

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

VOX

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Lukáš Bártl

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

OLOMOUC 2008

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracoval samostatně za použití podkladů, které jsem uvedl v seznamu literatury.

Poděkování patří především vedoucímu práce prof. PhDr. Ladislavu Danielovi, Ph.D.

Dále děkuji: PhDr. Antonínu Dufkovi, Ph.D., Antonínu Hinštovi, Miloši Budíkovi, Mgr. Jiřímu Pátkovi, PhDr. Věře Matějů, Markétě Syslové a rodině Tichých.

Obsah

Úvod	5
1. Česká kultura	6
2. Česká fotografie – mezi dobou tání a normalizací	8

3. Brněnská kulturní scéna	13
3.1. Host do domu	14
3. 2. Hudba	15
4. VOX	16
4. 1. Rozhodující okamžik jako vzor	19
4. 2. K poezii všedního dne	24
4. 3. Společenská kritika	33
4. 4. Krajina	37
4. 5. Ekologické cítění a VOX	44
4. 6. Tváře inscenované fotografie	49
4. 7. Tělo jako prostředek výtvarného vyjádření	53
4. 8. Pedagogická a teoretická činnost K. O. Hrubého a Antonína Hinšta	59
5. Závěr	63
6. Poznámky	66
7. Literatura	78
8. Katalog	88
9. Příloha	153

Úvod

Brněnský VOX patří k významným výtvarným skupinám druhé poloviny dvacátého století v Čechách a na Moravě. Jeho činnost spadá do společensky neklidné doby, která ovšem zároveň znamenala neobyčejný rozvoj naší kultury jako celku. Přestože členy byli význační fotografové, nebyla doposud skupině věnována žádná rozsáhlejší studie. Zevrubnějšimu zpracování se do dnešních dnů dostalo pouze Karlu Otto Hrubému a Janu Beranovi.

Úkolem této práce je především shromáždit a uceleně prezentovat obrazový materiál, rozptýlený po mnoha – často soukromých – sbírkách. Z něj, a dalších zdrojů, plasticky nastínit tvorbu všech sedmi členů skupiny, jejich vzájemné ovlivnění, společné znaky děl a konečně zařadit vzniklá díla do kontextu domácí a evropské výtvarné scény.

1. Česká kultura

V časovém horizontu, kterým se tato práce zabývá, tedy od druhé poloviny padesátých do první poloviny sedmdesátých let, došlo k četným politickým a následně i kulturním změnám. Společnost a kultura prošly trnitým vývojem od represí a „diktátu“ socialistického realismu, přes relativní volnost a vzepětí šedesátých let až k normalizaci následujícího desetiletí.

Ovšem vývoj nebyl zdaleka plynulý. Nejen pro umění je prvním zlomovým datem rok 1956. Tři roky po smrti J. V. Stalina přednesl jeho nástupce a první tajemník Ústředního výboru KSSS Nikita Sergejevič Chruščov projev *O kultu osobnosti a jeho důsledcích*. Není jistě v možnostech tohoto textu, a ani jeho smyslem, zabývat se veškerými důsledky tohoto vystoupení a potažmo Chruščovovy vlády, nicméně je důležité připomenout jeho vliv na domácí umění.

Následující léta jsou ve znamení „tání“, které zřejmě nelze ztotožnit s odklonem oficiální linie kultury od programu socialistického realismu, ale spíše s jistou tolerancí ostatních výtvarných projevů. Za první „plod“ zmíněné tolerance lze snad označit Československou účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu.¹ Obrovský, a je nutno podotknout i trochu neočekávaný, úspěch Československé expozice měl mnoho důsledků. Například bylo mnohým umělcům umožněno na výstavu vycestovat a získat tak tolik potřebný, a rokem 1948 násilně přervaný, kontakt se „západním“ uměním.

