, nazývám jej proto fotografický bonton. To je část, ve které během jednoho semestru odpřednáším základní informace a postupy. Přednášky jsou zaměřeny na techniku fotografie, ať už klasické nebo digitální, dále třeba na problematiku mokrého procesu. Také se dotknu dějin fotografie v průřezu. Tato část je zakončena zkouškou.

V druhém semestru zadávám sestavu elementárních úkolů, kdy si studenti osvojí práci s různými typy přístrojů, a opět od klasické až po digitální techniku. Mají k dispozici jak kompaktní digitální přístroj, ale i telefon s fotoaparátem nebo i zrcadlovku. Klasický chemický proces poznávají při práci s kinofilmem a středním formátem. Kinofilm používáme pro zážnam dynamických motivů. Na středním formátu se učí statické motivy. Na konci prvního studijního roku, po dvou semestrech, skládají studenti zkoušku, kterou tak ukončí první blok, který bych souborně označil jako základní kurz fotografie. Takže po prvním roce výuky by měli vědět jaký film a pro jaké účely si koupit, jaký zvolit objektiv, dále třeba co je to hloubka ostrosti nebo barevná hloubka. A to se samozřejmě prolíná s výukou grafického designu a dalších předmětů pracujících s obrazem a jeho digitální podobou.

Výuka v druhém bloku je rozložena do tří semestrů. Zde se zabýváme jednotlivými fotografickými disciplínami. Studenti plní úkoly na téma zátiší, portrét, krajina, dokument. Dále jsou zde technické úlohy. Například jak zachytit černou na černé, bílou na bílé. Jak světlem vymodelovat objem předmětu. Jak reprodukovat dílo, speciální techniky a postupy. Je to například HDR fotografie (High Dynamic Range),³⁶⁸ specifika digitální černobílé fotografie. Například zadávám rekonstrukci nalezeného a tradičního zátiší, kdy studenti musí zajistit jednotlivé elementy pro kompozici, musí umět najít stejný úhel pro záběr, stejné světlo. Je to hodně náročná disciplína, skoro bych řekl fotografická řebole. Po absolvování celé série úkolů už studenti o fotografii ví více. Jsou schopni samostatné práce, kterou budou potřebovat k prezentaci vlastního fotografického projevu. Druhý blok je sice ukončen jen zápočtem, ale já vždycky preferuji skupinové setkání, kde si společně se studenty vyhodnotíme práce, připomeneme si problematické situace, úkoly, které přinášely nesnadná řešení.

Následuje třetí blok, který jsem pojmenoval ateliér fotografie. Do této výuky mohou nastoupit jak absolventi předchozích pěti semestrů, tak také i nadaní studenti z jiných kateder a fakult. Jedná se sice o otevřenou formu ateliéru, ale také o přísně výběrovou skupinu v rámci magisterského studia. Díky otevřenosti ateliéru se zde setkávají studenti z pedagogické, filozofické či lékařské fakulty se studenty žurnalistiky nebo studentky z fakulty tělesné kultury. Ale všichni, kdo mají zájem v ateliéru fotografie studovat, musí při přijetí předložit portfolio svých prací. Hned na začátku se se studenty dohodnu na výběru širšího tématu. V jeho rámci pak budou jednotlivě a v průběhu semestru zpracovávat vlastní fotografický soubor, který také formou výstavy představí v rámci závěrečné výstavy ve veřejných prostorách školy. Společné téma pak zaručí soudržnost finální prezentace jednotlivých prací, ať už jsou to dokumentární fotografie nebo třeba akty.

368 http://cs.wikipedia.org/wiki/High_Dynamic_Range/25_1_2013

Kladete důraz i na domácí a samostatnou práci studentů?

Samozřejmě. Studenti dopředu vědí, jaké úkoly je čekají, mohou se připravovat. Přijíždí si aparáty na týden, aby do další hodiny mohli vypracovat zadané téma.

Doplňují výuku fotografie na katedře ještě další edukační formy?

V posledních letech jsme pořádali zimní fotografické kurzy. V průběhu ledna se konával týdenní výjezd do plenéru. V únoru se pak fotografie zpracovali a nezvěřovali a v březnu bývala zde v prostorách katedry výstava nejlepších snímků. Výstavu nebo prezentaci tvorby chápu jako další způsob, jakým studenty mohu něco dalšího naučit. Pravidelně vystavují absolventi fotografického ateliéru v prostorách školy a diplomanti. Ročně se pro závěrečnou práci z fotografie rozhodnout zhruba dva až tři studenti. Výstavu si musí sami připravit, nezvěřovat snímky, připravit pozvánky, popisky, pozvat diváky. Takto na základě přímé zkušenosti rozvíjí v praxi poznatky, které se v jednotlivých semestrech naučili.

S jakými problémy jste se v začátcích potýkal? Měl jste k dispozici technické vybavení, pomůcky, výukové materiály nebo jste postupně musel celé odborné pracoviště navrhnout a vybavit sám?

Možná bych začal více zeshora. Katedra výtvarné výchovy v průběhu devadesátých let měnila stanoviště. Já si ještě pamatuji výuku v prostorách dnešního Arcidiecézního muzea na Václavském náměstí u domu sv. Václava. Tam jsem se pokusil vytvořit první ateliér, protože jsme tam měli k dispozici jen fotokomoru. Potom jsem dočasně působil v suterénních prostorách Studentcentra na rohu Wurmovy a Křížkovského ulice nedaleko rektorátu Univerzity Palackého. Tam už jsem vybudoval ateliér, kde se dali dobře učit různé fotografické disciplíny, portré, zátiší atd. A od roku 2002 sídlí katedra v nově zrekonstruovaném jezuitském konviktu v Univerzitní ulici. Zde jsem již po předchozích zkušenostech od začátku spolupracoval s architektem Petrem Fabiánem. Od začátku jsem chtěl koncipovat ateliér pro proměnlivý počet studentů. Především jsem musel vyřešit situaci, kdy v jedné skupině přicházelo na výuku třeba 15 a více studentů. Dnes dokonce i 20 studentů. To zvládám tak, že skupinu dělím na čtyři týmy. V praxi to vypadá tak, že jeden tým fotí zde v ateliéru portrét, další fotí v druhé části ateliéru na stole zátiší, třetí zpracovává v chemické laboratoři film a čtvrtý zpracovává výstupy v digitální laboratoři. A skupiny se samozřejmě střídají v cyklech, aby prošly všechna stanoviště během jednoho semestru. A já mezi nimi rotuji a koriguji jejich postupy. Nejobtížnější je vždy začátek, kdy studentům ukazují práci v chemické laboratoři a temné komoře. Tam je poměrně málo místa. Proto vždy jedna skupina pracuje v exteriérech na dynamických motivech, a další tři skupiny se střídají v temné komoře. Když už jsme u dynamických motivů, tak úkol si jasně vysvětlíme, studenti vědí, co po nich chci a samostatně vyrážejí ven, řešit úkol. Nemyslím si, že je dobré, abych jim ukazoval někde v exteriéru, jak já co fotím, ale spíše preferuji důkladnou a jasnou přípravu v ateliéru a čekám na výsledky jejich samostatné práce. Samozřejmě ne vždy se jim vše povede, to pak musí znovu ven. Ale jsem přesvědčen, že pak už si dají pozor a poučí se z vlastních omylů. Chci, aby na řešení úkolů přicházeli sami. A protože si materiál bradí sami, tak si příště dávají velký pozor, aby úkol nezkažili.

To velice úzce souvisí s problematikou technického vybavení. Po roce 1989 a v průběhu 90. let s postupným nástupem digitální fotografie začaly zanikat komunální ateliéry. A samozřejmě se za přijatelné ceny

rozprodávalo vybavení. Díky dobrým kontaktům s fotografy z tohoto oboru se mi podařilo dobře vybavit i ateliér zde na katedře. Takto katedra získala kvalitní analogové fotoaparáty formátu 6x6 cm, zvětšovací přístroje, světla, záblesková zařízení. Ale rád na tyhle začátky vzpomínám.

Edukační proces je velmi složitý. A určitě v něm hraje zásadní roli osobnost pedagoga. Jaké vzory nebo příklady Vás inspirovaly? Jistě jste se během svého vlastního studia setkal s mnoha výraznými uměleckými i pedagogickými osobnostmi. Přejal jste od nich některé metody nebo výukové postupy?

Začnu třeba od Miloslava Stibora. U něj jsem se učil diskusi, argumentaci. Získával jsem přehled. Pro Stibora jsme nebyli studenti, ale partneři, kterým pomáhal se orientovat ve složitém světě uměleckého provozu. Další osobností, která mne ovlivnila v přístupu k fotografii byl Jaroslav Krejčí z fakulty filmové a televizní v Praze.³⁶⁹ Ten nás na přednáškách sice podrobně seznamoval s různými tématy, ale vždy neopominul zdůraznit, abychom se nenechávali ovlivňovat silnými vzory. Zdůrazňoval osobitost, vlastní přístup, tajemství. Také mám rád přístup Miroslava Vojtěchovského. Ve své vlastní tvorbě jsem začínal jako dokumentarista. A díky Vojtěchovskému, který nás na institutu učil předmět nalezené zátiší, jsem si pro sebe našel i toto téma. Mám například celou řadu snímků z jedné varhanářské firmy. Rozhled jsem získal i díky Vladimíru Birgusovi, který nám vozil odbornou literaturu ze zahraničí a také nám promítal své diapozitivy ze zahraničních galerií a muzeí.

Na jaké edukační momenty jste se zaměřil Vy. Co je pro Vás ve výuce důležité?

Velký důraz kladu na techniku. Snažím se studentům vštípit, že bez dobré znalosti základů a techniky nelze udělat dobré fotografie. Nemám rád „ušmudlanost“. Technika je prostě v tomto oboru nezbytná. A také teoretické znalosti, které podmiňují vznik a vzhled výsledné fotografie.

Příloha 7

Rozhovor s Miroslavem Schubertem

Olomouc, 17. 1. 2013

Miroslav Schubert (*1961)

Fotograf, galerista, kurátor výstav v Galerii Caesar v Olomouci (od roku 1992).

Fotografii studoval u Miloslava Stibora na Lidové škole umění v Olomouci (1986–1988). V letech 1988–1990 navštěvoval Institut výtvarné fotografie Svazu českých fotografů.

Člen Spolku olomouckých výtvarníků (od roku 1993) a Archivu výtvarného umění, o.s. (od roku 2003). Jeho dílo je zastoupeno ve sbírkách Muzea umění Olomouc a v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze. Žije a tvoří v Olomouci.

Jak a kdy jste se seznámil s fotografií?

Bude to znít jako klišé, ale bylo to doma v rodině. Od otce jsem odkoukal základní věci okolo výroby fotografie, vyvolávání, zvětšování. Otec totiž doma kompletně zvládal celý „mokrý proces“. Ale vás asi zajímá

³⁶⁹ Jaroslav Krejčí (1929–2006), grafik a divadelní fotograf. Od roku 1975 do roku 1995 vyučoval na pražské FAMU divadelní fotografii a grafickou úpravu.

můj následný fotografický rozvoj. Někdy po základní škole, to mi bylo patnáct šestnáct let, jsem už jako student Středního odborného učiliště v Ostravě začal navštěvovat kulturní akce, undergroundové happeningy, neoficiální setkání. Byla to nejen neopakovatelná atmosféra, ale i vizuálně silné obrazy. Začal jsem je dokumentovat. Mé první fotografie vznikly na koncertech, divadelních představeních a na často nepovolených vystoupeních nežádoucích umělců a skupin.

Takže Vaše rané práce byly spjaty s dokumentární tvorbou?

Ano, ale skutečně jen ty počáteční. Pak jsem stále více tihnul k experimentu. Někdy kolem dvacátého roku jsme už používal fotografický negativ jen jako východisko další umělecké tvorby. Zvětšoval jsem detaily, vyřezával z celků a upravoval kompozice speciálními technikami.

A s těmito snímky jste se ucházel o přijetí do fotografického oboru u Miloslava Stibora?

Ano, byly to tyto fotografie a asi i nějaké další, to už si přesně nevybavuji. Co patrně pozitivně přispělo k mému úspěšnému přijetí? Právě moje práce v temné komoře a hra s upravováním fotografií. V tom jsem se přiblížil Stiborově uměleckému přístupu. I on sám byl velkým kouzelníkem se zvětšovákem.

Jak probíhala výuka se Stiborem?

Ted' Vás asi trochu zklamam. Já jsem patřil do skupiny, se kterou vlastně Stibor zakončil svoji pedagogickou kariéru. I on sám říkával, že jsme mimořádný případ v jeho pedagogické praxi. Sešli jsme se někdy kolem poloviny osmdesátých let dvacátého století a byli jsme vlastně sami hotoví fotografové. Techniku jsme zvládali, to jsme nepotřebovali naučit.

Jak byste tedy charakterizoval edukační proces, kterým jste pod Stiborovým vedením prošel?

Naše setkání ve škole byla vlastně Stiborem řízená diskuse. Na každou hodinu jsme si postupně připravovali referáty. Témata byl z umělecké oblasti. O zajímavém autorovi, stylu, výstavě, problému a nemuselo být těsně spjaté s fotografií. O tématu jsme pak diskutovali a snažili se je pod Stiborovou supervizí uchopit jako možné téma pro vlastní tvorbu, jako inspiraci. Pak následovala konzultace nad našimi domácími pracemi. Stibor hodnotil, vtípně upozorňoval na nedostatky. Kompozice, téma, finální úpravy. To a ještě spousta dalších detailů souvisejících s fotografií. Hodnotili jsme se i navzájem, diskutovali jsem. Vzpomínám si, že jsme mu donesl fotografie z koncertu Bány Basikové. Stibor se pozastavil nad jedním záběrem, při kterém zpěvačka naplno otvírá ústa. Vytkl mi, že jsem se zbláznil, takovou krásnou ženu a zobrazit z ní jen kerční mandle.

Co ještě bylo součástí výuky?

Výstavy. My jsme se vlastně celoročně připravovali na výstavní činnost. A to se všim všudy. Od vytvoření samotných děl až po výrobu pozvánek, plakátů, katalogů. Stibor chtěl, abychom se všechno naučili. Říkával, že to je příprava do praxe. Na přípravě první výstavy v Galerii pod podloubím jsme pracovali několik měsíců. Ve škole i doma. Každý připravoval vlastní soubor, ze kterého jsme vybírali pro výstavu. Stibor nás také nechal navrhovat pozvánku, plakát, vybírat písmo, kontrolovat tiskárnu. A tak to bylo i u dalších výstav v Uničově, Berouně, Praze.

Druhou zásadní složkou pak bylo i zhotovení vlastního portfolia. Mnozí z nás se totiž fotografii chtěli věnovat dál. Michal Macků a já jsme se připravovali na přijímací zkoušky na Institut výtvarné fotografie.

Co bylo hlavním cílem Stiborovi výuky, tak jak jste ji poznal?

Asi vychovat z nás samostatné myslící fotografy. Proto pro nás byly nenahraditelné právě společné konzultace a vzájemné třibení názorů a odstraňování chyb. Stibor nás vedl k upevnění vlastních postojů. Byli jsme sice dospělí, ale on nám pomáhal otevírat oči, ukazoval možnosti. Orientoval nás, nosil knihy, časopisy, i zahraniční. Nic nám nenutil, naopak. Vždyt' nikdo z nás, jeho žáků, vlastně netvoří v jeho stylu, nekopíruje ho.

Příloha 8

Rozhovor s Milenou Valuškovou

Olomouc 18. 2. 2013

Milena Valušková (*1947 v Olomouci)

Fotografka, pedagožka. Vystudovala obor umělecká fotografie na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze (1983). Působila jako odborná fotografka v Teoretických ústavech, Ústavu státní památkové péče a ochrany přírody v Olomouci, od roku 1987 je ve svobodném povolání. od roku 1988 vede ateliér fotografie na ZUŠ Miloslava Stibora v Olomouci. Od roku 1991 je členkou Spolku olomouckých výtvarníků a výběrové organizace Asociace profesionálních fotografů ČR. Žije a tvoří v Olomouci. Její dílo je zastoupené ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Muzea umění Olomouc, v Národním muzeu fotografie v Jindřichově Hradci a v soukromých sbírkách doma i v zahraničí.

Od devadesátých let 20. století až do současnosti působíte na Základní umělecké škole Miloslava Stibora v Olomouci. Kdy jste však přesně v této instituci začala pracovat a na jaké pozici?

Na Základní uměleckou školu v Olomouci jsem nastoupila v roce 1988. Tehdy se uvolnilo místo po Miloslavu Stiborovi, který odešel do penze. Byla jsem přijata jako vyučující pro speciální obor fotografie nebo chcete-li fotografický obor při Lidové škole umění v Olomouci. Tehdy se škola ještě nejmenovala Základní umělecká škola Miloslava Stibora, ale pouze lidová škola umění. Hromadné přejmenování na zkušky – základní umělecké školy - nastalo až po listopadu 1989. A jméno jejího zakladatele dostala tato škola až později za ředitelování Eivy Pešákové, a to v roce 2002. Ale zpět k otázce. Zpočátku jsem převzala bývalé žáky doktora Stibora, se kterými jsem dokončila ročník a dohodnuté výstavy. Musím zpětně říci, že nebylo vůbec jednoduché převzít po Stiborovi skupinu, se kterou pracoval velmi úzce a intenzivně několik let, a to i ve svém volném čase a ve vlastním ateliéru. Byla to velmi obtížná doba, já jsem začínala, sbírala zkušenosti, nakonec jsem byla i ráda, že se nám společně podařilo ve vši úctě dokončit ročník a rozloučit se. Po té nastoupili na školu „samí muži“, kupodivu většinou studenti Přírodovědecké fakulty, kteří se předtím neznali. Podařilo se nám společnými silami vytvořit velmi dobrou atmosféru. Následně i vynikají skupinu, která vystupovala na výstavách jako Skupina M. Toto už považuji za skutečné zahájení své edukační praxe ve škole.

Na lidovou školu jste nastoupila nedlouho po ukončení vlastního studia a také po absolvování praxe fotografky na památkovém ústavu nebo v fakultní nemocnici. Co pro Vás bylo jako důležité? Z čeho jste čerpala podněty a inspiraci pro výuku?

V oblasti pedagogické jsem byla, jak naznačujete, laika. Byla jsem nucena si promyslet a sestavit zcela nový učební plán výuky fotografie. V té době pro fotografii existovala vlastně jen jediná učebnice, Stiborova Fotografie pro Lidové umělecké školy. Tu jsem znala a používala. Také jsem využívala knihu Jána Šmoka Umělé světlo a čerpala i z dalších skript a učebních podkladů, které jsem si do Olomouce přivezla z pražské filmové a televizní fakulty. Vzhledem k tomu, že jsem většinou mohla učit starší žáky, případně i pracující, mohla jsem je vézt k vlastní tvorbě, což bývá u mladších žáků ještě dosti obtížné; hojně jsem používala knihy, které se týkaly umělecké nebo tvůrčí fotografie. I Státní nakladatelství krásné literatury a umění vydávalo od šedesátých let 20. století sérii monografií našich i světových autorů, což byl výborný materiál pro teorii a dějiny fotografie. Nepostradatelné byly i další různé umělecké publikace. Seznamovat studenty s uměleckou literaturou jsem vždy pokládala za důležité a inspirativní. Ve výuce mne všeobecně nejvíce inspirovaly studijní postupy z FAMU. Také jsem mnohé úkoly převzala. Mezi pedagogické osobnosti, které mne formovaly nejvíce i po pedagogické stránce, lze uvést například Jaroslava Krejčího,³⁷⁰ který v rámci výuky používal vlastní vybavený ateliér, zařízený nesčetnými rekvizitami a doplňky po vzoru renesančních mistrů. Pro nás studenty to mělo velké kouzlo. Často jsem si uvědomovala jeho empatický přístup k individualitě každého studenta a s tím pracuji doposud i já. Krejčí nás také učil, že není důležité fotografovat to, co vidíme, ale to co o dané věci víme. Od Krejčího jsem také převzala sklon zabalit fotografický snímek tajemstvím, příběhem. Zcela jiný přístup jsem odpozorovala u dokumentaristy Pavla Štechy³⁷¹. Od něj jsem převzala snahu přijít zvolenému námětu na kloub, sledovat ho do větší hloubky, než bývá obvyklé například při běžných školních reportážích. Proto jsem také i já sama vždy svým studentům doporučovala vybírat náměty ke kterým mají osobní vztah nebo užší vazbu. Naopak jsem vždy varovala před těmi, u nichž ke osobní vazbě nedošlo a které by pak zůstaly jen prostým zázánamem bez osobního vkladu. U Štechy jsem si také cenila toho, jak pracoval se studenty. Na přátelské bázi. Tento přístup jsem pak také ve vlastní praxi volila u méně sebevědomých a uzavřených posluchačů. Sama si vzpomínám, jak mně i ostatním začínajícím studentům pomáhal odbourávat ostych a podněcoval nás k větší otevřenosti. V osobě Jána Šmoka³⁷² jsem pak našla impuls k systematickému plánování výuky a také k určitému pragmatickému pojetí. To se mi, upřímně řečeno, po celou moji pedagogickou kariéru však v uměleckém a kreativním prostředí mladých lidí a studentů prosazovalo jen s velkými obtížemi.

Jak jste se připravovala na výuku?

V době, kdy jsem nastupovala na LŠU v Olomouci, byla tato škola vlastně jedinou v republice, kde se fotografie vyučovala jako samostatný obor. Vůbec neexistovaly žádné osnovy pro takto speciálně vybraněnou výuku. Proto jsem vypracovala vlastní osnovy, které byly později schváleny ministerstvem školství.

Připravila jste vzdělávací osnovy pro fotografický obor. Jakou měl ve skutečnosti strukturu a náplň?

Studium bylo rozděleno na 4 roky, bylo určené pro dospělé posluchače v tzv. druhém stupni nebo cyklu. Před tím ještě mohly být dva roky studia v závěru prvního cyklu. Ideální počet žáků byl naštěstí stanoven mezi

370 Jaroslav Krejčí (1929–2006)

371 Pavel Štecha (1944–2004)

372 Ján Šmok (1921–1997)

čtyřmi až osmi. Musíme si uvědomit, že výuka fotografie byla tzv. speciálkou. Hned to vysvětlím. Malíři a grafici mohou pracovat ve větším počtu třeba až patnácti žáky. Všichni se mohou soustředit na jedno zátiší, na jednoho portrétovaného atd. U fotografie to takto nelze. Je jen jeden atelier, kde může pracovat pouze jeden fotograf, popřípadě dvojice. Ostatní žáky musíte zaměstnat jinak. V tom je výuka fotografie velmi náročná. Například na středních a vysokých školách je to jinak, studenti jsou již schopni pracovat více samostatně. Ale na začátku, všechny základy je musíte naučit. V poslední době se také začal projevovat neblahý trend přijímat ke studiu i velmi mladé žáky. S těmi je výuka obzvláště náročná. Mně vyhovovala vždy výuka středoškoláků a starších studentů, dospělých či pracujících. Prostě lidé, kterým již nemusím vést ruku. Lidé, kteří si sebou přinášejí určitou zkušenost a také životní postoj nebo jsou naopak ve fázi, kdy hledají a formují vlastní názor. To mne velmi bavilo. Neprodlévat stále v elementární fázi, ale již skutečně pracovat tvůrčím a partnerským způsobem. Další problém byl často také v tom, že se nejednalo o střední školu s pevným studijním řádem, disciplínou. Žáci zde byli dobrovolně, platili neveliké školné, mohli kdykoli odejít. Vždy pro mne bylo potěšením, když někdo vydržel celé čtyři roky. Stávalo se mi ovšem i to, že někdo navštěvoval fotografický atelier i déle, vraceli se mi studenti. Ale naopak pro srovnání. Nesplní – li žák na střední škole cvičení, dostane nedostatečnou. Tady v uměleckém školství to nelze. Musíte se neustále snažit, aby k vám studenti chodili rádi a rádi plnili i ta cvičení, která jim zadáváte a která jim třeba zrovna nevyhovují. Někoho zajímá pouze technika, jakmile ji zvládne, ze školy odchází. To jsou většinou řemeslníci, kteří v sobě nemají potenciál či talent věnovat se fotografii jako tvůrčímu uměleckému oboru. Víte, často jsem musela hodně improvizovat. Stávala jsem se pro ně až skoro šamanem. Zapojovala jsem je do her, podnikali jsme akce venku, v přírodě. Ráda jsem s nimi vyjížděla do Pomoraví a pracovala se skupinou dobře připravených žáků na happeninžích nebo landartových akcích. Často jsme venku pracovali se světlem, stínem, dlouhými expozicemi, pamětí místa, s vrstvami času, s fenoménem tmy, s osobními postřehy, náladami.

S kolika žáky jste začínala?

Začínala jsem se sedmi žáky, z nichž šest byli studenti Přírodovědecké fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a jeden z Pedagogické fakulty z katedry výtvarného směru. Mohu říct, že byly velmi talentovaní a měli již svůj vlastní pohled a postupně si vytvořili svůj vlastní styl. Od té doby jsem takovou vyrovnanou skupinu nadšenců neměla. Také se nám po dvou letech studia podařilo vytvořit Skupinu M, která absolvovala několik skupinových výstav. Mnoho z nich se ve fotografickém provozu uplatnilo. Fotograf Michal Kalhous dnes vede ateliér fotografie na Ostravské univerzitě v Ostravě, Luděk Peřina je fotoreportérem ČTK a dodává snímky co celonárodních deníků, Zdeněk Sodoma působí v Muzeu umění Olomouc jako fotograf výstavních projektů a fotodokumentátor sbírkových předmětů.

Pracovali studenti s předem zadanými úkoly? A s jakými?

V prvních ročnících se vždy musí sjednotit technické znalosti, kterým jsou věnovány počáteční hodiny. Tyto teoretické znalosti si studenti ověřují na zadávaných úkolech.

K základním úkolům v prvním ročníku patří cvičení s názvem „Co je to fotografie“. Každý si zvolí jeden předmět, který vyfotografuje třemi rozdílnými pohledy. Jako informaci – strohý záběr na nekonečném pozadí. Druhý pohled je více emotivní, kdy zvolený předmět je fotografován v nějakém prostředí a v poslední fázi jako

abstraktní, kde nemusí být zřetelné o jakou věc se jedná. Dalším úkolem je fotografování struktur a povrchů různých materiálů, kde prakticky poznávají jak funguje clona a jak se mění povrch a struktura věcí působením světla. Cvičení se praktikuje v exteriéru i při umělém světle v ateliéru. Dále se procvičují technické vědomosti na úkolech „Optická neostrost“, kde si žák v praxi ověřuje jak funguje clona. Při cvičení „Pohybová neostrost“ se prakticky seznamují jak fungují expoziční časy. V obou úkolech nejde pouze o ryze technický přístup, ale už tady jsou vedeni ke uvědomování si kompozice a výtvarného účinku. Mezi těmito hlavními úkoly jsou ještě drobná cvičení, například cvičení „Moje místo“. Záznam z prostoru, který je mým oblíbeným nebo „Cesta z města“. Druhý ročník má jako hlavní náplň krajinu. Tento úkol je rozdělen na tři části, kde hlavně u prvních dvou je žák nucen pracovat již více samostatně. Za prvé je to krajina popisná, kde se žák snaží vystihnout tvarové, atmosférické a jiné charakteristické rysy zvolené oblasti. Jedná se o realistický pohled na daný prostor. Za druhé jde o krajinu subjektivní, žák se snaží vytvořit obraz krajiny více osobní a na realitě nezávislý. A pak je to krajina v duchu land artu; akce v krajině, kde se snažíme pracovat společně. V druhém ročníku jsou zadávány ještě další drobné úkoly: architektura a plastika. Ve třetím ročníku volím vždy společné téma pro všechny, to často souvisí s tématem, který mají v rámci společných přehlídek všechny žušky v ČR. Například „Růžové brýle“, „Krabíčka“. Důležitým úkolem je proto i zátiší. Jak zátiší klasické, které vychází z podobných kompozic jako malířské. Vedle klasického je postaveno zátiší moderní, které je odlišné jak ve výběru zobrazovaných předmětů, tak v kompozici. Druhým důležitým úkolem je portrét. Přestože se žáci portrétováním zabývají již v ročnících předchozích, vytvořit zajímavý portrét, který nezůstává jen na povrchu, jsou schopni teprve později, po získání větších zkušeností a hlubšího vbledu na obsah. Čtvrtý ročník je závěrečný. Témata jsou pouze dvě. Ilustrace literární předlohy a výstavní soubor – volná tvorba. U obou se klade důraz na původnost a originalitu.

Kladla jste důraz i na domácí a samostatnou práci studentů?

Od druhého ročníku jsou studenti již schopni pracovat samostatně. Jinak to ani nelze a to především v tématech jako je krajina nebo architektura, pokud se podaří probudit ve studentech zájem o tato témata, rádi pak pracují samostatně. Tohoto jsou schopni ovšem až středoškoláci a starší. Fotografie se totiž nedá dělat jinak než samostatně.

Jak jste výkony svých žáků hodnotila? Co pro Vás bylo důležité? Jaké dovednosti museli nebo alespoň měli posluchači dosáhnout?

Hodnocení prací je důležité, nesmí však žáky odradit. Pokud není výkon nejlepší, hodnotím srovnáním s jinými a tím poukazují na chyby. Při hodnocení je vhodné zapojit všechny žáky. Při hodnocení přiblížím ke věku a schopnostem žáka, řídím se zásadou taktického přístupu, respektování názoru žáka. Hodnotím plnění ročníkových úkolů, pokrok žáka v daném období, jeho aktivitu, kreativitu, samostatnost a zájem o obor. V pololetí a na konci školního roku jsou žáci klasifikováni dle vyhlášky č. 71 / 2005 Sb.

Byla pro Vás důležitá i prezentace tvorby studentů na veřejnosti?

Představit své práce veřejnosti je důležitá nejenom pro mne, ale motivující hlavně studenty.

Ve své pedagogické praxi jste měla možnost pracovat jak s tradiční analogovou, tak i později s digitální fotografií. Mohla byste popsat rozdíly, které se v souvislosti s novým digitálním médiem objevily ve výuce?

Nejen pro výuku, ale vlastně pro profesionální fotografii je digitální technologie usnadněním. Zjednodušuje a urychluje celý proces vzniku fotografie. Odpadá například vyvolávání negativů či inverzních filmů, dále jejich následné upravování a skenování a s tím související nutná retuš a odstraňování smetů při scenování. Za velký přínos považují rovněž okamžitou kontrolu záběrů (a tím i úsporu materiálu). Další výhodou je možnost nastavení barevné teploty. Což dříve při fotografování na barevné negativy a inverzní filmy nebylo jednoduché.³⁷³ Pokud se fotografovalo na barvu, inverzní film (diapozitivní) film, musely se používat tzv. převodní filtry. Pro denní světlo nebo pro umělé světlo. Vyráběly se ovšem inverzní filmy (diapozitivní filmy) citlivé buď na denní světlo nebo na umělé. To u digitálních fotoaparátů odpadá. Tam stačí pouze nastavit barevnou teplotu WB daného prostředí. Nebo fotit do formátu RAW a pak si vše ve Photoshopu upravit dle potřeby. Také pro reportážní a dokumentární fotografii je rovněž ulehčením. Tím jen chci naznačit, že i pro pedagogickou praxi byl nástup digitální fotografie usnadněním. Studenty je možné okamžitě korigovat, upozorňovat na chybné postupy, přístup k motivu, volbu záběru, kompozici. Ale chci také říci, že digitální fotografie není východiskem a zárukou kvality. Fotograf nebo i student či budoucí fotograf se musí naučit opravdu fotografovat. Photoshop a jeho možnosti nenahradí kvalitu. Technika není vše. Ale fotografie byla již od svých počátků mediem pro masy, s digitální technologií se jí stala ještě víc. Ve své pedagogické a doufám, že i v umělecké práci se snažím pracovat s osobním přístupem, kvalitativním vkladem. Varuji studenty před všeobecně rozšířeným přístupem, že čím „chytřejší“ fotoaparát existuje, tím „hloupější“ může být fotografující. A to je to nebezpečí a jistá devalvace fotografie. Tvorba sama o sobě je tvrdá práce související s názorem, osobním přístupem a hlavně musí být o něčem... A to se snažím vštípit svým studentům. Že tvorba není „namlátit“ tisíc záběrů, z nichž některý náhodou bude skvělý snímek. To není tvorba!! Opakuji jim, že umění jak fotografovat digitálním fotoaparátem je, naučit se nestisknout spoušť. Nechci, aby je digitální fotografie dovedla k povrchnosti, aby přestali přemýšlet o záběru.

Příloha 9

Rozhovor s Markem Šobáněm

Olomouc, 4. 4. 2013

Mgr. Marek Šobáň

Lektor Muzea umění Olomouc, člen Komory edukačních pracovníků při Radě galerií ČR, certifikovaný absolvent seminářů Artefiletiky.

Dlouhá léta působíte jako lektor v Muzeu umění Olomouc. Kdy jste se stal součástí odborného muzejního kolektivu?

V lektorském oddělení muzea pracuji od roku 2002, tedy více než deset let. Od samého počátku jsem pracuji jako lektor v jedné jeho specifické části, v Arcidiecézním muzeu pro , nejprve sám, později přibyla kolegyně Čápková – Johnová, se kterou připravujeme některé programy společně.

³⁷³ Barevné inverzní filmy se používaly pro záběry určené pro tisk v reklamě, publikacích. Ale i pro závěsné fotografie z inverzních filmů, tedy diapozitivů, se technologií Cibachrome daly dělat kvalitní zvětšeniny. Např. Jan Pohribný (*1961) ve svých začátcích fotil na diapozitivy a následně je zvětšoval na Cibachrome. Bylo to ovšem dost drahé. (Poznámka Mileny Valuškové.)

Jistě bylo důležité, že jste v té době byl již zkušený pedagog s několikaletou praxí. Jaké byly Vaše předchozí profesní zkušenosti?

Jsem absolventem Katedry výtvarné výchovy na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Po ukončení školy jsem pracoval v neziskové organizaci Studio Experiment, která byla zaměřená na odpolední kurzovní činnost v oblasti estetické a výtvarné výchovy. Tam jsem získal velkou praxi, protože jsem měl možnost pracovat s rozmanitou škálou žáků a posluchačů od školních dětí až po dospělé. Pak jsem sbíral zkušenosti i na základní škole, kde jsem pracoval rok a půl jako učitel výtvarné výchovy. Zde jsem si mohl ověřit možnosti a postupy zprostředkování uměleckých děl na skupině žáků, kteří si výtvarnou výchovu nevybrali jako volitelný nebo zájmový předmět, ale měli ho jako jeden z povinných předmětů. (pouze jako jeden z mnoha dalších předmětů). Zprostředkování výtvarného díla, což je vlastně podstata muzejní edukace, jsem ve svých předchozích zaměstnáních zapojoval běžně do výuky výtvarné výchovy, ať už ve Studiu Experiment nebo i na základní škole.

Jaké edukační aktivity jste začal rozvíjet v muzeu? Jaké metody a formy jste pro ně volil?