Významným impulzem pro domácí výtvarnou scénu druhé poloviny padesátých let byla také změna směrnic „všeobjímajícího“ Svazu československých výtvarných umělců, umožňující vznik výtvarných skupin.² Potřeba výtvarníků hledat společně nové cesty umění byla, obzvláště ve státě, kde i umění bylo politizováno, velice silná. Velkou výhodou skupin byla také jednodušší možnost prezentovat své práce na veřejnosti. A tak je konec padesátých let a následující desetiletí v československém výtvarném umění ve znamení skupin. Mezi ty nejvýznamnější můžeme zařadit například Brno 57³, Máj 57⁴, Parabola⁵, Profil⁶, Křižovatka⁷, Trasa⁸, UB 12⁹, nebo olomoucké

DOFO – první poválečná fotokupina vůbec.¹⁰

Mimo jiné i tyto okolnosti otevřely dveře pro velký rozvoj kultury let následujících, jež vyvrcholily - v celospolečenském pojetí - Pražským jarem a manifestem *Dva tisíce slov* sepsaným Ludvíkem

Vaculíkem.¹¹ Na tomto místě je nezbytné připomenout alespoň vrcholek ledovce z nesmírné šíře tehdejšího kulturního dění v podobě české nové vlny filmové tvorby¹² či divadla Semafor.¹³

Okupací vojsky Varšavské smlouvy v srpnu 1968, se politická situace rázně změnila. Po nástupu normalizace – od roku 1970 – se kultura, výtvarné umění nevyjímaje, opět začala dělit na oficiální, trpěnou a zakázanou. Relativně velká míra svobody, kterou umění nabylo na konci šedesátých let (i když ani ta nebyla zdaleka úplná), byla omezena.

2. Česká fotografie – mezi dobou tání a normalizací

Časový horizont, určený názvem kapitoly, je pro domácí fotografii nesmírně plodným obdobím. Vyvrcholením je pak, podobně jako v celém výtvarném umění, druhá polovina šedesátých let, ukončená násilnou okupací Československa vojsky Varšavské smlouvy v srpnu 1968. Mnohé tendence jistě dožívají i v následujícím desetiletí, nicméně kultura jako celek se v období normalizace notně proměnila. Tato stať si neklade za cíl zevrubně pojednat o všech aspektech fotografie daného období, ani podat vyčerpávající přehled jmen a výtvarných tendencí, ale měla by především upozornit na vybrané fenomény přímo související se skupinou VOX.

I přes značnou izolovanost Československa – především v padesátých letech – pronikaly do našeho prostředí podněty ze zahraničí. Ve velké zkratce lze říci, že tím nejdůležitějším byla nobilitace živé fotografie - momentky, jako plnohodnotného uměleckého proudu fotografie. Tento trend byl celosvětový a měl hned několik příčin. V první řadě jmenujme výstavu *The Family of Man* uspořádanou Edwardem Steichenem¹⁴ v roce 1955. Poválečný ředitel fotografického oddělení Museum of Modern Art v New Yorku vybral z tisíců snímků amatérských i profesionálních fotografií kolekci, manifestující ideály lidskosti. Není s podivem, že takováto výstava, pouhých deset let po skončení nejdestruktivnějšího konfliktu v dějinách a na prahu Studené války, vzbudila neobyčejný zájem veřejnosti. Návštěvnost byla nevídaná. Antonín Dufek trefně poznamenal, že: „*Demonstraci humanistických hodnot prostřednictvím fotografie bylo těžko možné vyloučit z umění jak na Západě, tak na Východě (přestože tento koncept humanismu potlačoval marxistické dogma třídního boje)*.“¹⁵ Což je jistě částečně pravda, nicméně obě strany železné opony se cítily být těmi „pravými“ mírotvorci a koncept výstavy tak byl v podstatě „výhodný“ pro všechny.

Přímo demonstrativním příkladem emancipace momentky je založení skupiny Magnum Henri Cartier-Bressonem, Davidem „Chimem“ Seymourem, Georgem Rodgerem a legendou válečné fotografie Robertem Capou.¹⁶ Především první z jmenovaných měl nesmírný vliv na fotografii druhé poloviny dvacátého století.

Dílo Henri Cartier-Bressona¹⁷ bylo domácím autorům zprostředkováno měsíčníkem *Československá fotografie*, kde o něm napsal v roce 1957 stať Jiří Janeček a dále především monografií Anny Fárové, jež vyšla následujícího roku jako první svazek edice *Umělecká fotografie*.¹⁸ H. Cartier-Bressonovo pojetí fotografie nebylo příliš v rozporu s domácí cenzurou, a tak se koncept rozhodujícího okamžiku – hlavního „motta“ jeho díla - stává alfou a omegou pro nejednoho fotografa. Co je to tedy onen „rozhodující okamžik“? Mohli bychom jej opsat jako zachycení kulminačního bodu děje, jeho vyvrcholení. Vzorovým příkladem může být snímek *Ulice Mouffetard* [249].