Začnu více zeshora. Pro mne je důležité, aby animační program vždy určitým poměru tvořily dvě základní složky. Tou první je složka, která rozvíjí vědomosti, poznatky, zkušenosti. Tou druhou pak je zážitek a prožitek. Z toho vychází i výběr metod. Obě linie se samozřejmě neoddělují, naopak se prostupují. Vždycky jsem dbal, aby naši klienti, ať už děti nebo i dospělí, měli z této návštěvy mimořádný a příjemný zážitek a prožitek. Kromě výkladu, který je více spojen s poznávací složkou animace, jsem volil metody z oblasti dramatické a výtvarné výchovy, které naopak podněcují zážitkovou složku edukačního procesu. Je to poměrně široká škála metod sahající od výtvarné reakce na určité umělecké dílo nebo práce s jeho fragmenty až po jeho kompletování vybranou výtvarnou činností. Nebo jsou to polybové či zvukové nebo hlasové reakce na umělecké dílo. To znamená ozvučování obrazů, vkládání replik do úst postavám na obraze, práce se zvukem, tělem. Například při programu, který zprostředkoval počátky moderního umění jsme pracovali nejprve s realistickým ztvárněním portrétu, (například u Joži Uprky). Při těchto animacích jsem použil jako pomůcku zrcátko, ve kterém se reflektovala tvář nebo chcete-li skutečnost jako taková. Při animaci kubistického díla (portrétu Muž a žena od Procházky) to bylo pravítko a jeho možnosti uplatnění ve výtvarném projevu a význam geometrického umění vůbec. Výstupem byly portréty zaznamenané v překreslené geometrické síti. Pro práci s abstrahovaným záznamem reality (Makovský, Dívčí sen) jsem pak zadával úkol sestavit portrét pouze ze tří náhodných barevných útržků. U expresionistického autoportrétu jsme emoce a dojmy z vystaveného obrazu vyjadřovali hlasem (akustickými hudebními nástroji). Také jsme zobrazené postavě vkládali do úst repliky, snažili jsme se postihnout její pocity. Jsou to jednoduché metody, nenáročné pomůcky, kterými dosahují velmi dobrých výsledků a reakcí.

Od roku 2007 se v muzeu spolupodílíte na edukačních programech spojených s fotografií. Jsou tyto programy v něčem specifické nebo odlišné od animací, které připravuješ běžně pro muzejní expozice? Používáte jiné metody a formy nebo se dají použít ty, které máš již zažité a vyzkoušené?

Médium fotografie vybízí k volbě jiné škály metod. Například upouštím od ryze výtvarných akcí s barvou či jiným malířskými a kresebnými prostředky. V ideálním případě by bylo dobré, kdyby se při tvůrčí činnosti během animace pracovalo opět s fotografickým médiem. (Spíš se snažím, aby reakcí na fotografii byla zase

fotografie). Když se ohlédnu zpátky, tak jsem nejčastěji využíval práci se slovesným projevem, at' už to byly prvky tvůrčího psaní, automatického textu, asociativní řetězce, hledání nových názvů, titulů a podobně. To vše fotografie snese, vybízí k interpretaci, k diskuzi, k povídání o tom, co vidíme. Protože jsme často při těchto animacích spolupracovali s fotografy, vyzkoušeli jsme právě postup, jak lze na fotografii vystavenou reagovat fotografií vlastní, autorskou. Tak jsme vlastně připravili se zájemci i paralelní výstavu, která běžela souběžně s primárním výstavním projektem jako její hodnotný doplněk. Fotografie komunikovala s fotografií. Vytvořil se dialog, někdy i opozice či kontrast. Dokážu si představit, že na fotografii budeme reagovat koláží, tradiční kresebné či malířské prostředky mi do takového programu nezapadají. Další možností byla inscenace inspirovaná fotografií. Nebo práce s rekvizitami a významovými doplňky. To je zase cesta vycházející z akčního umění, body artu, happeningů.

Probrali jsme řadu metod, postupů od automatického psaní až po akční prvky při interpretaci díla. Kde jste si vlastně tyto dovednosti osvojil, z čeho jste čerpal?

Pro mne to jsou dva hlavní zdroje. Vycházím z metod kritického myšlení a z prvků dramatické výchovy. Druhým dobrým zdrojem inspirace jsou artefietické semináře Jana Slavíka, které navštěvuji již řadu let. Samozřejmě si vyměňujeme zkušenosti s ostatními kolegy. Jsem činný v Komoře edukačních pracovníků při Radě galerií České republiky, setkávám se s kurátory a pedagogy nejrůznějších stupňů a zaměření.

Programy, o kterých jsme doposud mluvili, byly připravovány pro vybrané skupiny převážně dospělých posluchačů a zájemců o fotografii. Je muzejní edukace zaměřená na fotografii vhodná i pro jiné kategorie?

Ano, zatím jsme o tom nemluvili, ale dokázal bych si představit, že například výklad nejrůznějších žánrů jako je portrét, krajina nebo zátiší bych mohl s pomocí fotografie velmi dobře přiblížit i mladším nebo nevýběrovým kategoriím zájemců. Nechtěl bych, aby má předchozí výpověď vyzněla tak, že fotografie je vhodná jen pro dospělé. Jde to, jen jsme to v širším měřítku zatím moc nedělali, ale i z důlích zkušeností vím, že to funguje, minimálně u žáků druhého stupně.

Mluvili jsme o metodách, formách a postupech. Ale co je vlastně tvým cílem?

Mám rád, když skupina dobře reaguje a v expozici se podaří vytvořit výjimečnou atmosféru. Tak vznikají neopakovatelné zážitky, které se mohou odebrat právě na tom daném místě a nikde jinde. Chci spojovat vnímání originálů se zážitky. A chtěl bych, aby ty zážitky vznikaly společně. To je pro mne možná důležitější, než zprostředkování vědomostí, které je vždy možné dohledat i jinde. Zážitek je ale tady a teď.

Použitá literatura

Josef Alán, *Společnost, vzdělání, jedinec*, Nakladatelství Svoboda, Praha 1974.

Hana Babyrádová, *Role rituálu v interdisciplinární estetické výchově*, Karlova univerzita, Praha 2004.

Petr Balajka - Vladimír Birgus - Antonín Dufek et al., *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, ASCO, Praha 1993.

Roland Barthes, *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, Praha 2005.

Ute Meta Bauer (ed.), *Education, information, entertainment. Aktuelle Ansätze künstlerischer Hochschulbildung. Current approaches on higher artistic education*, Selene, Wien 2001.

Sabine Baumann (ed.), *Gallery and community education of visual arts for older people*, Bundesakademie für Kulturelle Bildung, Wolfenbüttel 2012.

Štěpánka Bielešová - Pavla Vrbová - Pavel Zatloukal, *Civilizované iluze. Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc / Civilised illusions. Photography collection of the Olomouc Museum of Art*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012.

Milan Biegon, *Využití fotografie v klauzurních a diplomových pracích studentů intermediální tvorby a grafiky Katedry výtvarné tvorby Ostravské univerzity v Ostravě* (magisterská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2008.

Gui Bonsiepe - Bernhard Bürdek - Silvia Fernandez, *Ulmer Modelle, Modelle nach Ulm*, Stuttgart 2003.

Holger Broecker (red.) - Andréa Holzherr - Timothy Persons, *Helsinki School, neue Fotografie aus Finnland*, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2009.

O. Bartko et al., *Art school ŠUR+ŠUP+ŠUV=75*, Rabbit & Solution studio, Bratislava 2007.

Vladimír Birgus - Milan Mráz, *8. výstava amatérské fotografie ČSR. Festival zájmové umělecké činnosti 1984*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1984.

Vladimír Birgus - Miro Vosátka, *Metodická příloha. 8. výstava amatérské fotografie ČSR*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1984.

Vladimír Birgus - Milan Mráz, *9. výstava amatérské fotografie ČSR. Festival zájmové umělecké činnosti vyhlášený na počest XVII. sjezdu KSČ a voleb do zastupitelských orgánů*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1986.

- Vladimír Birgus - Petr Klimpl, *Metodická příloha. 9. výstava amatérské fotografie ČSR*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1986.
- Vladimír Birgus, *Fotografie absolventů FAMU* (katalog výstavy), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha 1987.
- Vladimír Birgus, *Institut výtvarné fotografie* (katalog výstavy), Dům umění města Brna, Brno 1987.
- Vladimír Birgus, *20 let Institutu výtvarné fotografie* (katalog výstavy), Filozofická fakulta Slezské univerzity v Opavě - Galerie 4 v Chebu, Opava - Cheb 1991.
- Vladimír Birgus - Pavel Scheufler, *Fotografie v českých zemích 1989–1999*, Praha 1999.
- Vladimír Birgus, *Institut tvůrčí fotografie 25 / 5* (katalog výstavy), Slezská univerzita v Opavě, Opava 1996.
- Vladimír Birgus - Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, KANT, Praha 2010.
- Štěpánka Bielešová - Ladislav Daněk, *Lovec obrazů. Jaroslav Vávra* (katalog výstavy), Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2011.
- Miroslav Bílek, *Krajinářská fotografie*, Svaz českých fotografů, Praha 1980.
- Alexandra Brabcová (ed.), *Brána muzea otevřená*, Juko Náchod, Náchod 2003.
- Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Herrmann & synové, Praha 2004.
- Circulation(s). Festival de la jeune photographie européenne*, Fondation FetArt, Paříž 2011.
- Roman Číž, *Fotografie na VŠVU v Bratislavě* (bakalářská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 1999.
- Ladislav Daněk - Pavel Zatloukal (eds.) - Štěpánka Bielešová et al., *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969-1989*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009.
- Jiří David, *Století dítěte a výzva obrazů*, Masarykova univerzita Brno 2008.
- Magdalena Drosteová, *Bauhaus*, Köln 2007.
- Kateřina Dytrtová, *Interpretace a metody ve vizuálních oborech*, Univerzita J.E. Purkyně v Ústí nad Labem, Ústí nad Labem 2010.
- Antonín Dufek - Ján Šmok - Vladimír Birgus, *Fotografie absolventů FAMU* (katalog výstavy), Dům umění města Brna, Brno 1985.

- Ester Erdélyová, *Súčasná fotografia na Škole užitočného výtvarníctva Josefa Vydru v Bratislave* (bakalárska práca), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2010.
- Jeanin Fiedler, *Walter Peterhans. Eine „tabula-rischa“ Annäherung* (katalog výstavy), Berlín 1990.
- Andreas Feininger, *Die hohe Schule der Fotografie*, Heyne, München 1995.
- Jana Frýdlová, *Fotografie na Grafické škole v Praze* (magisterská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2007.
- fotovystava tří / fotoexperimenty, fotomontáže, fotogramy, fota, reklamní fota* (katalog výstavy), Klub českých fotografů amatérů v Olomouci, Olomouc 1935.
- Gerhard Glüher, *Licht, Bild, Medium. Untersuchungen zur Fotografie am Bauhaus*, Verlag für Wissenschaft und Forschung, Berlín 1994.
- Helena Grecmanová, Aktivizační metody v muzejní pedagogice, in: *Škola muzejní pedagogiky 4*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2007.
- Gerhard Graeb, *Didaktik der Fotografie*, Don-Bosco-Verlag, München 1971.
- Sabine Hartmann (red.) - Elisabeth Moortgat (red.) - Rolf Sachsse, *Lucia Moholy, Bauhaus-Fotografen*, Museumspädagogischer Dienst Berlin, Berlín 1995.
- Helena Haškovcová, *Sociální gerontologie aneb Seniori mezi námi*, Galén 2012.
- Jan Hendl, *Kvalitativní výzkum*, Portál, Praha 2005.
- Eva Marlene Hodek, *Šestka. Šest českých fotografických škol = Six. Six Czech schools of photography*, Pražský dům fotografie, Praha 2006.
- Radek Horáček - Jan Zálešák (eds.), *Veřejnost a kouzlo vizuality. Rozvoj teoretických základů výtvarné výchovy a otázky kulturního vzdělávání*, Sborník symposia České sekce INSEA, Masarykova univerzita v Brně, Brno 2008.
- Jaroslav Hollan, *Vývoj fotografického školství v Československu a výuky fotografie na FAMU* (diplomová práce), Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze, Praha 1991.
- Jiří Hrdina, *Ostravské fotografické školství po roce 1948, výuka fotografie na Střední umělecké škole v Ostravě* (magisterská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2006.
- Karel Otto Hrubý et al., *Krajinářská fotografie*, Orbis, Praha 1973.

- Kathleen James-Chakraborty (ed.), *Bauhaus culture: from Weimar to the Cold War*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.
- Iveta Juchelková, *Miloslav Stibor, olomoucká fotografie 60. let* (bakalářská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2001.
- Vladimír Jůva, *Úvod do pedagogiky*, Paido, Brno 1999.
- Alena Kavčáková, *Vydrův pokus o tvorbu výtvarného učiliště*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 1993.
- Alena Kavčáková, *Josef Vydra (1884-1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010.
- Ladislav Kessner (ed.), *Vizuální teorie*, H & H, Jinočany 1997.
- Petr Klimpl, *Česká amatérská fotografie 1945–1989*, ÚKVC, Praha 1989.
- Michal Koleček (ed.), *Obraz, ve kterém žijeme. Práce studentů studijních programů a oborů fotografie realizovaných na českých a slovenských vysokých uměleckých školách*, Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, Ústí nad Labem 2011.
- Kol. autorů, *Učební osnovy pro vyučování se zaměřením na grafiku, dekorativní činnosti, modelování nebo fotografování na II. stupni základního studia na LŠU – Výtvarný obor*, SPN, Praha 1982.
- Michal Kubíček, *Historie Institutu tvůrčí fotografie*, (bakalářská práce), FPF v Opavě, Opava 2004.
- Jiří Kudělka, *Metodika výuky obrazové skladby na Lidové konzervatoři v Ostravě* (bakalářská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 1998.
- Krajská přehlídka prací fotografů Severomoravského kraje 1969*, Vlastivědný ústav Olomouc 1969.
- Filip Láb - Alena Lábová, *Soumrak fotožurnalistu? Manipulace fotografií v digitální éře*, Karolinum, Praha 2009.
- František Lón (ed.), *400 let univerzity v Olomouci 1573-1973*, Olomouc 1973.
- Eva Machková, *Úvod do studia dramatické výchovy*, NIPOS-ARTAMA, Praha 1998.
- Juliane Mayer (ed.), *Festschrift für Rainer Graefe. Forschen, Lehren und Erhalten*, University Press, Innsbruck 2009.
- Milan Mráz - Ján Šmok, *6. národní výstava amatérské fotografie. Festival zájmové umělecké činnosti*, Krajské

kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1979.

Miroslav Myška, *Fotografujeme krajinu*, Computer Press, Brno 2005.

Miroslav Němeček, *Prof. Ján Šmok – osobnost a dílo* (magisterská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2003.

Alena Nešlehová, *Pedagogická komunikace v teorii a praxi*, Grada Publishing, Praha 2005.

Vladimír Novotný, *Fotografická tvorba na fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně* (bakalářská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2010.

Rudolf Pařouk, *Umělecká fotografie a její tvorba*, Nakladatelství R. Promberger, Olomouc 1930.

Josef Pecák - Ján Šmok - Petr Tausk, *Barevná fotografie*, SNTL, Praha 1975.

Walter Peterhans, *Elementarunterricht und photographische Arbeiten* (katalog výstavy), Bauhaus-Archiv Darmstadt, Darmstadt 1967.

Ulrich Pohlmann - Rudolf Scheutle, *Lehrjahre, Lichtjahre, die Münchner Fotoschule 1900-2000*, Schirmer Mosel, München 2000.

Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech a dokumentech*, Nakladatelství Dost, Hranice 2010.

Jan Průcha - Eliška Walterová - Jiří Mareš, *Pedagogický slovník*, Portál, Praha 2001.

Jan Průcha (ed.), *Pedagogická encyklopedie*, Portál, Praha 2009.

Jan Průcha, *Multikulturní výchova: teorie – praxe – výzkum*, ISV nakladatelství, Praha 2001.

Jan Průcha, *Moderní pedagogika*, Portál, Praha 2005.

Ives Rachow, *Aspekte künstlerischer Fotografie in der DDR unter besonderer Berücksichtigung der 1970er und 80er Jahre*, Viademica-Verlag, Frankfurt 2000.

Jaromír Santler, *Fotografie ve výuce a výchově* (magisterská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2005.

Giovanni Sartori, *Pluralismus, multikulturalismus a přistěhovalci. Esej o multietnické společnosti*, Praha 2005.

Hellmut Th. Seemann - Thorsten Valk, *Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919-1925*, Der Klassik Stiftung Weimar, Göttingen 2009.

Leo Schwarz, *Zadní projekce jako prostředek k metodickému využití filmu při vyučování* (metodický list), Ústav pro další vzdělávání učitelů a výchovných pracovníků, Olomouc [1958].

Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, Orbis, Praha 1963.

Václav Slaný, *Národní výstava amatérské fotografie, 4. ročník*, Krajské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1976.

Jan Slavík, *Umění zážitku, zážitek umění. Teorie a praxe artefistiky*, 1. díl, Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, Praha 2001.

Jan Slavík – Petr Wawrosz, *Umění zážitku, zážitek umění. Teorie a praxe artefistiky*, 2. díl, Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, Praha 2004.

Susan Sontagová, *O fotografii*, Barrister & Principal, Brno - Paseka, Litomyšl 2002.

Miloslav Stibor, *Historická Olomouc* (Zdeněk Ondráček, Jaroslav Šanda, Rupert Kytka, Vojtěch Sapara, Jan Dokoupil; katalog výstavy), Středisko státní památkové péče a ochrany přírody, Olomouc 1973.

Miloslav Stibor, *Willy Hengl. Výstava fotografií*, Vlastivědný ústav Olomouc, 1977.

7. výstava amatérské fotografie ČSR. Festival zájmové umělecké činnosti vyblášený na počest 65. výročí VŘSR, Krajské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1982.

Miloslav Stibor, *20 let Výtvarného oboru LŠU v Olomouci* (katalog výstavy), Olomouc 1980.

Miloslav Stibor, *Fotografie členů fotoskupiny při VO-LŠU Olomouc* (katalog výstavy), SZK ROH Uničov, Uničov 1988.

Miloslav Stibor, *Fotografie pro lidové školy umění*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1979.

Ján Šmok - Josef Švagera, *Národní výstava amatérské fotografie, 4. ročník*. Krajské kulturní středisko Olomouc, Olomouc 1976.