H. Cartier-Bresson ovlivnil i VOX. Vzájemnému vztahu bude věnována samostatná kapitola. Nyní snad jen zmiňme Jana Berana, který tvoří v podobném duchu souběžně s francouzským autorem – příkladem je snímek *Soupeři* [3]. Řádově o deset let mladší jsou díla Miloše Budíka a Antonína Hinšta.

Jestliže se v padesátých letech ve světě etablovala momentka jako umělecká disciplína, probíhá v našem prostředí snaha o etablování výtvarné fotografie jako celku. Pozice vydobyté meziválečnou avantgardou, v čele s Jaroslavem Rösslerem, Jaromírem Funkem, Eugenem Wiškovským, skupinami *F3* a *Linie*, se na počátku padesátých let zdály být ztraceny. Médium fotografie mělo především informovat, jak jinak než o úspěších vládnoucí strany.¹⁹ To jistě nic nehovoří o kvalitě snímků. Například další z členů VOXu – Karel Otto Hrubý – vyniká jako reportér vysoko nad průměr tehdejší produkce. Jeho fotografie patří k tomu nejlepšímu, co v duchu socialistického realismu vůbec vzniklo. Obecně však nebyly příliš akceptovány avantgardní tendence a fotografie byla chápána opět spíše utilitárně.

Situace se pozvolna mění na přelomu padesátých a šedesátých let. Fotografie je Komunistickou stranou uznána jako součást výtvarného umění, což má hned několik praktických důsledků. Předně v roce 1958 vznikají dvě specializované galerie vystavující výhradně fotografie. Kromě pražské Fotochemy je to Funkeho kabinet založený péčí ředitele Domu umění města Brna – Adolfa Kroupy – jako pobočka této nejvýznamnější brněnské galerie dané doby.²⁰

V Kabinetu vystavuje v letech 1967 a 1970 i skupina VOX.

Dalším důležitým mezníkem pro fotografy byla možnost stát se členy Svazu československých výtvarných umělců – konkrétně při sekci užitého umění. Vstup do Svazu nebyl pouze formální záležitostí.

Fotografové-výtvarníci měli mnohá privilegia: „...nevztahovala (se na ně) pracovní povinnost, nabízela se jim možnost výdělků uměleckou činností. Fotografové byli snad jediní, kteří mohli vlastnit výrobní prostředky značné hodnoty (fotografické přístroje, temné komory).“²¹

Další výhodou, především pro reportéry, byly otevřené dveře do různých závodů, továren a fabrik, kam byl ostatním vstup zapovězen. Že tato privilegia byla vykoupena dohledem oficiálních orgánů a požadavkem na realističnost a angažovanost tvorby, není třeba zdůrazňovat.

Konečně snad poslední událostí, jež fotografii přirčila statut umění, bylo zřízení fotografické specializace na pražské FAMU v roce 1960. Stěžejní osobností, která se o to zasloužila, byl Ján Šmok.²²

Vývoj, nastíněný v předešlých řádcích, by jistě nebyl možný bez zájmu široké veřejnosti o fotografii. Amatérská fotografie u nás měla tradičně silné zázemí, jehož kořeny sahají až do poslední čtvrtiny 19. století. První Český klub fotografů amatérů byl založen v roce 1889 v Praze.²³ Kluby se velmi rychle rozšířily a jejich tradice neupadla ani se vznikem Československa v roce 1918. Spíše naopak. Druhá světová válka sice znamenala omezení činnosti, nikoliv však zánik. Ten přišel po únoru 1948. Konkrétně v roce 1950, kdy bylo na Klubech samotných, zda si zvolí cestu zániku a znárodnění majetku, nebo se „dobrovolně“ podřídí a formálně přejdou pod ROH.²⁴

Původní vybavení Klubů se tedy stalo státním a většina amatérských aktivit se sdružovala pod hlavičkou velkých výrobních závodů a továren. Jednotlivé podniky tak mezi sebou soupeřily na bezpočtu soutěží amatérské fotografie, které jsou velmi typické především pro šedesátá léta. Z vítězných snímků byly sestavovány výstavní kolekce, jimž se dostávalo pozornosti i v médiích – například měsíčníku Československá fotografie. Tato vzájemná konfrontace byla pro amatérskou scénu nesmírně prospěšná. Z podobného prostředí pak vzniká i skupina VOX. Ale o tom bude podrobněji pojednáno v některé z dalších kapitol.