Ján Šmok - Jan Kříž, *5. národní výstava amatérské fotografie, Festival zájmové umělecké činnosti*, Krajské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1978.

Ján Šmok, *11. národní výstava amatérské fotografie*, Ústav pro kulturně-výchovnou činnost, Praha 1991.

Jaroslav Šimon, *12. národní výstava amatérské fotografie*, Informační a poradenské středisko pro místní kulturu v Praze a Vlastivědné muzeum v Olomouci, Praha - Olomouc 1992.

Tatiana Šteiglová (ed.), *Výtvarná výchova a mody její komunikace. Symposium České sekce INSEA Olomouc*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2004.

Ján Šmok, *Umělé světlo ve fotografii*, SNITL, Praha 1978.

Petra Šobáňová, *Muzejní edukace*, Univerzita Palackého Olomouc, Olomouc 2012.

Petra Šobáňová, *Edukační potenciál muzea*, Univerzita Palackého v Olomouci - Pedagogická fakulta, Olomouc, 2012.

Václav Štulík - Petr Tausk, *Jak fotografovat*, SNITL, Praha 1973.

Petr Tausk, *Hlavní vývojové cesty československé fotografie*, ÚDLUT, Praha 1969.

Petr Tausk, *Současná světová fotografie*, SPN, Praha 1970.

Petr Tausk, *Praktická fotografie*, SPN, Praha 1972.

Petr Tausk, *Základy tvorivé farebnej fotografie*, Osveta, Martin 1973.

Petr Tausk, *Materiály pro černobílou fotografii*, SNITL, Praha 1973.

Petr Tausk, *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert [Dějiny fotografie ve 20. století]*, DuMont Buchverlag, Köln 1977.

Petr Tausk, *Současný stav fotografie*, SPN, Praha 1977.

Petr Tausk, *Okamžitá fotografie-súčasnost-možnosti-perspektívy*, Osveta, Martin 1977.

Petr Tausk, *Nestačí jen stisknout spoušť*, Práce, Praha 1978.

Petr Tausk, *Dějiny fotografie*, SPN, Praha 1980.

Petr Tausk, *Dějiny fotografie II. – interpretační hlediska*, SPN, Praha 1984.

Petr Tausk, *Přehled současné fotografie v zahraničí*, SPN, Praha 1985.

Petr Tausk, *Farebná tvorivá fotografia*, Osveta, Martin 1985.

Petr Tausk, *Dějiny fotografie I. – Přehled vývoje fotografie do roku 1918*, SPN, Praha 1987.

Petr Tausk, *Přehled vývoje československé fotografie od roku 1918 až po naše dny*, SPN, Praha 1986.

Jan Unger - Josef Kšír, 1907–1932. *Jubilejní fotografická výstava v Olomouci Klubu českých fotografů*

amatérů v Olomouci a Svažů československých klubů fotografů amatérů v Praze, Linografia v Olomouci, Olomouc 1933.

Jaroslav Vávra, *Fotografický humor a vtip - deset kapitol o tom, jak se lze s přístrojem potěšit, poučit a rozesmát*, Praha 1947.

Jaroslav Vávra, *Portrét v přírodě*, Praha 1948.

Radomír Veselý, *Fotografie jako tvůrčí prostředek ve výtvarné výchově na základních a středních školách*, ZUŠ a DDM (bakalářská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2005.

Alena Vališová - Hana Kasíková a kol., *Pedagogika pro učitele*, Grada Publishing, Praha 2007.

Jiří Vohradský - Jan Hodinář - Karel Ondrejčík et al., *Výukové metody*, Fakulta pedagogická, Západočeská univerzita v Plzni, Plzeň 2009.

Miloš Vojtěchovský, *Vývoj československé teorie fotografie 20. století*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1985.

Thomas Weski (ed.), *Photography, made in Zurich*, Departement Medien & Kunst, Studienbereich Fotografie, Scheidegger & Spiess, Zürich 2007.

Rainer K. Wick, *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*, Athena-Verlag Oberhausen 2009.

Hans M. Wingler, *Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Köln 2002.

Hans M. Wingler, *Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Köln 2002.

Petr Zatloukal, Digitální fotografie v muzejní praxi, in: *Škola muzejní pedagogiky 7*, Univerzita Palackého v Olomouci Olomouc 2007.

Ursula Zeller (ed.), *Kunst und Kunstvermittlung in Mittel- und Osteuropa*, Ifa, Stuttgart 1999.

Jiří Žižka, *Fotografická tvorba pedagogů Ateliéru reklamní fotografie fakulty multimediálních komunikací univerzity Tomáše Bati ve Zlíně* (magisterská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2009.

Ondřej Žižka, *Miroslav Vojtěchovský/ teoretik- pedagog – kurátor – fotograf* (bakalářská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2012.

Prameny

Okresní archiv Olomouc, fond *Klub českých fotografů amatérů Olomouc*, M 6-23, 373

Okresní archiv Olomouc, fond *Kšir Josef, Ing.*, M 8-55, inv. č. 99, Kart. 15

Okresní archiv Olomouc, *Sbírka fotografií Ing. Josefa Kšira*, M 8-28, 2872 (nezpracovaný fond)

Národní archiv v Praze, fond *Český klub fotografů amatérů*, (nezpracovaný fond).

Literární archiv Památníku národního písemnictví, č. fondu 1123, *Mokřý František Viktor*.

Univerzita Palackého v Olomouci
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy



Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie
Přehledová studie k problematice vzdělávání fotografů
v Olomouci v letech 1907–2012

Autoreferát

Doktorský studijní program
Specializace v pedagogice - Výtvarná výchova
Teorie výtvarné pedagogiky a výtvarné tvorby

Autorka: Mgr. Štěpánka Bielešová
Vedoucí práce: doc. PhDr. Olga Badalíková, Ph.D.

Olomouc 2013

Obsah autoreferátu

- 1. Úvod do problematiky*
- 2. Cíl disertační práce*
- 3. Stručný obsah disertační práce*
- 4. Výsledky disertační práce*
- 5. Závěr*
- 6. Resumé*
- 7. Seznam použitých pramenů a literatury*
- 8. Přehled publikovaných prací autora*
- 9. Ohlas odborné činnosti autorky a další aktivity v rámci doktorského studia*

1. Úvod do problematiky

Práce *Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie* reflektuje dlouhodobý odborný zájem autorky o širokou oblast fotografie a fotografického média vůbec. V disertační práci se zaměřuje na méně probádanou oblast fotografie týkající se problematiky edukace dospělých v tomto oboru. Ta bývá v rámci fotografie upozaděna na úkor jejího uměleckého, historického či dokumentačního potenciálu. Orientace na tento druh specifické edukace reaguje na nedávný a současný boom uměleckého, a tedy i fotografie se dotýkajícího školství, který nastal v devadesátých letech minulého století v souvislosti s prudkým rozvojem digitálních technologií. Dalším východiskem práce byla například i skutečnost, že doposud neexistuje širší teoretická reflexe v oblasti edukace úzce související s fotografií. Prozatím chybí například i základní hodnocení problematiky z hlediska historického vývoje nebo i reflexe praktických potřeb vzdělávání oboru ve formě didaktických prostředků či zhodnocení možných metod výuky. V současné době sledujeme v oboru disproporci mezi praxí, kdy se fotografie vyučuje nejrůznějšími metodami a na těžko srovnatelných úrovních téměř na všech vysokých uměleckých školách u nás, a teorií, kdy chybí především základní učebnice pro výuku digitální fotografie. Tato situace souvisí mimo jiné s tím, že v domácím prostředí často pedagogická praxe velmi výrazně předbíhá teorii.

Nejstarším způsobem získávání znalostí a zkušeností s vytvářením fotografií byla živnostenská praxe. Od počátku fotografie a se vznikem fotografických živností a ateliérů se předávaly zkušenosti v rámci tradice udržení řemesla.¹ Například již v roce 1858 pražský živnostník Antonín Markl inzeroval výuku fotografie v rámci činnosti svého fotografického ateliéru ve Sluneční ulici.² Podobně v roce 1899 Karel Maloch upozorňoval na svoji fotografickou školu, dle jeho slov schválenou tehdejšími úřady.³ Díky drobným živnostníkům a jejich snaze o co největší rozšíření fotografie se poměrně rychle vyvinul způsob výchovy dorostu od učebního poměru až po rozšiřování vzdělání v pokračovacích učňovských školách. Rozvoj živnostenského typu odborné přípravy vyvrcholil založením Státní grafické školy v roce 1920, která měla kromě jiného i fotografické oddělení.⁴ Od roku 1932, kdy se vedení školy ujal Ladislav Sutnar (1897–1976) byla ve výuce rozšířena i praktická a teoretická příprava v oblasti fotografie. Sutnar navíc inicioval zavedení zcela nového kurzu reklamní fotografie. Pro výuku se mu podařilo získat avantgardní fotografy Jaromíra Funkeho (1896–1945) a Josefa Ehma (1909–1989). Fotografická výuka se rozvíjela na základech německého Bauhausu.⁵

1 Tato praxe fungovala do roku 1948, kdy byly soukromé ateliéry převedeny do majetku státu jako družstevní provozovny.

2 Vladimír Birgus - Pavel Scheufler, *Fotografie v českých zemích 1889-1999*, Praha 1999, s. 19.

3 Ján Šmok, Fotografické školství v ČSSR, in: *Československá fotografie*, 1974, č. 6, s. 250.

4 *Almanach k 85. výročí školy*, Vyšší odborná škola grafická a Střední průmyslová škola grafická v Praze, Praha 2008, nestr.

5 Stanislav Boloňský, Střední průmyslová škola grafická, in: *Československá fotografie*, 1977, č. 12, s. 440.

Podobným významným středoškolským učilištěm byla v rámci domácích podmínek Škola uměleckých řemesel v Brně. Škola, která dnes pokračuje ve výuce pod názvem Střední škola umění a designu v Brně, byla založená už ve dvacátých letech dvacátého století. V nejstarších učebních plánech se mimo jiné obory objevuje už v roce 1924 v rámci speciální výuky i typografie a umělecká fotografie.⁶ V roce 1928 vznikla v Bratislavě Škola uměleckých řemesel, jejímž ředitelem byl jmenován Josef Vydra, který se chtěl přiblížit svými smělymi učebními plány pedagogickým a uměleckým úspěchům německému Bauhausu. V jeho osobě lze také najít spojnici s dříve zmíněnou Školou uměleckých řemesel v Brně, jejímž ředitelem se Vydra stal po svém angažmá v Bratislavě. V roce 1931 bylo na bratislavské „surce“ otevřeno fotografické oddělení, kde do roku 1935 vyučoval Jaromír Funke, který výuku rozšířil o večerní fotografickou školu. Funke byl také autorem koncepce praktické výuky fotografie, jejíž základní prvky přetrvaly v osnovách středních uměleckých škol dodnes.⁷ Vedle těchto středních škol existovala i odborná příprava fotografů formou učebního poměru, zakončená zkouškou. Podmínkou fungování takového učebního oboru bylo uzavření učební smlouvy s družstvem nebo komunálními službami. Výchova studentů byla soustředěná do učňovských středisek.⁸

Důležitým faktem v této souvislosti je, že na střední výtvarné školy navazovala výuka na Akademii výtvarných umění a na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Naproti tomu, na střední fotografické školy žádný vyšší stupeň nenavazoval. Po založení Akademie múzických umění v Praze v roce 1946 se fotografie začala okrajově vyučovat v rámci jiných předmětů, především ve výuce filmové kamery.⁹ V průběhu padesátých let a ještě i v první polovině šedesátých let dvacátého století se přípravě fotografického dorostu na vysokoškolské úrovni nevěnovala specializovaná pozornost.¹⁰

Počátky profesionální výuky fotografie bývají všeobecně spojovány s činností některých avantgardních umělců na německém Bauhausu. Uměleckoprůmyslové učiliště, založené v roce 1919 v Německu, si kladlo za cíl propojení umění, průmyslu a řemesla.¹¹ Fotografie a její výuka nebyla v počátcích umělecké výuky na Bauhausu ve středu zájmu. Jako podpůrná metoda byla

6 Martin Vybíral, *Historie oddělení užitá fotografie na Střední škole uměleckých řemesel v Brně* (diplomová práce), Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze, Praha 1993.

7 Iva Mojžišová, Škola uměleckých řemesel v Bratislavě 1928-1938, *Arx*, 1969, č. 2, s. 10.

8 K tomu například dodává tehdejší prorektor Akademie múzických umění Ján Šmok: „*Pokud je mi známo, jsou tato střediska v Praze, Děčíně, Brně, Prostějově a Ostravě, na Slovensku v Popradě, pro komunální služby v Brně a Děčíně.*“ – Ján Šmok, *Fotografické školství v ČSSR, Československá fotografie*, 1974, č. 6, s. 250.

9 Samostatná katedra fotografie však zde byla zřízena až v roce 1975.

10 Nové objevy a souvislosti přinášejí následující kapitoly práce, týkající se například přednáškových cyklů *Nová fotografie a Fotografie ve výtvarné výchově* s praktickými cvičeními Josefa Kšíra na Ústavu dějin umění Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v letech 1951–1953 nebo *Kurs vědecké a výtvarné fotografie*, vedený na Fakultě společenských věd Univerzity Palackého v Olomouci Miloslavem Stiborem. – Více Štěpánka Bielešová, *Počátky odborné vysokoškolské výuky fotografie na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci v dobovém kontextu*, in: Alena Kavčáková, *Josef Vydra (1884-1959) v kontextu umělecké a výtvarné pedagogické avantgardy 20. století*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 110-120.

11 Hans M. Wingler, *Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Köln 2002, s. 118. – Více například Magdalena Drosteová, *Bauhaus*, Köln 2007, s. 15.

však fotografie a její tehdejší technické možnosti včleňovány do přípravných kurzů a studijních plánů různých dílenských disciplín. V německy psané odborné literatuře se problematice výuky uměleckých předmětů spojené s Bauhausem věnovala v uplynulých letech velká pozornost. Model výuky Bauhausu byl a doposud je inspirativní pro mnohá umělecká učiliště v Evropě i v zámoří činná od dvacátých let dvacátého století po současnost. Naposledy se k programu umělecky směřované výuky na Bauhausu vyjádřil při devadesátiletém výročí založení školy například Christian Schädlich.¹² Ve svém příspěvku hodnotí všeobecně umělecko-pedagogický program Bauhausu, k fotografické výuce se vyjadřuje okrajově. Více pozornosti struktuře výuky fotografie, jejím východiskům a především praxi na Bauhausu věnoval například Gerhard Glüher ve své studii *Světlo, Obraz, Médium* z roku 1994.¹³ Vedle samotného rozboru přínosu avantgardních postupů v dobové fotografii jako takové si všímá i postupů ve výuce, práci pedagoga se studenty, systému postupování od všeobecného školení ke specializovanému vyučování. Velkou pozornost věnuje vlivu jednotlivých osobností, postupně se střídajících ve fotografickém oddělení školy a jejich odlišnému přístupu k vedení výuky. Ostatně nejen systém výuky, ale především charisma a styl práce jednotlivých osobností určovaly umělecké i pedagogické trendy na Bauhausu. Stálé pozornosti se u badatelů těší především postava László Moholy-Nagye (1895–1946). K jeho pedagogickému působení na škole se naposledy vyjádřil například Rainer K. Wick v roce 2009.¹⁴ Ve své studii *László Moholy-Nagy jako umělecký pedagog* si všímá role pedagogické osobnosti v nastaveném systému školy a jeho osobní invence variovat a měnit zaběhnutý řád výuky dle svých představ. Podobně, ale s větším důrazem na osobní vklady a umělecký přínos jednotlivých pedagogů, se zabývá Rose-Carol Washton Long v článku *Od metafyzické k materiální studii* z roku 2006. Přesto, že se pohybuje především v rovině uměleckých tendencí a sleduje hlavně vývojové proměny jednotlivých výtvarných stylů v souvislosti s programem Bauhausu, se rovněž lokálně dotýká i individuálních změn ve výuce v souvislosti s významnými pedagogy.¹⁵ Velká část badatelů věnovala svůj odborný zájem především významu László Moholy-Nagye. Z uvedených studií jasně vyplývá, že Nagy bývá odborníky právem pokládám za nejpříkladnějšího a experimentálně zaměřeného pedagoga a zároveň pokrokového umělce. V souvislosti s jeho působením však nelze opomenout i neméně zásadní vliv jeho partnerky, Lucie Moholyové (1894–1989). Ta začala na Bauhausu s výukou v oblasti základního fotografického vzdělání. Jejím cílem bylo méně experimentu a více objektivitu a praxe. Na rozdíl od svého muže, nezakládala svou výuku na hře s technikami fotografie. Její výuka byla citlivým a

12 Christian Schädlich, Das kunstpädagogische Programm des Bauhauses in Weimar. Zum 90. Jahrestag der Gründung dieser Kunstschule durch Walter Gropius, 2009, in: Juliane Mayer (ed.), *Festschrift für Rainer Graefe. Forschen, Lehren und Erhalten*, Innsbruck University Press, 2009, s. 215-225.

13 Gerhard Glüher, *Licht, Bild, Medium. Untersuchungen zur Fotografie am Bauhaus*, Verlag für Wissenschaft und Forschung, Berlin 1994.

14 Rainer K. Wick, László Moholy-Nagy als Kunstpädagoge, in: Rainer K. Wick, *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*, Athena-Verlag Oberhausen 2009, s. 275-281.

15 Rose-Carol Washton Long, From metaphysics to material culture. Painting and photography at the Bauhaus, in: Kathleen James-Chakraborty (ed.), *Bauhaus culture: from Weimar to the Cold War*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006, s. 43-62.

nespektakulárním dialogem s realitou ve smyslu „neue Sachlichkeit“. Studenty orientovala k účelně využitelné podobě fotografie. Studenti pracovali například na dokumentárních snímcích dílenských produktů, plánovaných pro použití v publikacích, tisku a propagaci; zhotovovali snímky architektury a interiérů se stejným účelem. V tomto ohledu je Moholyové pokládána za průkopnici produktové fotografie a její výuky.¹⁶ Umělecké a pedagogické působení Lucie Moholyové na Bauhausu v letech 1923–1928 v rozpětí od uměleckého přínosu až po technickou stránku fotografie samotné včetně způsobu předávání zkušeností studentům reflektuje práce kolektivu autorů pod názvem *Lucia Moholy – Fotografiner Bauhaus* z roku 1995.¹⁷ Podobně jako Nagyová změnila a zprofesionalizovala styl výuky fotografie od experimentálních pokusů směrem k technickému zvládnutí fotografických technik a metod přístupů fotografování základních témat, tak i další pedagog, Walter Peterhans (1897–1960), postupoval směrem ke koncipování výuky na precizním technickém základě. Je nutné podotknout, že teprve s jeho příchodem se začal na Bauhausu budovat samostatný fotografický ateliér. Doposud se výuka fotografie, i přes dobré personální zajištění, odbývala příležitostně, a to především ve výuce budoucích designérů.¹⁸ Peterhans věnoval velkou pozornost technickým možnostem fotografie a fotografického aparátu.¹⁹ Mimo to ale nastavil jasnou strukturu výuky fotografie od jejích bezpodmínečných technických základů, přes materiálové a objektové studie až po volné uchopení zadávaných témat na umělecké úrovni. Tento styl výuky byl později přebírán v mnoha dalších uměleckých učilištích.²⁰ Na předválečnou úroveň výuky fotografie na Bauhausu navázala v padesátých letech dvacátého století Ulmská škola designu, kde se znovu objevuje Peterhans v roli pedagoga pro výuku fotografie.²¹ Novým je v této souvislosti fakt, že v Ulmu se jednalo o výuku na vysokoškolské úrovni.²² Podobně jako v Ulmu, kde se podařilo zorganizovat vysokoškolskou přípravu v oblasti umění, řemesla a designu, se od padesátých let rozvíjela výuka dalších uměleckých oborů a fotografie na vysoké úrovni. Po německých školách to bylo také Švýcarsko nebo Finsko.²³

16 Anja Baumhoff, Zwischen Kunst und Technik. Lucia Moholy und die Entwicklung der modernen Produktfotografie, in: Hellmut Th. Seemann - Thorsten Valk, *Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919-1925*, Der Klassik Stiftung Weimar, Göttingen 2009, s. 169-184.

17 Sabine Hartmann (red.) - Elisabeth Moortgat (red.) - Rolf Sachsse, *Lucia Moholy, Bauhaus-Fotografin*, Museumspädagogischer Dienst Berlin, Berlín 1995.

18 Walter Peterhans, *Elementarunterricht und photographische Arbeiten* (katalog výstavy), Bauhaus-Archiv Darmstadt, Darmstadt 1967.

19 Peterhans si uvědomoval otevírající se tvůrčí prostor soudobé fotografie. S důsledným hledáním nových možností fotografie začala také éra zkoumání materiálových vlastností, zohlednění kvality struktur a textur, které se dále promítaly třeba do formálního a povrchového pojetí navrhovaných výrobků. Peterhans byl dokonce autorem patentů v oblasti velkoformátových negativů (*US – Patente 2 282 337, 1942, 2 532 585, 1950*). – K otázkám specifických možností fotografie a využití optických účinků fotografie v umělecké a řemeslné rovině například László Moholy-Nagy, *Ismus oder Kunst*, in: Hans M. Wingler, *Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Köln 2002, s. 124-125.

20 Jeanin Fiedler, *Walter Peterhans: Eine „tabula-rischa“ Annäherung*, (katalog výstavy), Berlín 1990.

21 Rainer K. Wick, Dem Bauhaus fern entrückt. Die Ulmer Hochschule für Gestaltung nach Max Bill, in: Rainer K. Wick, *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*, Athena-Verlag, Oberhausen 2009, s. 22-31.

22 Gui Bonsiepe - Bernhard Bürdek - Silvia Fernandez, *Ulmer Modelle, Modelle nach Ulm*. Stuttgart 2003.

23 Ulrich Pohlmann - Rudolf Scheutle, *Lehrjahre, Lichtjahre, die Münchner Fotoschule 1900-2000*, Schirmer Mosel, München 2000. – Thomas Weski (ed.), *Photography, made in Zurich, Departement Medien & Kunst, Studienbereich Fotografie*,

Nástin historie fotografické výuky na území bývalého Československa od jejich počátků na přelomu 19. a 20. století přinesla diplomová práce Jaroslava Hollana *Vývoj fotografického školství v Československu a výuky fotografie na FAMU z roku 1991*.²⁴ Práce však jen v náznacích naznačuje existenci odborných učilišť. Hlavní pozornost se věnuje pionýrským začátkům vzniku katedry fotografie na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze. Autor při své práci čerpal především z orální historie a vzpomínek pamětníků a sumarizujících přehledových publikací. Systematičtější pozornost fotografickému školství ve svých odborných textech a studiích věnoval v minulosti Petr Tausk (1927–1988), který v rámci výzkumu vývojových proudů v české a slovenské fotografii zmiňoval i důležité momenty související s fotografickým školstvím.²⁵ Podobně, ale spíše ve formě věcných poznámek, se tématem na pozadí přehledových studií o vývojových tendencích domácí fotografie zabýval i teoretik Miloslav Vojtěchovský (*1947).²⁶ Také Vladimír Birgus (*1954) rozpracoval v několika svých textech téma výuky fotografie na pozadí historických okolností. Kromě stěžejního systematického zájmu o vývoj české a slovenské fotografie se také jako pedagog a teoretik fotografie věnoval historii některých vzdělávacích institucí u nás. Především při příležitostech vydávání katalogů studentů a absolventů Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze a podobně i v případě Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědné fakulty Slezské univerzity v Opavě vždy neopomenul zmínit dějiny té které vzdělávací instituce v širších historických souvislostech.²⁷ Pokud se týká dosavadní literatury neblíží moravskému regionu, pak lze určitým způsobem čerpat z prací

Scheidegger & Spiess, Zürich 2007. – Holger Broecker (red.) - Andréa Holzherr - Timothy Persons, *Helsinki School, neue Fotografie aus Finnland*, Kunstmuseum, Wolfsburg 2009.

24 Jaroslav Hollan, *Vývoj fotografického školství v Československu a výuky fotografie na FAMU* (diplomová práce), Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze, Praha 1991.

25 Petr Tausk, *Hlavní vývojové cesty československé fotografie*. ÚDLUT, Praha 1969. – Petr Tausk, *Přehled vývoje československé fotografie od roku 1918 až po naše dny*, SPN Praha 1986. – V roce 1964 také Tausk začíná publikovat v na stránkách časopisu *Československá fotografie* sérii příspěvků, „*Světová fotografie*“. Své poznatky shrnul do učebních skript *Současná světová fotografie*, které vydalo v roce 1970 SPN Praha. V roce 1972 vyšla v SNITL Praha pod jeho edičním vedením encyklopedie *Praktická fotografie*. V roce 1973 publikoval Tausk příručku *Základy tvorivé farebné fotografie* (nakladatelství Osveta, Martin). V témže roce vyšla v SNITL Praha příručka *Materiály pro černobílou fotografii* a s Václavem Štulíkem vydal knihu *Jak fotografovat* (SNITL, Praha). V roce 1975 vydal s Jánem Šmokem a Josefem Pecákem publikaci *Barevná fotografie* (SNITL, Praha). Od roku 1976 (po smrti Rudolfa Skopce /1913-1973/, například Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, Orbis, Praha 1963.) přednášel dějiny fotografie na pražské FAMU. – V roce 1977 vydal v německém nakladatelství DuMont Buchverlag, Köln *Dějiny fotografie ve 20. století (Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert)*. – Dále z publikační činnosti: Petr Tausk, *Současný stav fotografie*, SPN, Praha 1977. – Petr Tausk, *Okamžitá fotografie-současnost-možnosti-perspektivy*, Osveta, Martin 1977. – Petr Tausk, *Nestačí jen stisknout spoušť...*, Práce, Praha 1978. – Petr Tausk, *Dějiny fotografie*, SPN, Praha 1980. – Petr Tausk, *Dějiny fotografie II. – interpretační hlediska*, SPN, Praha 1984. – Petr Tausk, *Přehled současné fotografie v zahraničí*, SPN, Praha 1985. – Petr Tausk, *Farebná tvorivá fotografie*, Osveta, Martin 1985. – Petr Tausk, *Přehled vývoje československé fotografie od roku 1918 až po naše dny*, SPN, Praha 1986. – Petr Tausk, *Dějiny fotografie I. – Přehled vývoje fotografie do roku 1918*, SPN, Praha 1987.

26 Miloš Vojtěchovský, Vývoj české teorie fotografie. *Revue fotografie*, 1979, č. 4, s. 14-18. – Miloš Vojtěchovský, *Vývoj československé teorie fotografie 20. století*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1985.

27 Vladimír Birgus, *Fotografie absolventů FAMU* (katalog výstavy), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha 1987. – Vladimír Birgus, *Fotografie absolventů FAMU. Československá fotografie*, 1986, č. 2. – Vladimír Birgus, *Fotografie posluchačů FAMU*, *Revue fotografie*, 1994, č. 1. – Vladimír Birgus, *Přehlídka mladé generace z FAMU*, *Československá fotografie*, 1984, č. 4.

brněnského teoretika Antonína Dufka (*1943). Ten opět jako ostatní teoretikové fotografie okrajově reflektoval v rámci svých teoretických studií o uměleckém vývoji fotografického média i problematiku související s fotografickým školstvím. Podobně jako Birgusovi i jemu poskytla platforma výstavních katalogů prostor pro zaznamenání důležitých informací pro námi zvolené téma.²⁸

Zatím největší pozornost historiků a teoretiků byla věnována historii a činnosti fotografické katedry na pražské filmové a televizní fakultě. Podobně jako již výše zmíněný Tausk, který na zde vyučoval dějiny fotografie, se pokusil zaznamenat historii oboru umělecké fotografie i Ján Šmok (1921–1997), historicky první vedoucí katedry.²⁹ Podobně se oboru umělecká fotografie věnovala i V. Váchová na stránkách *Revue fotografie*.³⁰ Přestože pražská katedra neměla do devadesátých let dvacátého století například na Moravě svůj protějšek, významnou institucí, která vzdělávání fotografů zajišťovala byl Institut výtvarné fotografie Svazu českých fotografů se sídlem v Brně, Olomouci a posléze v transformované podobě v Opavě.³¹

Právě opavský institut věnuje velkou vzornost historii a vývoji fotografického školství u nás i v bývalém Československu, zčásti i na Slovensku. Od poloviny devadesátých let vznikla řada závěrečných prací, které se tomuto tématu věnují v jeho dílčích částech.³² O jeho náplni existuje také několik více či méně rozsáhlých textů.³³ Vedle institutu rozvíjela svou činnost řada středních odborných škol, lidových škol umění a také na některých vysokých školách se okrajově fotografii v rámci výtvarných předmětů dařilo.

V Olomouci, kde například neexistoval střední stupeň vzdělávání pro fotografy se postupně vytvořilo dobré zázemí pro výuku fotografie. Široké pole možností zahrnovalo jak

28 Antonín Dufek, FAMU v Brně. *Revue fotografie*, 1986, č. 2. – Antonín Dufek - Ján Šmok - Vladimír Birgus, *Fotografie absolventů FAMU* (katalog výstavy), Dům umění města Brna, Brno 1985.

29 Ján Šmok, FAMU a katedra fotografie dnes, *Revue fotografie*, 1978, č. 4. – Ján Šmok, Jen trochu historie (FAMU), *Revue fotografie*, 1986, č. 2.

30 V. Váchová, FAMU a obor umělecká fotografie. *Revue fotografie*, 1978, č. 4.

31 Štěpánka Bielezová, Institut výtvarné fotografie, in: Ladislav Daněk – Pavel Zatloukl (eds.), *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969-89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 277.

32 Například jsou to tyto bakalářské a magisterské práce: Jiří Kudělka, *Metodika výuky obrazové skladby na Lidové konzervatoři v Ostravě*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 1998. – Roman Číž, *Fotografia na VŠVU v Bratislavě*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 1999. – Iveta Juchelková, *Miloslav Stibor, olomoucká fotografie 60. let*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2001. – Miroslav Němeček, *Prof. Ján Šmok – osobnost a dílo*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2003. – Jaromír Santler, *Fotografie ve výuce a výchově*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2005. – Radomír Veselý, *Fotografie jako tvůrčí prostředek ve výtvarné výchově na základních a středních školách, ZUŠ a DDM*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2005. – 62/06 Jiří Hrdina, *Ostravské fotografické školství po roce 1948, výuka fotografie na Střední umělecké škole v Ostravě*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2006. – Jana Frýdlová, *Fotografie na Grafické škole v Praze*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2007. – Mgr. Jiří Žižka, *Fotografická tvorba pedagogů Ateliéru reklamní fotografie fakulty multimediálních komunikací univerzity Tomáše Bati ve Zlíně*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2009. – Gabriela Angelová, *Miroslav Vojtěchovský*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2007. – Milan Biegon, *Využití fotografie v klauzurních a diplomových pracích studentů intermediaální tvorby a grafiky Katedry výtvarné tvorby Ostravské univerzity v Ostravě*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2008. – Ester Erdélyová, *Súčasna fotografia na Škole užitočného výtvarníctva Josefa Vydru v Bratislave*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2010. – Vladimír Novotný, *Fotografická tvorba na fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2010. – Ondřej Žižka, *Miroslav Vojtěchovský/ teoretik- pedagog – kurátor – fotograf*, 2012.

33 Vladimír Birgus, *Institut výtvarné fotografie* (katalog výstavy), Dům umění města Brna, Brno 1987. – Vladimír Birgus, *Institut tvůrčí fotografie 25 / 5* (katalog výstavy), Slezská univerzita v Opavě, Opava 1996.

volnočasové aktivity, tak i další formy školního vzdělávání. Je také důležité poznamenat, že fotografie byla jednou z významných disciplín, která se v Olomouci dynamicky rozvíjela v rámci ostatních tradičně vyučovaných výtvarných oborů. Typickým znakem pak bylo to, že se nejednalo o výuku výhradně uměleckou, ale spíše o profesní přípravu silně vztaženou k praxi.³⁴

2. Cíl disertační práce

Cílem disertační práce je v první řadě zmapovat vývoj vzdělávání dospělých v oblasti fotografie v Olomouci s důrazem na specifika dílčích etap sledovaného období (1907-1948; 1948-1989; 1989-2012.) Dále je to také analýza výukových metod a organizačních forem vzdělávání v dílčích časových obdobích a v neposlední řadě i srovnání a vyhodnocení stavu vzdělávání v daném oboru v minulosti a v současnosti. Práce ve formě přehledové studie bude přispívat k poznání vývoje edukace v oblasti fotografie v regionu a pokouší se zhodnotit význam a přínos vybraných olomouckých pedagogických a uměleckých osobností pro daný obor. Zájmem autorky je vysledovat kvalitativní proměny edukace v oblasti výuky fotografie a také vývoj jejích cílů, a to v závislosti na vývoji fotografického média, na zkvalitnění metod a organizačních forem vzdělávání, na rozšíření možností použití specifických didaktických prostředků, na edukačních metodách jednotlivých pedagogů a umělců v jednotlivých časových etapách.

3. Stručný obsah disertační práce

Úvod

1. *Téma fotografie v kontextu současné výtvarné pedagogiky a filozofie*
2. *Výzkumná oblast a její vymezení*
3. *Téma a cíle šetření*
4. *Výzkumné otázky*
5. *Metodologie*
6. *Vzdělávání v oblasti fotografie v domácím i zahraničním kontextu*

7. Neformální vzdělávání v oblasti fotografie

- 7.1. *Klubové vzdělávání fotografů v Olomouci*
 - 7.1.1. *Edukační a odborná činnost Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci (1907–1948)*
 - 7.1.2. *Metody, formy a cíle klubového vzdělávání*
 - 7.1.3. *Významné osobnosti klubu, jejich umělecký a pedagogický přínos*

³⁴ Více k dobovému klimatu například Štěpánka Bielešová, Výtvarný obor Lidové školy umění v Olomouci, in: Ladislav Daněk – Pavel Zatloukal (eds.), *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969-89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 289.

7.2. Fotografická sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci

7.2.1. Edukační a odborná činnost sekce v letech (1969–1981)

7.2.2. Metody, formy a cíle zájmového vzdělávání

7.2.3. Významné osobnosti sekce, jejich umělecký a pedagogický přínos

7.3. Česká fotoškola

7.3.1. Edukační a odborná činnost Svatopluka Klesnila (2006–2012)

7.3.2. Metody, formy a cíle vzdělávání v České fotoškole

8. Výuka fotografie na vysokoškolské úrovni

8.1. Ústav výtvarné výchovy

8.1.1. Edukační a odborná činnost Jaroslava Vávry (1949–1956)

8.1.2. Metody, formy a cíle výuky Jaroslava Vávry

8.1.3. Edukační a odborná činnost Josefa Kšíra v letech 1951–1956

8.1.4. Metody, formy a cíle výuky Josefa Kšíra

8.2. Katedra společenských věd Pedagogické fakulty Univerzity Palackého Olomouc

8.2.1. Edukační a odborná činnost Miloslava Stibora (1956–1975)

8.2.2. Metody, formy a cíle výuky Miloslava Stibora

8.3. Institut výtvarné fotografie v Olomouci

8.3.1. Edukační a odborná činnost institutu (1978–1984)

8.3.2. Metody, formy a cíle vzdělávání na institutu

8.4. Výuka fotografie na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého Olomouc

8.4.1. Edukační a odborná činnost Petra Zatloukala (1990 – 2012)

8.4.2. Metody, formy a cíle výuky fotografie na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého Olomouc

9. Výuka fotografie v rámci základního uměleckého školství

9.1. Výtvarný obor Lidové školy umění - Fotografický ateliér (1967–1987)

9.1.2. Edukační a odborná činnost Miloslava Stibora

9.1.3. Metody, formy a cíle vzdělávání na LŠU (1967–1987)

9.2. Výtvarný obor Lidové školy umění - Fotografický ateliér (1988–2012)

9.2.1. Edukační a odborná činnost Mileny Valuškové

9.2.2. Metody, formy a cíle vzdělávání na LŠU (1988–2012)

10. Muzejní edukace v oblasti fotografie

10.1. *Edukační aktivity zaměřená na zprostředkování a využití fotografie v edukačním procesu v Muzeu umění Olomouc*

10.1.2. *Edukační a odborná činnost lektorského a kurátorského oddělení muzea (2007–2012)*

10.1.3. *Metody, formy a cíle vzdělávání edukačních programů muzea*

11. Odpovědi na výzkumné otázky a interpretace výsledků

Závěr

Souhrn

Přílohy

4. Výsledky disertační práce

Během výzkumu edukace dospělých v oblasti fotografie byly zachyceny, popsány, posuzovány a zkoumány změny vzdělávacího procesu, dále proměny jeho obsahů, cílů, forem a metod. Specifická fotografická edukace byla v této práci uchopena jako dobrovolné a rozšiřující vzdělávání dospělých osob. Nejednalo se jen o odborné či profesní vzdělávání, ale i o vzdělání, které plnilo také funkce společenské a umělecké. V závěru předchozí kapitoly byla tato edukace popsána jako komplexní výchova, směřující k získání řady kompetencí v širokém záběru od mezilidských vztahů, sociálních vazeb až po kulturní přehled a technické znalosti či dovednosti.