Soutěžení fotoamatérů se neomezovalo pouze na Československo. Takzvané soutěžní salony byly typickou záležitostí konce padesátých let a především desetiletí následujícího. Salonů se konalo obrovské množství po celém světě a jejich úroveň se značně odlišovala. Nespornou výhodou bylo, že prestižnější a větší salony vydávaly katalogy přijatých fotografií. Čeští autoři tak díky nim měli jistý kontakt se soudobou tvorbou (avšak pouze amatérskou!) ve světě. Opět jen uveďme, že o vztahu VOXu a mezinárodních salonů bude napsáno více v příslušné kapitole.

Posledním - řekněme fenoménem - který nás ve vztahu k VOXu zajímá, byl neobyčejně těsný vztah mezi fotografií a literaturou, vrcholící právě v šedesátých letech. „...s literaturou koketovaly všechny fotografické obory a tato náklonnost byla vzájemná...Téměř všechny literární časopisy od legendárního týdeníku *Literární noviny* po dvouměsíčník *Světová literatura* byly fotografiemi ilustrovány a zdobeny.“²⁵ Dále Antonín Dufek připomíná knihu Ludvíka Aškenáziho – *Černá bedýnka* – u které neznáme autora nebo autory fotografií, ilustrace Jana Lukase k dílům Franze Kafky, či práce Adolfa Hoffmeistera doprovázející ročenky *Fotorok 1958* a *Fotorok 1959*. Není možné opomenout ani časopisy jako *Mladý svět* nebo brněnský *Host do domu*.

Po dva roky (1964, 1965) vycházel v Brně časopis *Dokořán*. Z členů VOXu s ním spolupracoval především Miloš Budík, jehož snímky doprovázely texty etablovaných i naprosto neznámých autorů. Týž

fotograf pracoval po dlouhá léta i v časopise *Věda a život*.²⁶

3. Brněnská kulturní scéna

Milan Kundera měl údajně jednou o Brnu napsat, že: *literární a kulturní Brno (je) příznačné tím, že se v něm v rámci úzce definovaného prostředí stýkají lidé, kteří si v životě nejméně jedenkrát vážně a do hloubky ublížili.*²⁷ Tento, na první pohled „pouze“ vtipný bonmot, poměrně výstižně charakterizuje kulturní scénu Brna daného období.

I přes snahu o uniformitu a centrální řízení pod diktátem socialistického realismu, měla totiž kultura v různých částech Československa lokálně zabarvený charakter. Specifikum Brna bylo především podmíněno jeho velikostí. Jako kulturní centrum bylo nepochybně ve stínu hlavního města. To na jedné straně způsobilo jakousi izolaci, na druhé straně nebylo vystaveno takové cenzuře a politicky motivovaným zásahům do kultury jako Praha. Jeho rozloha mu však zároveň umožňovala pořádání náročných výstav, vydávání periodik atd. Z dnešního pohledu lze vyzdvihnout především činnost Domu umění města Brna pod vedením Adolfa Kroupy, divadlo Husa na provázku a časopis Host do domu. Zde všude, povětšinou pod ochrannou rukou význačných kulturních osobností, se nacházela úrodná půda pro relativně svobodnou tvůrčí činnost a její prezentování na veřejnosti, což bylo v Praze jen těžko myslitelné.

Chceme-li podat komplexní obraz o kulturním podhoubí Brna, ze kterého vzešla fotokupina VOX, nelze se zaměřit pouze na výtvarné umění. Pro pochopení celého vývoje se nesmí opomenout hudba, divadlo či například literární tvorba. Důvody k tomu jsou přinejmenším dva. V první řadě by bez plastického vylíčení brněnské kultury nebylo možné dobře vysvětlit vznik VOXu a styl tvorby jednotlivých členů a za druhé mnozí z představitelů skupiny našli v divadelním či hudebním prostředí důležité náměty pro svoje fotografie.