Ve sledovaném období, které pokrývá téměř celé dvacáté století a přesahuje až do současnosti, se podařilo popsat jak edukační realitu, tak i edukační procesy, které v ní probíhaly. Také byly postíženy konkrétní podmínky, které spoluvytvářely edukační prostředí. Kromě školských zařízení byla popsána i činnost v dalších společenských institucích s různými kulturními a dobovými charakteristikami. V jednotlivých kapitolách byla sledovaná specifická fotografická edukace, která v určitém poměru slučovala prvky individuálního rozvoje s vědeckými a technickými poznatky a která přispívala k orientaci v oboru fotografie.

Jak již bylo naznačeno, sledované bylo zhruba stoleté období. Z pohledu proměn a vývoje edukační reality je lze rozdělit na tři základní úseky. První se týká především počátků fotografické edukace a amatérského vzdělávání. Tedy období, kdy vůbec vznikala potřeba získávat informace z oboru, vyměňovat zkušenosti. Také se začínají veřejně konfrontovat a hodnotit výstupy, prezentace a výstavy. Formují se vzdělávací programy (kurzy, přednášky), vytváří se odborná a teoretická platforma oboru (především pak začíná vycházet časopis *Fotografický obzor*). Obsah vzdělávání se skládá postupně z poznatků a zkušenosti účastníků, formuje se a reaguje na aktuální problémy fotografie. A to at' už v oblasti její výroby, tak i z pohledu uměleckohistorického. Je to také období, kdy se fotografie v rámci uměleckého provozu etabluje, překonává obtížně technické

a technologické překážky. Fotografie této doby je ale také časově i finančně náročným koníčkem (výroba a míchání chemikálií, pořízení fotopřístroje, nákup fotografického materiálu atp.). Proto se také zájemci o ni a také o další vzdělávání s ní spojené formují z řad střední i vyšší společenské třídy. Fotografie v té době zdaleka nebyla masovým zájmem. Cílem vzdělávání v tomto období bylo především zvládnutí výroby fotografie. A také vytvoření, pod dojmem či v konfrontaci s malířstvím či grafickým uměním, perfektního snímku.

Další období začíná po druhé světové válce, respektive po roce 1948 a zahrnuje téměř celou druhou polovinu dvacátého století, tedy až do konce osmdesátých let. V tomto období se začínají rozvíjet další formy i metody vzdělávání. Edukační prostředí se rozšiřuje z nezávazného klubového setkávání do institucionálního vzdělávacího prostoru. Do edukačního procesu vstupují i zájmové organizace s vlastními vzdělávacími programy, lektory a členy. Nabídka pokrývá téměř všechny stupně vzdělávání. Od základního uměleckého školství až po to vysokoškolské. Každé vzdělávání, ať již se jedná o institucionalizované a organizované či navazující zájmové nebo sebevzdělávání prostřednictvím dalších médií (časopisy, knihy, návštěva výstav, dokumentární a výukové filmy apod.) mělo určitou strukturu. Je zajímavé, že do edukačního procesu se prostřednictvím lektorů, pedagogů a umělců přeneslo mnoho z předválečné klubové edukace. V určitých poměrech byla zachována přednášková činnost a praktická cvičení. Především pak v druhé polovině padesátých let, v souvislosti s ohlasem zkušeností z Bauhausu a jejich aplikací na Ústavu výtvarné výchovy Josefa Vydry, se například ve výuce Institutu výtvarné fotografie či v prostředí fotografické sekce začínají formulovat základní témata praktických úkolů. Ta se pak v obměnách a variacích budou objevovat ve všech typech následující výuky, ať už formální nebo neformální. Konkrétní vzdělávací programy a jejich cíle byly popsány v jednotlivých kapitolách. Přesto však lze obecně říci, že zájem o fotografii, fotografické školství a vůbec o edukaci spojenou s fotografií, se v této době velmi rozšířil. Fotografie se stávala pozvolna dostupnější i z hlediska techniky a materiálu. Začala se také vyučovat na lidových školách umění. V Olomouci vznikl samostatný ateliér fotografie při výtvarném oboru lidové školy umění. Jeho zakladatel Miloslav Štibor také vydal učebnici *Fotografie pro lidové školy umění*, komplexní příručku pro výuku, která byla hojně využívána až do nástupu digitální fotografie a její teoretické poznatky o umělecké, pedagogické a společenské roli fotografie jsou platné dodnes. Na základní umělecké školství pomyslně navazoval střední vzdělávací stupeň, který v prostředí fotografické edukace dospělých zprostředkovávaly zájmové a klubové organizace s patronací Národního ústavu pro kulturně výchovnou činnost a dnes již zaniklých okresních a krajských kulturních středisek. V Olomouci to byla fotografická sekce, která jako jedna z částí Vlastivědné společnosti muzejní rozvíjela vzdělávání dospělých zájemců o fotografii. Do jejího bohatého edukačního záběru patřila, kromě školicích a poznávacích aktivit, i participace na pořádání celonárodních konfrontací a přehlídek zájmové a amatérské fotografie. Ty v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let rovněž přispívaly ke kultivaci úrovně fotografického vyjádření a účast na nich, neřku-li

ocenění, bylo prestižním cílem jak jednotlivců, tak i zájmových kolektivů a fotografických sekcí či klubů.

Vysokoškolský stupeň edukace je ve svých průkopnických počátcích spojen s činností Josefa Vydry a jeho spolupracovníků Jaroslava Vávry a Josefa Kšíra, kteří začátkem padesátých let dvacátého století učinili první pokusy na zapojení fotografie do širšího rámce výtvarné, uměnovědné a učitelské přípravy. Na jejich činnost navazoval na Univerzitě Palackého až do poloviny sedmdesátých let dvacátého století Miloslav Stibor. Ten však úzké zaměření fotografického vzdělávání rozšířil i mimo hlavní proud výtvarných oborů. Jeho kurzy byly otevřené posluchačům všech fakult olomoucké univerzity. V tomto trendu pak pokračoval od začátku devadesátých let i Petr Zatloukal, mimo jiné i Stiborův posluchač z fotografického ateliéru při lidové škole umění. Cílem vysokoškolské přípravy nebylo vychovat fotografy profesionály, ale v návaznosti na jiné odborné školení (uměnovědné, výtvarné, přírodovědné, technické, pedagogické) všestranné osobnosti schopné kreativně používat fotografii v další profesní praxi a specializaci.

Třetí etapa nastává po roce 1989 a je spojena s postupným útlumem analogové fotografie na straně jedné a s nástupem digitálních technologií na straně druhé. Je to také období, kdy se fotografie stává široce dostupným a masovým médiem. Eliminují se problémy její výroby, tzv. mokrý proces výroby pozitivu nahrazují vesměs tisky. Do edukačního procesu se nově začínají objevovat otázky vizuální gramotnosti, kontextuality díla, společenských aspektů tvorby. Proto je také v této části zařazená sonda do oblasti muzejní edukace, která je zacílená na zprostředkování a využití potenciálu moderní a současné fotografie a přispívá tak ke kultivaci vnímání a chápání vizuálních (tedy i fotografických) informací.

Všechna tato zjištění a dílčí informace získané během výzkumu nás vedou k několika obecnějším závěrům. První se týká edukačních metod a výukových forem. V průběhu celého období bylo možné vysledovat využití jak klasických edukačních metod, které zahrnovaly přednášky a názorné vysvětlování problematiky, tak i další demonstrační metody, spojené s praktickými dovednostmi. Současně, vzhledem k vysoké motivovanosti zájemců o edukaci, kteří do ní vstupovali dobrovolně a z osobního či profesního zájmu, se dobře rozvíjely i základní aktivizační metody. Mezi ty patřila nejčastěji diskuse nad problémy, ať už řízená lektorem či pedagogem, nebo spontánní, vzniklá z aktuálního podnětu, jakým mohla být výroba, kompozice, obsah nebo výtvarné uchopení fotografie. V určité míře se také uplatňovala, a to nejen v počátcích fotografické edukace, metoda heuristická, hledající originální řešení, opět spojená s aspekty vzniku, vzhledu a realizace fotografického snímku. Především nedostatek technického vybavení, špatná dostupnost technologií a materiálů, nutila jak pedagogy, tak i studenty k nalézání nestandardních postupů.³⁵ To také mimo jiné formovalo i obsah edukace.

35 Jiří Vohradský - Jan Hodinář - Karel Ondrejčík et al., *Výukové metody*, Fakulta pedagogická, ZČU Plzeň, Plzeň 2009, s. 7-8.

Kromě základních znalostí spojených se vznikem a výrobou fotografického díla právě nečekané a zatím nezodpovězené otázky vedly k vytváření variabilního edukačního prostoru. V něm, v rámci skupinové a všestranně zaměřené a přístupné výuky, každý účastník mohl najít prostor pro řešení konkrétních problémů, uplatnění osobitých zájmů a také pro vzájemnou konfrontaci zkušeností s ostatními účastníky vzdělávacích aktivit. Pod dozorem pedagoga nebo skupiny lektorů a pedagogů se tak vytvářel prostor pro kooperaci a interakci se studenty, který však respektoval individuální potřeby a znalosti. Často se také prostor rozšířil i nad rámec časově vymezené výuky. Účastníci edukace spolu trávili volné chvíle, ať už zčásti propojené s tématem edukace (příprava výstavy, přednášky, prezentace) nebo to byla setkání přátelská a osobní. To v mnohém přesahuje do informálního vzdělávání a počítá s implementací zkušenosti z životních situací a i z jiných oborů.³⁶

V průběhu výzkumu se také postupně vyjevovala nezastupitelnost a role pedagogických a uměleckých osobností v edukačním procesu.³⁷ Všechny detailně zkoumané osobnosti (Jaroslav Vávra, Josef Kšíř, Miloslav Stibor, Milena Valušková, Petr Zatloukal, Svatopluk Klesnil), ale i dílčím způsobem sledovaní lektori (Karel Dvořák, Karel Wellner, Rupert Kytka, Ivo Přechek ad.) čerpali při výuce z hlubokých všeobecných znalostí v oboru, ale také prokazovali široký společenský, kulturní a filozofický rozhled. U žádného z pedagogů jsme se nesetkali s jednostrannou a úzce odbornou vzdělanostní orientací, která by studenty a jejich rozvoj omezovala. Naopak. Především v oblasti neformálního vzdělávání se výuka stávala platformou pro získávání všeobecného přehledu z dějin umění, z filozofie a dalších společenských věd, doplňovaná o poznatky z vědeckých oborů dotýkajících se fotografického média.

Byl-li zmíněn termín neformální vzdělávání, je také nutné připomenout také to formální. Oba způsoby souvisely s činností několika olomouckých institucí. Každá z nich svým zaměřením a prostřednictvím svých pedagogů či lektorů sledovala určitý edukační cíl či ideál. V oblasti neformální edukace, kterou v této práci reprezentuje činnost Klubu fotografů amatérů, dále Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní a České fotoškoly, bylo cílem vychovat svébytnou osobnost, dobře se orientující v dobových trendech a schopnou samostatné činnosti, ať již umělecké nebo jinak profesně s fotografií spojenou. Formální edukace, zahrnující jak vysokoškolský stupeň, tak i základní umělecké školství, sledovala cíl podobný. Mírnou odlišnost přinesla vysokoškolská výuka, která se pojila jak s profesní přípravou budoucích učitelů, tak i dalších odborníků z nepedagogických kateder, jímž měla poskytnout široce rozprostraněné vzdělání. Fotografie zde byla uchopena jako médium schopné reagovat na podněty z nejrůznějších oblastí od výtvarné výchovy až po technické či přírodovědné obory.

Práce také analyzuje změny výuky spjaté s digitální fotografií. V této souvislosti byla zaznamenána řada proměn. Např. urychlení výroby fotografií, dynamizace procesu přípravy

36 Alena Vališová - Hana Kasíková a kol., *Pedagogika pro učitele*, Grada Publishing, Praha 2007, s. 126.

37 Alena Nešlehová, *Pedagogická komunikace v teorii a praxi*, Grada Publishing, Praha 2005, s. 11-13.

na výuku, technicky snazší plnění zdaných úkolů a studijních témat, oproštění od složitých technologických výkladů a uvolnění prostoru pro rozvoj interpretačních či uměleckých aspektů tvorby. V této souvislosti také hovoříme o nově se otevírajícím prostoru pro výuku a kultivaci vizuální gramotnosti. Zde sehraává důležitou roli muzejní edukace, která díky netradičním a aktivizačním metodám zprostředkovává zážitky z uměleckého díla, ozřejmuje tvůrčí postupy a zpřítomňuje sociální či dobové podmínky vzniku díla či života tvůrce. Tyto aspekty pak přispívají k rozvíjení originálního a kritického přístupu k poznání, které se velmi dobře kombinuje s uměleckými a uměnovědnými obory. Proto se také velmi úzce dotýkají i edukace fotografické.

V disertační práci pod názvem *Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie* jsem se pokusila formou přehledové studie zmapovat stav edukační reality v Olomouci v letech 1907–2012 se zřetelem k jednotlivým edukačním činitelům (výukové metody, formy, cíle, osobnost pedagoga). Záběr výzkumu byl poměrně obsáhlý. Zahrnoval analýzu deseti vzdělávacích institucí a neformálních sdružení, sledoval působení více než desítky pedagogů. Ve stoletém období postihl vývoj a proměny edukace spojené s fotografií. Práce si proto nečiní nárok na dokonalost, ale z části by mohla být příspěvkem k posouzení dosavadního a nastínění budoucího vývoje v oboru. V budoucnu by se autorka chtěla ještě více zaměřit na toto téma, které by ráda obohatila o výzkum v oblasti výhradně teoretické výuky fotografie v Olomouci s důrazem na její specifika v druhé polovině 20. století.

5. Závěr

Na základě provedeného výzkumu, at' už se jednalo o analýzu pramenů, sběr orální historie či komparaci historických skutečností s primárním uměleckým materiálem a výstupy pedagogické činnosti, se podařilo podrobně analyzovat a zobecnit jeho výsledky. Především při popisu dobové pedagogické reality a interpretaci získaných výsledků jsem se pohybovala v mezích určeného teoretického rámce, kterým byly již v úvodu zvolené limity teritoriální, dobové i institucionální. Dílčí závěry a výsledky výzkumu jsem se snažila vřazovat do místního, a bylo-li možné i do národního kontextu. Pokud se podařilo získat doklady o širších či o mezinárodních souvislostech, je to v práci rovněž uvedeno. Stejně tak byl učiněn pokus zasadit výsledky výzkumu do celkové reality vývoje a výzkumu dané oblasti.

Již v průběhu výzkumu, a především pak v jeho závěrečném vyhodnocení výsledků, se potvrdily předpoklady, že volba Olomouce jako místa pro šetření spjaté s fotografickou edukací byla vhodná. V profilu zkoumaného údobí se objevila řada vynikajících pedagogických i uměleckých osobností, které velmi výrazně formovaly úroveň dobové výuky fotografie v místě. Většina z nich vstupovala do edukačního procesu s velkým odborným, ale i osobním nasazením. Při analýze jejich pracovních postupů se ozřejmilo, že rozvíjely výchovnou a vzdělávací činnost i nad rámec

daných či předepsaných povinností. Své angažmá rozšiřovaly mimo časově vymezené formáty výuky či kurzu. Zanícení pro obor, úzce spjatý s uměleckou sférou, příprava výstav, přednášek či prezentací, nesčetná přátelská a osobní setkávání, to v mnohém nese rysy informálního a celoživotního vzdělávání. Především pak to často byly pedagogy nenuceně a nezáměrně předávané informace, osobní a praktické zkušenosti, často realizované spontánně, na základě individuálních potřeb studentů. Dá se říci, že ve všech případech se ve výuce počítalo s implementací zkušeností z životních situací a i z jiných oborů. Na to navazuje i poznání, že právě osobnostní rysy, praktické zkušenosti a odborné a umělecké zaměření pedagogů silně ovlivňovalo charakter výuky i jejich organizačních forem a výukových metod. V profilu výzkumu se objevovali pedagogové preferující jak frontální, tak skupinovou či kooperativní nebo i dle potřeb individuální výuku. Fotografie vyučovali teoreticky, na přednáškách, ale především prakticky ve cvičeních a kurzech.