3.1.Host do domu

„Bylo to někdy na rozhraní jara a léta 1953. V místnostech brněnské pobočky Svazu spisovatelů na tehdejších Stalinových sadech, někdejších a dnešním Kolišti, zasedlo několik desítek spisovatelů, novinářů, zkušených profesionálů i adeptů literatury. Byli oficiálně pozváni a vyzváni ke spolupráci s novým literárním měsíčníkem, který měl od ledna příštího roku vycházet v Brně.“²⁸ Jméno časopisu, na jehož založení takto vzpomíná Milan Uhde, je *Host do domu*. Tato kapitola nezačíná *Hostem do domu* náhodou. I přestože jeho hlavní náplní byla literatura a divadlo, tak se velmi úzce dotýkal i výtvarného umění. Snad symbolicky v tomto smyslu působí postava jednoho z hlavních iniciátorů založení - Vítězslava Nezvala, který byl sice především spisovatelem, ale k výtvarnému umění měl mnoho co říct. *Host do domu* byl kulturní platformou, které především osoba básníka Jana Skácela²⁹ poskytovala dostatečnou ochranu pro, na tehdejší dobu, neobyčejně svobodný projev. Na listech tohoto měsíčníku například probíhala velmi ostrá diskuze o vítězném návrhu na malbu opony novostavby opery Státního divadla v Brně. Vybraný návrh Aloise Fišárka s „*motivem lesa a janáčkovskou Liškou Bystroušskou*“³⁰ nemohl nechat zastánce moderního umění chladnými a celý spor tak přerostl do mnohem podstatnější roviny kritiky průměrnosti „politicky vhodného“ umění.

Kromě mnoha osobností československé literatury³¹ působilo v redakci *Hosta do domu* i několik výtvarných umělců. Především to byl vynikající karikaturista Jan Steklík, „zástupce“ Křížovnické školy čistého humoru bez vtípu, jejímž nejdůležitějším členem byl Karel Nepraš a z které posléze vzniká skupina Šmidrové ovlivněná neodadaismem.

Dále je nutné připomenout osobu architekta Františka Kalivody, jenž po jistou dobu vytvářel grafickou úpravu časopisu. V neposlední řadě to byl také Oleg Sus, vynikající učenec, autor mnoha recenzí výstav a statí o estetice a obecné teorii umění a literatury, člověk, který byl normalizačním režimem uštván k smrti.³²

O významu *Hosta do domu* by se dalo napsat mnohé. Snad ale i takto strohý nástin jeho činnosti postačí k pochopení jeho důležitosti

pro brněnskou kulturu padesátých a šedesátých let minulého století. Pro úplnost je třeba snad jen dodat, že na stránkách měsíčníku se čtenář mohl setkat i s díly v té době tak tabuizovaných autorů, jako byl například T. G. Masaryk.

3. 2. Hudba

Především polovina šedesátých let je tancem a hudbou doslova prosycena. V Brně je swing a jazz neodmyslitelně spjat s orchestrem Gustava Broma. Vynikajícím tělesem, jež se mohlo měřit s těmi nejlepšími v Evropě.

Působila zde také plejáda moderních hudebních skladatelů, často se hlásících k odkazu Bohuslava Martinů. Takovým autorem byl například Jan Novák, Alois Piňos, Josef Berg nebo Zdeněk Pololánik. O hudbě a tanci se zde ovšem nepíše jen pro dokreslení představy o tehdejší kultuře. Prostředí koncertů, jazzových večerů, tančíren, barů a všemožných oslav se stalo vděčným námětem mnoha fotografií skupiny VOX. Můžeme se s nimi setkat v díle Jana Berana, Karla Otty Hrubého či Antonína Hinšta. Nejvýrazněji se na tomto poli prosadil Miloš Budík, osobní přítel mnoha muzikantů a autor několika velmi zdařilých snímků s hudební tematikou. K zevrubnějšímu rozboru fotografií však přistoupíme v některé s dalších kapitol.

4. VOX

Brněnská skupina VOX byla oficiálně ustanovena v roce 1965 a existovala sedm let. Ačkoliv se tato práce má zabývat tvorbou VOXu, bylo by nesprávné zúžit naši pozornost pouze na dané období. Vzájemnou spolupráci všech sedmi autorů lze vročit již do poslední čtvrtiny padesátých let a založení skupiny tak bylo pouze aktem formálním.

Místem setkání všech autorů VOXu – Jana Berana, Miloše Budíka, Antonína Hinšta, Karla Otty Hrubého, Soni Skoupilové, Vladimíra Skoupila a Josefa Tichého – byla tzv. „staska“ – tedy brněnské fotostředisko při Krajském domu osvěty. Miloš Budík vzpomíná na jeho činnost takto: *„Každou středu se tam scházelo takovejch patnáct až čtyřicet lidí, z čehož polovina donesla vždycky fotky. Každý mohl dát pět fotek. Maximálně. To se vystavilo, vočíšlovalo a lid chodil a měl lístečky a tipoval. No a mimo to vždycky dva z těch nejlepších, jako Karel Hrubý, Burian, Honza Beran udělali takzvaný rozbor. To znamená každou fotku vzali do ruky a řekli co a jak. Oni pak vybrali ty nejlepší a zároveň se sečetlo hlasování všech lidí. Takže v tom to bylo výborný, protože nás cepovali. A cepovali nás tvrdě.“*³³ „Staska“ byla tedy jakousi neoficiální školou amatérů – pro mnohé pozdější členy VOXu školou jedinou. Je zřejmé, že vliv například J. Berana nebo K. O. Hrubého musel být nesmírný. Oba lze řadit k velkým autoritám v celorepublikovém měřítku.

Z poměrně značného počtu fotografů, které M. Budík zmiňuje, postupně vykristalizovala skupinka autorů, zajímající se o fotografii intenzivněji. Vzniklou sedmičku nadále spojovalo obesílání mezinárodních výstav – salonů. Tato činnost, soudě podle dochovaných fotografií, kulminovala na přelomu padesátých a šedesátých let.³⁴ Někteří z autorů dosáhli výborných úspěchů na prestižních salonech. Za všechny jmenujme *International Photographic Salon of Japan*, kde byly přijaty a do katalogu zařazeny práce M. Budíka, J. Tichého, V. Skoupila, K. O. Hrubého (1959), M.

Budíka a J. Tichého (1960) a M. Budíka a K. O. Hrubého (1963). I přes poměrně velké úspěchy obesílání salonů ustává kolem roku 1965. Důvodů bylo jistě více. Finanční náročnost, menší atraktivita (styk se zahraničím byl v této době již přeci jen snazší) a také prostá únava ze stereotypu.

Právě v roce 1965 vznikl VOX. Název pochopitelně pochází z latiny (v překladu znamená hlas) a jeho autorem byl Karel Otto Hrubý. Skupina neměla žádného teoretika. I když K. O. Hrubý a A. Hinšt byli pedagogové a Jan Beran napsal dvě knihy o fotografii, nelze nikoho z nich považovat za autora s vysokou teoretickou erudicí, jakým byl například v Brně působící Václav Zykmond.

VOX je také charakteristický absencí jakéhokoliv programu. Výše zmiňovaný V. Zykmond se v *Revue Fotografie* pokusil najít společné rysy jejich děl, když napsal: „...to, co je spojuje, je zájem o fotografii dokumentující akci. Pod termínem „akce“ rozumějí fotografové skupiny VOX takový okamžik, který je ve svém dynamismu s to dokumentovat konkrétní a neopakovatelnou událost.“³⁵ I tento, velmi vágně definovaný program, hned v zápětí relativizuje slovy: „Plnění tohoto přibližného programu nezavazuje členy skupiny k nijaké ortodoxii, tím spíše, že jenom část jejich tvorby, odpovídá tomuto nepsanému požadavku.“³⁶ V případě Josefa Tichého mu pak nezbyvá než přiznat, že se: „jaksi vymyká z tohoto „programu“ skupiny.“³⁷ Za vše pak hovoří slova přímo jednoho z členů – Miloše Budíka: „No my sme nedělali moc takovou vědu, žádný programy.“³⁸ Skupina tedy neměla stanovený program, žádné pevné výtvarné směřování a definovat ji jako celek jde, je-li to vůbec možné, pouze obtížně a s výhradami. Tato „programová neprogramovost“ mohla mít mnoho příčin. Mezi jinými velký věkový rozdíl autorů. Tato zdánlivá nevýhoda nejednotnosti se však z dnešního pohledu zdá být poměrně zajímavým rysem skupiny. Důležitá je skutečnost, že VOX se na veřejnosti prezentoval výstavními soubory, jež koncipovali všichni členové společně: „My jsme se scházeli každý měsíc u jednoho z nás a ten měl za povinnost se postarat o občerstvení a

*jiné. No a nosili sme fotky. A během dvou tří měsíců z toho vplynulo něco co by mohlo bejt nosný a to se pak nazvětšovalo na 30 X 40 cm a posílalo.*³⁹ Takže i přes rozdílné úhly pohledu jednotlivých autorů a naprostou tématickou odlišnost Josefa Tichého, byl vždy vytvořen soubor s jednotnou myšlenkou, a i výběr konkrétních fotografií probíhal společně. Prim hrála jednotnost výstavního celku. Tak vznikly například *Variace* prezentované v Domu pánů z Kunštátu v roce 1967, či o rok mladší kolekce *Svět absurdit* vystavená v Luhačovicích. V případě VOXu tedy nelze hovořit o programu skupiny – jeho definice by byla druhotná a notně násilná – ale o jakémsi „programu výstav“.