Edukační prostředí však nebudovaly jen vybrané osobnosti. Charakter a směřování výuky také formovalo zázemí menších či větších olomouckých vzdělávacích institucí, jejich sociální klima a obecně vyznávané vzdělávací hodnoty. Podrobně jsme se seznámili jak s aktivitami vztahujícími se ke školským zařízením několika stupňů, tak i se zájmovými vzdělávacími sdruženími. Podařilo se například dokladovat rané projevy edukace spojené s fotografií v první polovině dvacátého století a vysledovat její základní rysy, které se později v obměnách objevovaly u dalších vytipovaných případech. Jejich platnost se ověřila i v době nástupu digitálních médií. Především však v této souvislosti byla zaznamenána řada kvalitativních proměn. Především došlo k urychlení výroby fotografií. Ve výuce to znamenalo oprostění od složitých technologických výkladů a uvolnění prostoru pro rozvoj interpretačních či uměleckých aspektů tvorby. Větší pozornosti mohla být věnována kultivaci fotografického projevu, obsahům i formálnímu uspořádání fotografií a fotografických kompozic. Výrazně se zdynamizoval jak proces přípravy na výuku na straně vyučujícího, tak i technicky snazší plnění zdaných úkolů a studijních témat studenty. Všeobecně lze říci, že snížení technických a technologických překážek uvolnilo místo kreativitě. Naopak, více prostoru se začalo věnovat společenské a tvůrčí zodpovědnosti, vzdělávací a emancipační roli fotografie.

V práci se také podařilo formulovat širší definici fotografického vzdělání. To je v této práci uchopeno jako komplexní edukační proces zacílený na osvojení řady specifických kompetencí. A to v rozsáhlejší kontextu, který zahrnuje nejen odborné znalosti teoretické, technické a technologické, ale také problematiku sociálních vazeb, nutný kulturní přehled a schopnost vidění a tvůrčího interpretování reality. S kultivací vidění, schopností číst obrazové informace souvisí úžeji i dílčím způsobem začleněný případ analyzující edukační a interpretační potenciál fotografií ve výstavním, galerijním a muzejním provozu. V tomto místě se také potvrdila vhodnost výběru fotografie pro další použití ve výchovně-vzdělávacím procesu. A to ať už ji chápeme jako médium informačního nebo uměleckého charakteru. Právě pro svoji spjatost s realitou si trvale udržuje postavení populárního, široce srozumitelného média. Práce v tomto

bodě propojuje a vyhodnocuje výsledky zkušeností z praxe tradičně pojaté výuky s výsledky šetření, které zahrnují škálu prvků akční a dramatické výchovy. Tedy takové, kterou spojujeme právě s animačními aktivitami a zážitkovou pedagogikou.

Závěrem lze tedy říci, že práce přinesla sondu, která ve sledovaném období analyzovala jak výukové formy, metody a cíle, tak i roli významných uměleckých a pedagogických osobností a institucí. Výsledkem je obsáhlá přehledová studie, která jasně strukturovanou formou přináší nejen pohled na fotografickou edukaci v daném teritoriu a době, ale také určitým způsobem hodnotí a zobecňuje jednotlivé fenomény edukace a aspekty, které působily na stav zkoumané edukační reality.

Do budoucna by autorka chtěla rozvinout některá dílčí témata, která vzhledem k proporcionalitě práce nemohla být více a detailněji postižena. Také by chtěla zahájit výzkum v oblasti výuky fotografie, který bude zaměřen výhradně na teoretickou přípravu fotografů, pedagogů a umělců. Její důležitost se v současnosti stále více spojuje s problematikou výchovy k vizuální gramotnosti a schopností správného „čtení“ obrazových informací a jejich invenčního a tvůrčího uchopení v pedagogické praxi i v umělecké tvorbě.

6. Resumé

Disertační práce mapuje vývoj vzdělávání dospělých v oblasti fotografie v Olomouci s důrazem na specifika dílčích etap sledovaného období (1907-1948; 1948-1989; 1989-2012.) Autorka analyzuje výukové metody a organizační formy vzdělávání v dílčích časových obdobích, dále srovnává a vyhodnocuje stav vzdělávání v daném oboru v minulosti a v současnosti. Práce ve formě přehledové studie přispívá k poznání vývoje edukace v oblasti fotografie v regionu a zhodnocuje význam a přínos vybraných olomouckých pedagogických a uměleckých osobností pro daný obor. Výzkumná část práce sleduje kvalitativní proměnu edukace v oblasti výuky fotografie a také vývoj jejích cílů, a to v závislosti na vývoji fotografického média, na z kvalitnění metod a organizačních forem vzdělávání, na rozšíření možností použití specifických didaktických prostředků, na edukačních metodách jednotlivých pedagogů a umělců v jednotlivých časových etapách, které jsou důsledně teoreticky popsány v jednotlivých kapitolách práce.

The dissertation maps the development of the adult education in the field of photography in Olomouc with emphasis on the particulars of individual stages of the considered period (1907-1948; 1948-1989; 1989-2012.) The author analyses the teaching methods and organizational forms of education in different time periods; further, she compares and evaluates the situation in education in the given field in the past and at present. The work in the form of an overview paper contributes to the understanding of the development of education in the field of photography in the region and evaluates the importance and benefits of selected Olomouc teachers and artists for the field. The research follows the qualitative transformation of education in teaching photography as well as the development of its objectives, depending on the evolution of the photographic medium, the improvement of methods and organizational forms of education, broadening the opportunities for the use of specific teaching resources, the educational methods of teachers and artists in individual time periods that are rigorously theoretically described in the individual sections of this work.

7. Seznam použité literatury

Josef Alán, *Společnost, vzdělání, jedinec*, Nakladatelství Svoboda, Praha 1974.

Hana Babyrádová, *Role rituálu v interdisciplinární estetické výchově*, Karlova univerzita, Praha 2004.

Petr Balajka - Vladimír Birgus - Antonín Dufek et al., *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, ASCO, Praha 1993.

Roland Barthes, *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, Praha 2005.

Ute Meta Bauer (ed.), *Education, information, entertainment. Aktuelle Ansätze künstlerischer Hochschulbildung. Current approaches on higher artistic education*, Selene, Wien 2001.

Sabine Baumann (ed.), *Gallery and community education of visual arts for older people*, Bundesakademie für Kulturelle Bildung, Wolfenbüttel 2012.

Štěpánka Bielešová - Pavla Vrbová - Pavel Zatloukal, *Civilizované iluze. Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc / Civilised illusions. Photography collection of the Olomouc Museum of Art*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012.

Milan Biegon, *Využití fotografie v klauzurních a diplomových pracích studentů intermediální tvorby a grafiky Katedry výtvarné tvorby Ostravské univerzity v Ostravě* (magisterská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2008.

Gui Bonsiepe - Bernhard Bürdek - Silvia Fernandez, *Ulmer Modelle, Modelle nach Ulm*, Stuttgart 2003.

Holger Broecker (red.) - Andréa Holzherr - Timothy Persons, *Helsinki School, neue Fotografie aus Finnland*, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2009.

O. Bartko et al., *Art school ŠUR+ŠUP+ŠUV=75*, Rabbit & Solution studio, Bratislava 2007.

Vladimír Birgus - Milan Mráz, *8. výstava amatérské fotografie ČSR. Festival zájmové umělecké činnosti 1984*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1984.

Vladimír Birgus - Miro Vosátka, *Metodická příloha. 8. výstava amatérské fotografie ČSR*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1984.

Vladimír Birgus - Milan Mráz, *9. výstava amatérské fotografie ČSR. Festival zájmové umělecké činnosti vyhlášený na počest XVII. sjezdu KSČ a voleb do zastupitelských orgánů*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1986.

- Vladimír Birgus - Petr Klimpl, *Metodická příloha. 9. výstava amatérské fotografie ČSR*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1986.
- Vladimír Birgus, *Fotografie absolventů FAMU* (katalog výstavy), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha 1987.
- Vladimír Birgus, *Institut výtvarné fotografie* (katalog výstavy), Dům umění města Brna, Brno 1987.
- Vladimír Birgus, *20 let Institutu výtvarné fotografie* (katalog výstavy), Filozofická fakulta Slezské univerzity v Opavě - Galerie 4 v Chebu, Opava - Cheb 1991.
- Vladimír Birgus - Pavel Scheufler, *Fotografie v českých zemích 1989–1999*, Praha 1999.
- Vladimír Birgus, *Institut tvůrčí fotografie 25 / 5* (katalog výstavy), Slezská univerzita v Opavě, Opava 1996.
- Vladimír Birgus - Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, KANT, Praha 2010.
- Štěpánka Bielešová - Ladislav Daněk, *Lovec obrazů. Jaroslav Vávra* (katalog výstavy), Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2011.
- Miroslav Bílek, *Krajinářská fotografie*, Svaz českých fotografů, Praha 1980.
- Alexandra Brabcová (ed.), *Brána muzea otevřená*, Juko Náchod, Náchod 2003.
- Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Herrmann & synové, Praha 2004.
- Circulation(s). Festival de la jeune photographie européenne*, Fondation FetArt, Paříž 2011.
- Roman Číž, *Fotografie na VŠVU v Bratislavě* (bakalářská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 1999.
- Ladislav Daněk - Pavel Zatloukal (eds.) - Štěpánka Bielešová et al., *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969-1989*, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009.
- Jiří David, *Století dítěte a výzva obrazů*, Masarykova univerzita Brno 2008.
- Magdalena Drosteová, *Bauhaus*, Köln 2007.
- Kateřina Dytrtová, *Interpretace a metody ve vizuálních oborech*, Univerzita J.E. Purkyně v Ústí nad Labem, Ústí nad Labem 2010.
- Antonín Dufek - Ján Šmok - Vladimír Birgus, *Fotografie absolventů FAMU* (katalog výstavy), Dům umění města Brna, Brno 1985.

- Ester Erdélyová, *Sučasna fotografia na Škole užítkového výtvarnictva Josefa Vydru v Bratislave* (bakalářská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2010.
- Jeanin Fiedler, *Walter Peterhans. Eine „tabula-rische“ Annäherung* (katalog výstavy), Berlín 1990.
- Andreas Feininger, *Die hohe Schule der Fotografie*, Heyne, München 1995.
- Jana Frýdlová, *Fotografie na Grafické škole v Praze* (magisterská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2007.
- fotovystava tří / fotoexperimenty, fotomontáže, fotogramy, fota, reklamní fota* (katalog výstavy), Klub českých fotografů amatérů v Olomouci, Olomouc 1935.
- Gerhard Glüher, *Licht, Bild, Medium. Untersuchungen zur Fotografie am Bauhaus*, Verlag für Wissenschaft und Forschung, Berlín 1994.
- Helena Grecmanova, Aktivizační metody v muzejní pedagogice, in: *Škola muzejní pedagogiky 4*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2007.
- Gerhard Graeb, *Didaktik der Fotografie*, Don-Bosco-Verlag, München 1971.
- Sabine Hartmann (red.) - Elisabeth Moortgat (red.) - Rolf Sachsse, *Lucia Moholy, Bauhaus-Fotografen*, Museumspädagogischer Dienst Berlin, Berlín 1995.
- Helena Haškovcová, *Sociální gerontologie aneb Seniori mezi námi*, Galén 2012.
- Jan Hendl, *Kvalitativní výzkum*, Portál, Praha 2005.
- Eva Marlene Hodek, *Šestka. Šest českých fotografických škol = Six. Six Czech schools of photography*, Pražský dům fotografie, Praha 2006.
- Radek Horáček - Jan Zálešák (eds.), *Veřejnost a kouzlo vizuality. Rozvoj teoretických základů výtvarné výchovy a otázky kulturního vzdělávání*, Sborník symposia České sekce INSEA, Masarykova univerzita v Brně, Brno 2008.
- Jaroslav Hollan, *Vývoj fotografického školství v Československu a výuky fotografie na FAMU* (diplomová práce), Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze, Praha 1991.
- Jiří Hrdina, *Ostravské fotografické školství po roce 1948, výuka fotografie na Střední umělecké škole v Ostravě* (magisterská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2006.
- Karel Otto Hrubý et al., *Krajinářská fotografie*, Orbis, Praha 1973.

- Kathleen James-Chakraborty (ed.), *Bauhaus culture: from Weimar to the Cold War*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.
- Iveta Juchelková, *Miloslav Stibor, olomoucká fotografie 60. let* (bakalářská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2001.
- Vladimír Jůva, *Úvod do pedagogiky*, Paido, Brno 1999.
- Alena Kavčáková, *Vydrův pokus o tvorbu výtvarného učiliště*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 1993.
- Alena Kavčáková, *Josef Vydra (1884-1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010.
- Ladislav Kessner (ed.), *Vizuální teorie*, H & H, Jinočany 1997.
- Petr Klimpl, *Česká amatérská fotografie 1945–1989*, ÚKVVČ, Praha 1989.
- Michal Koleček (ed.), *Obraz, ve kterém žijeme. Práce studentů studijních programů a oborů fotografie realizovaných na českých a slovenských vysokých uměleckých školách*, Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, Ústí nad Labem 2011.
- Kol. autorů, *Učební osnovy pro vyučování se zaměřením na grafiku, dekorativní činnosti, modelování nebo fotografování na II. stupni základního studia na LŠU – Výtvarný obor*, SPN, Praha 1982.
- Michal Kubíček, *Historie Institutu tvůrčí fotografie*, (bakalářská práce), FPF v Opavě, Opava 2004.
- Jiří Kudělka, *Metodika výuky obrazové skladby na Lidové konzervatoři v Ostravě* (bakalářská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 1998.
- Krajská přehlídka prací fotografů Severomoravského kraje 1969*, Vlastivědný ústav Olomouc 1969.
- Filip Láb - Alena Lábová, *Soumrak fotožurnalistiky? Manipulace fotografií v digitální éře*, Karolinum, Praha 2009.
- František Lón (ed.), *400 let univerzity v Olomouci 1573-1973*, Olomouc 1973.
- Eva Machková, *Úvod do studia dramatické výchovy*, NIPOS-ARTAMA, Praha 1998.
- Juliane Mayer (ed.), *Festschrift für Rainer Graefe. Forschen, Lehren und Erhalten*, University Press, Innsbruck 2009.
- Milan Mráz - Ján Šmok, *6. národní výstava amatérské fotografie. Festival zájmové umělecké činnosti*, Krajské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1979.

- Miroslav Myška, *Fotografujeme krajinu*, Computer Press, Brno 2005.
- Miroslav Němeček, *Prof. Ján Šmok – osobnost a dílo* (magisterská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2003.
- Alena Nešlehová, *Pedagogická komunikace v teorii a praxi*, Grada Publishing, Praha 2005.
- Vladimír Novotný, *Fotografická tvorba na fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně* (bakalářská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2010.
- Rudolf Pařouk, *Umělecká fotografie a její tvorba*, Nakladatelství R. Promberger, Olomouc 1930.
- Josef Pecák - Ján Šmok - Petr Tausk, *Barevná fotografie*, SNTL, Praha 1975.
- Walter Peterhans, *Elementarunterricht und photographische Arbeiten* (katalog výstavy), Bauhaus-Archiv Darmstadt, Darmstadt 1967.
- Ulrich Pohlmann - Rudolf Scheutle, *Lehrjahre, Lichtjahre, die Münchner Fotoschule 1900-2000*, Schirmer Mosel, München 2000.
- Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech a dokumentech*, Nakladatelství Dost, Hranice 2010.
- Jan Průcha - Eliška Walterová - Jiří Mareš, *Pedagogický slovník*, Portál, Praha 2001.
- Jan Průcha (ed.), *Pedagogická encyklopedie*, Portál, Praha 2009.
- Jan Průcha, *Multikulturní výchova: teorie – praxe – výzkum*, ISV nakladatelství, Praha 2001.
- Jan Průcha, *Moderní pedagogika*, Portál, Praha 2005.
- Ives Rachow, *Aspekte künstlerischer Fotografie in der DDR unter besonderer Berücksichtigung der 1970er und 80er Jahre*, Viadematica-Verlag, Frankfurt 2000.
- Jaromír Santler, *Fotografie ve výuce a výchově* (magisterská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2005.
- Giovanni Sartori, *Pluralismus, multikulturalismus a přistěhovalci. Esej o multietnické společnosti*, Praha 2005.
- Hellmut Th. Seemann - Thorsten Valk, *Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919-1925*, Der Klassik Stiftung Weimar, Göttingen 2009.
- Leo Schwarz, *Zadní projekce jako prostředek k metodickému využití filmu při vyučování* (metodický list),

- Ústav pro další vzdělávání učitelů a výchovných pracovníků, Olomouc [1958].
- Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, Orbis, Praha 1963.
- Václav Slaný, *Národní výstava amatérské fotografie, 4. ročník*, Krajské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1976.
- Jan Slavík, *Umění zážitku, zážitek umění. Teorie a praxe artefistiky*, 1. díl, Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, Praha 2001.
- Jan Slavík – Petr Wawrosz, *Umění zážitku, zážitek umění. Teorie a praxe artefistiky*, 2. díl, Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, Praha 2004.
- Susan Sontagová, *O fotografii*, Barrister & Principal, Brno - Paseka, Litomyšl 2002.
- Miloslav Stibor, *Historická Olomouc* (Zdeněk Ondráček, Jaroslav Šanda, Rupert Kytka, Vojtěch Sapara, Jan Dokoupil; katalog výstavy), Středisko státní památkové péče a ochrany přírody, Olomouc 1973.
- Miloslav Stibor, *Willy Hengl. Výstava fotografií*, Vlastivědný ústav Olomouc, 1977.
7. výstava amatérské fotografie ČSR. Festival zájmové umělecké činnosti vyhlášený na počest 65. výročí VŘSR, Krajské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1982.
- Miloslav Stibor, *20 let Výtvarného oboru LŠU v Olomouci* (katalog výstavy), Olomouc 1980.
- Miloslav Stibor, *Fotografie členů fotoskupiny při VO-LŠU Olomouc* (katalog výstavy), SZK ROH Uničov, Uničov 1988.
- Miloslav Stibor, *Fotografie pro lidové školy umění*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1979.
- Ján Šmok - Josef Švagera, *Národní výstava amatérské fotografie, 4. ročník*. Krajské kulturní středisko Olomouc, Olomouc 1976.
- Ján Šmok - Jan Kříž, *5. národní výstava amatérské fotografie, Festival zájmové umělecké činnosti*, Krajské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1978.
- Ján Šmok, *11. národní výstava amatérské fotografie*, Ústav pro kulturně-výchovnou činnost, Praha 1991.
- Jaroslav Šimon, *12. národní výstava amatérské fotografie*, Informační a poradenské středisko pro místní kulturu v Praze a Vlastivědné muzeum v Olomouci, Praha - Olomouc 1992.

Tatiana Šteiglová (ed.), *Výtvarná výchova a mody její komunikace. Symposium České sekce INSEA Olomouc*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2004.

Ján Šmok, *Umělé světlo ve fotografii*, SNITL, Praha 1978.

Petra Šobáňová, *Muzejní edukace*, Univerzita Palackého Olomouc, Olomouc 2012.

Petra Šobáňová, *Edukační potenciál muzea*, Univerzita Palackého v Olomouci - Pedagogická fakulta, Olomouc, 2012.

Václav Štulík - Petr Tausk, *Jak fotografovat*, SNITL, Praha 1973.

Petr Tausk, *Hlavní vývojové cesty československé fotografie*, ÚDLUT, Praha 1969.

Petr Tausk, *Současná světová fotografie*, SPN, Praha 1970.

Petr Tausk, *Praktická fotografie*, SPN, Praha 1972.

Petr Tausk, *Základy tvorivé farebné fotografie*, Osveta, Martin 1973.

Petr Tausk, *Materiály pro černobílou fotografii*, SNITL, Praha 1973.

Petr Tausk, *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert [Dějiny fotografie ve 20. století]*, DuMont Buchverlag, Köln 1977.

Petr Tausk, *Současný stav fotografie*, SPN, Praha 1977.

Petr Tausk, *Okamžitá fotografie-súčasnost-možnosti-perspektívy*, Osveta, Martin 1977.

Petr Tausk, *Nestačí jen stisknout spoušť*, Práce, Praha 1978.

Petr Tausk, *Dějiny fotografie*, SPN, Praha 1980.

Petr Tausk, *Dějiny fotografie II. – interpretační hlediska*, SPN, Praha 1984.

Petr Tausk, *Přehled současné fotografie v zahraničí*, SPN, Praha 1985.

Petr Tausk, *Farebná tvorivá fotografia*, Osveta, Martin 1985.

Petr Tausk, *Dějiny fotografie I. – Přehled vývoje fotografie do roku 1918*, SPN, Praha 1987.

Petr Tausk, *Přehled vývoje československé fotografie od roku 1918 až po naše dny*, SPN, Praha 1986.

Jan Unger - Josef Kšír, 1907–1932. *Jubilejní fotografická výstava v Olomouci Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci a Svazu československých klubů fotografů amatérů v Praze*, Linografia v Olomouci, Olomouc 1933.

- Jaroslav Vávra, *Fotografický humor a vtíp - deset kapitol o tom, jak se lze s přístrojem potěšit, poučit a rozesmát*, Praha 1947.
- Jaroslav Vávra, *Portrét v přírodě*, Praha 1948.
- Radomír Veselý, *Fotografie jako tvůrčí prostředek ve výtvarné výchově na základních a středních školách*, ZUŠ a DDM (bakalářská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2005.
- Alena Vališová - Hana Kasíková a kol., *Pedagogika pro učitele*, Grada Publishing, Praha 2007.
- Jiří Vohradský - Jan Hodinář - Karel Ondrejčík et al., *Výukové metody*, Fakulta pedagogická, Západočeská univerzita v Plzni, Plzeň 2009.
- Miloš Vojtěchovský, *Vývoj československé teorie fotografie 20. století*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1985.
- Thomas Weski (ed.), *Photography, made in Zurich, Departement Medien & Kunst, Studienbereich Fotografie*, Scheidegger & Spiess, Zürich 2007.
- Rainer K. Wick, *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*, Athena-Verlag Oberhausen 2009.
- Hans M. Wingler, *Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Köln 2002.
- Hans M. Wingler, *Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Köln 2002.
- Petr Zatloukal, Digitální fotografie v muzejní praxi, in: *Škola muzejní pedagogiky 7*, Univerzita Palackého v Olomouci Olomouc 2007.
- Ursula Zeller (ed.), *Kunst und Kunstvermittlung in Mittel- und Osteuropa*, Ifa, Stuttgart 1999.
- Jiří Žižka, *Fotografická tvorba pedagogů Ateliéru reklamní fotografie fakulty multimediálních komunikací univerzity Tomáše Bati ve Zlíně* (magisterská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2009.
- Ondřej Žižka, *Miroslav Vojtěchovský/ teoretik- pedagog – kurátor – fotograf* (bakalářská práce), Slezská univerzita v Opavě, Opava 2012.

Prameny

- Okresní archiv Olomouc, fond *Klub českých fotografů amatérů Olomouc*, M 6-23, 373
Okresní archiv Olomouc, fond *Kštr Josef, Ing.*, M 8-55, inv. č. 99, Kart. 15

Okresní archiv Olomouc, *Sbírka fotografií Ing. Josefa Kšíra*, M 8-28, 2872 (nezpracovaný fond)
Národní archiv v Praze, fond *Český klub fotografů amatérů*, (nezpracovaný fond).
Literární archiv Památníku národního písemnictví, č. fondu 1123, *Mokrý František Viktor*.

8. Přehled publikovaných prací autora

Vědecká monografie

Štěpánka Bielešzová, *Civilizované iluze. Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012. 287 s. ISBN 978-80-87149-43-0

Vědecká monografie – spoluautorství

Štěpánka Bielešzová – Pavla Vrbová – Pavel Zatloukal, *Civilizované iluze. Sběrka fotografie Muzea umění Olomouc* (katalog výstavy), Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012.

Štěpánka Bielešzová, Možnosti současné fotografie v procesu zážitkové pedagogiky pro dospělé, in: Jarmila Zacharová. *Interdisciplinární konference PRIZMA s mezinárodní účastí*. Fakulta humanitních věd Žilinskej univerzity v Žilině, Žilina 2012.

Štěpánka Bielešzová, Metropolí intimnosti (K problematice fenoménu olomoucké kresby). In: *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969-89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 122-143. ISBN 978-80-87149-35-5

Štěpánka Bielešzová, Přál bych si, aby se fotografie stala slepeckým písmem fotograficky nevidomých. Poznámky k pedagogické činnosti Jaroslava Vávry v Brně a Olomouci v letech 1948 – 1981, in: *Jaroslav Vávra, Lovce obrazů* (katalog výstavy), Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2011, s. 44-46. ISBN 978-80-87149-46-1

Odborný článek v publikaci

Všechno bylo totálně vykastrováno! Rozhovor Štěpánky Bielešzové s Petrem Jochmannem. In: *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969-89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s.194-195. ISBN 978-80-87149-35-5

Přispívá akt v naší cestě ke socialismu? Rozhovor Štěpánky Bielešzové s Miloslavem Stiborem. In: *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969-89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 203-204. ISBN 978-80-87149-35-5

Odborný článek v publikaci – slovníková hesla

Heslo *Institut výtvarné fotografie*. In: *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969–89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 277. ISBN 978-80-87149-35-5

Heslo *Výtvarný obor Lidové školy umění v Olomouci*. In: *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969–89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 289. ISBN 978-80-87149-35-5

Heslo *Michal Macků*. In: *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969–89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 248–249. ISBN 978-80-87149-35-5

Heslo *Ivo Přechek*. In: *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969–89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 253-254. (s Ladislavem Daňkem) ISBN 978-80-87149-35-5

Heslo *Milena Valušková*. In: *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969–89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 268-269. ISBN 978-80-87149-35-5

Heslo *Národní výstavy amatérské fotografie*. In: *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969–89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 280-281. ISBN 978-80-87149-35-5

Heslo *Vladimír Havlík*. In: *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969–89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 234-236. (s Ladislavem Daňkem) ISBN 978-80-87149-35-5

Heslo *Petr Jochmann*. In: *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969–89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 239-240. ISBN 978-80-87149-35-5

Heslo *Ondřej Michálek*. In: *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969–89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 249-251. ISBN 978-80-87149-35-5

Heslo *Eleonora Pražáková*. In: *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969–89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 252-253. ISBN 978-80-87149-35-5

Heslo *Jazz klub při závodním klubu ROH Moravia v Mariánském údolí*. In: *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969–89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 277-278. ISBN 978-80-87149-35-5

Stat' v recenzovaných sbornících

Štěpánka Bielešová, Institucionální péče o projevy art brut ve Švýcarsku, in: *Spontánní umění*. Vydavatelství MU, Brno 2010, s. 47-56. ISBN 978–80-210-5400-4.

Štěpánka Bielešová, K odkazu Josefa Vydry. Počátky odborné vysokoškolské výuky fotografie na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci v dobovém kontextu, in: Alena Kavčáková (ed.), *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarné pedagogické avantgardy*

20. století – historie a současnost... Univerzita Palackého Olomouc, Olomouc 2010, s. 110-120. ISBN 978-80-244-2586-3

Štěpánka Bielešová, Roland Barthes a muzejní pedagogika – možnosti fotografie v procesu animace výstavy, in: Hana Myslivečková – Veronika Jurečková Mališová (eds.), *Výtvarná výchova ve světě současného umění technologií I. Využití ICT a dalších nových přístupů ve výtvarné výchově*. Univerzita Palackého Olomouc, Olomouc 2012, s101-106.

Stat' ve sbornících

Štěpánka Bielešová, Přál bych si, aby se fotografie stala slepeckým písmem fotograficky nevidomých. Poznámky k pedagogické činnosti Jaroslava Vávry v Brně a Olomouci v letech 1948 – 1981, in: Štěpánka Bielešová – Ladislav Daněk – Miloslav Stibor, *Jaroslav Vávra, Lovce obrazů* (katalog výstavy), Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2011, s. 44-46.

Štěpánka Bielešová, La galerie invitée: Café Amadeus, Republik Tcheque, in: *Circulation(s). Festival de la jeune photographie européenne* (katalog výstavy), Fondation FetArt, Paříž 2011, s. 17-19.

Štěpánka Bielešová, Ve sféře Pata/fyzického/ umění Miloslava Sonny Halase. In: *Sborník k 1. výročí úmrtí M. S. Halase*. Brno 2009, s. 16-18.

Štěpánka Bielešová, *Jindřich Štreit - Pavel Forman. Identita reality/ The identity of reality* (katalog výstavy). Galerie U Rytíře, Liberec 2010.

Štěpánka Bielešová, Ludvík Mazur. Zblízka, in: Bohumír Kolář (ed.), *Fotografové, filmaři, grafici a ilustrátoři Literárního klubu Olomouc*, Nakladatelství Jola, Kostelec na Hané 2011, s. 22.

Ostatní publikované práce

Štěpánka Bielešová, Ludvík Mazur. Zblízka, in: Bohumír Kolář (ed.), *Fotografové, filmaři, grafici a ilustrátoři Literárního klubu Olomouc*, Nakladatelství Jola, Kostelec na Hané 2011, s. 22.

Štěpánka Bielešová, *Ivo Přeček. Koncept, charakter, reflexe* Nessim Galéria, Budapešť 2009.

Aktivní vystoupení na konferencích:

Konference „Pedagog a umění“ k počtě významného výtvarného pedagoga Josefa Vydry (1884–1959), 4.-5.11.2009, KVV PdF UP Olomouc, příspěvek: *Počátky výuky fotografie (bauhaus, SUŘ Bratislava a Brno, Katedra společenských věd UP Olomouc)*

Konference *Verejná inštitúcie pre súčasné umenie: Otázky a modely prezentácie a diskusi o „slovenskej Kunstahalle“*, - A4-nultý priestor, Nám. SNP 12, Bratislava, 13.4.2010, příspěvek: *Příspěvkové organizace v ČR – Středoevropské forum Olomouc*.

Konference doktorských studijních programů, Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 16.6.2010, blok *Komunikace uměním ve veřejném prostoru*, Příspěvek: *Vznik nové instituce – Středoevropské forum Olomouc*.

Výtvarná výchova ve světě současného umění a technologií, Pedagogická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, 23.9. 2011; příspěvek: *Aktivizační edukační metody práce s fotografií. Projekty realizované v praxi muzejní pedagogiky*.

Participácia múzea v oblasti neformálneho vzdelávania, Filozofická fakulta Univerzity Konstantina Filozofa v Nitre, SR, 4.-5. 10. 2011; příspěvek: *Možnosti současné fotografie v procesu zážitkové pedagogiky pro dospělé*.

Jiné vědecko–pedagogické aktivity:

Přednášky

Štěpánka Bielešová, *Surrealismus a fotografie*. Muzeum umění Olomouc, 19. 3. 2012

Štěpánka Bielešová, *Fotografie všedního dne*, Muzeum umění Olomouc, 26. 3. 2012

Štěpánka Bielešová, *Počátky výuky fotografie v Olomouci a osobnost Miloslava Stibora*, KVV PdF UP Olomouc, 5. 11. 2009,

Štěpánka Bielešová, *Koncept a akce*, Muzeum umění Olomouc, 9. 11. 2009

Štěpánka Bielešová, *Umění z okraje. Exkurze do problematiky art brut*. 15. 12. 2009, KVV PdF UP Olomouc

Vedení seminářů

Umělecké sbírky I. – Umění 20. století ve sbírkovém fondu Muzea umění Olomouc. KVV PdF UP Olomouc, říjen – prosinec 2009

Semináře *Umělecké sbírky I. – Umění 20. století ve sbírkovém fondu Muzea umění Olomouc*. KVV PdF UP Olomouc, říjen – prosinec 2010.

Muzejní a galerijní praxe. KVV PdF UP Olomouc, březen – květen 2010

Vytvoření studijních pomůcek a studijních textů:

Štěpánka Bielešová, *Výtvarné umění III. Umění 20. století*. Učební texty, didaktické pomůcky a interaktivní DVD. Eurodidact Olomouc, Olomouc 2009.

Výstavy

Civilizované iluze. Sběrka fotografie Muzea umění Olomouc, Muzeum umění Olomouc, 8.3.- 20. 5. 2012.

Regenerace / Současná fotografie ze sbírek Muzea umění Olomouc, Muzeum umění Olomouc – Galerie Café '87, 7. 3.-3. 4. 2012.

Lovec obrazů. Fotograf Jaroslav Vávra (1920 – 1981), Muzeum umění Olomouc, 28. 4.-14. 8. 2011.

Magdalena Abakanowicz. Život a dílo. Muzeum umění Olomouc, 12. 5.-28. 8. 2011.

Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969–89, Muzeum umění Olomouc, 26. 11. 2009 – 4. 4. 2010.

Středoevropské forum – Česko, Muzeum umění Olomouc, 22. 1.-22. 3. 2009.

9. Ohlas odborné činnosti autorky a další aktivity v rámci doktorského studia

Použití výsledků výzkumu:

Kristýna Boháčová, Základní umělecká škola Miloslava Stibora v Olomouci, in: Alena Kavčáková, *Josef Vydra (1884-1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 135-136.

Jiří Doležel, *Fotoskupina při LŠU v Olomouci pod vedením Miloslava Stibora* (absolventská práce), Institut tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě, Opava 2012.

Lukáš Bártl, *Poezie všedního dne ve fotografii* (disertační práce), UP Olomouc, Filozofická fakulta, Olomouc 2012.

Výstavy současné dokumentární / konceptuální fotografie. Spolupráce s Institutem tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě a Českou fotoškolou.

22. 9. -31. 10. 2009, *Ladislav Hřinda / „útest pasone“*

3. 11.-29. 11. 2009, *Jiří Andryšek / 8 a půl hodiny*

10. 12. 2009-7. 2. 2010, *Irena Armutidisová / Za humny aneb Pocta Moravskému poli*

9.2.-28. 3. 2010, *Arek Gola / Ženy v dole*

30. 3.-9. 5. 2010, *Lukáš Cetera / Ravissement*

11. 5.-20. 6. 2010, *Svatopluk Klesnil / Chvilé šampionů*

22. 6.-19. 9. 2010, *Jitka Horázná / Nedělní odpoledne*

21. 9.-28. 11. 2010, *Jan Branč / Navštívení*

30. 11. 2010-9. 1. 2011, *Jitka Teubalová / ONA*
11. 1.-27. 2. 2011, *Michaela Spurná / Karneval*
3. 5.-22. 6. 2011, *Andrej Balco / Antracit*
7.7.-4.9.2011, *Lenka Jakubčáková / V odloučení*
15. 3-27. 5. 2012, *Jan Mabr / Synthetic*
7. 3. – 3. 4. 2012, *Regenerace. Současná fotografie ze sbírek Muzea umění Olomouc*, Muzeum umění Olomouc - Galerie Café '87
15.3. – 27.5.2012, *Jan Mabr. Synthetic*
29.5.- 16.9.2012, *Jan Langer. Století*
18.9.- 11.11.2012, *Světlo jinak*
13.11.2012-31.1. 2013, *Kristýna Erbenová, Soukromá území*
19. 3.-16. 6. 2013, *Anna Grzelewska / Julia Wannabe* , 24. 6. -15. 9. 2013, *Josef Mikulka / Sentiment*

Projekt zprostředkování vzniku uměleckého díla – realizace filmového dokumentu ve spolupráci s Katedrou výtvarné výchovy – Ateliér sochařství (vedoucí David Medek) a Lektorským oddělením Muzea umění Olomouc pro retrospektivní výstavu polské sochařky Magaleny Abakanowicz.

Stáže a zahraniční pobyty:

Umělecko-historický průzkum ateliérů současných německých umělců (G. Pernecky, E. Tot), Kolín n. R., Německo, 2010.

Umělecko-historický průzkum sbírky rakouské akční fotografie - Galerie Hummel, Vídeň, Rakousko, červen 2010. Umělecko-historický průzkum ateliéru ateliéru Magdaleny Abakanowicz, Varšava, Polsko, 2011.