Dnes je ovšem téměř nemožné hlouběji se výstavami VOXu zabývat. Pouze k té brněnské z roku 1967 existuje katalog se seznamem prezentovaných prací (nicméně reprodukovány jsou pouze některé z nich) a o luhačovické expozici si lze udělat pouze matnou představu z recenze otištěné v *Československé fotografii*.⁴⁰ Situaci ještě stěžuje nedostupnost fotografií.⁴¹ Za dobu své existence vystavoval VOX desetkrát, přičemž jedinou zahraniční výstavou byla ta poslední v roce 1972 v galerii ZPAF ve Varšavě.⁴²

VOX zanikl v roce 1972. Podle vzpomínek Miloše Budíka byly důvodem rozpory a závist některých členů skupiny vůči ostatním.⁴³ Příčin ale mohlo být více. Hledat je můžeme například v celospolečenské situaci. Začátek normalizace tvůrčí činnosti příliš nepřál. Pro mnohé z členů VOXu byla okupace tvrdou osobní ranou. Nejpregnantněji to vyjádřil ve svých fotografiích Jan Beran. Dále se mohly naplno projevit generační, a především kvalitativní, rozdíly jednotlivých členů, kdy především dílo manželů Skoupilových nedosahuje svoji kvalitou úrovně ostatních. O tom bude podrobněji pojednáno na dalších stranách.

Zhodnotit celkový přínos VOXu domácí fotografii bude úkolem závěrečné kapitoly.

4. 1. Rozhodující okamžik jako vzor

O vlivu Henri Cartier-Bressona a výstavy *The Family of Man* na světovou fotografii pojednává již jedna z úvodních kapitol této práce. Zde snad připomeňme, že po Druhé světové válce je živá fotografie, či chceme-li momentka, etablována jako umělecký „proud“ fotografie. „Rozhodující okamžik“⁴⁴ – tedy termín charakterizující fotografie, jež znázorňují kulminační bod děje – se stal heslem mnoha amatérů i profesionálů po celém světě.⁴⁵ Vliv H. C.-Bressona je více než patrný i v Čechách. Široká veřejnost se s jeho prací mohla seznámit zejména prostřednictvím již zmiňované monografie Anny Fárové.⁴⁶ Ačkoliv si tato kapitola přivlastňuje Bressonův termín a měla by se tak logicky poměřovat s jeho dílem, nelze všechny fotografie, o kterých je zde psáno, považovat za stylově stejné. A i když by další rozčlenění textu vypadalo pregnantněji, bylo by v jádru notně nepravdivé. Jedná se nám především o vymezení vůči poezii všedního dne. Přestože toto vymezení nemůže být exaktní, je nutné se o něj pokusit. Jestliže poezii všedního dne bychom mohli, s jistou dávkou tolerance, charakterizovat lyričností a „tichostí“, pak za charakteristické rysy fotografií této kapitoly lze považovat například informativní hodnotu a pohyb. Zřejmě mnohem více než o tyto slovně vyjádřené rysy jde o pocit z děl jako takových.

Výrazně je - výše charakterizovaná fotografie – zastoupena v díle Miloše Budíka. Budík často spolupracoval s hudebníky a divadly. K fotografování divadla autor říká: *„Asi od šedesátého roku sem začal fotit v divadle. My jsme se v Rumunsku seznámili s Mojmírem Hégrem a on po mně chtěl nafotit premiéru. Já sem nikdy před tím v divadle nefotil, ale zkusil sem to. To tenkrát ještě byli na výstavišti – Divadlo Julia Fučíka. Pak se přestěhovali do centra a bylo to divadlo Bratří Mrštíků, teď Městské divadlo. No a z té jedné premiéry sem tam pak šest a půl roku fotil.“*⁴⁷ Fotografování v divadle, a platí to i o hudebních vystoupeních, naráželo především na technické těžkosti. Malá citlivost tehdy dostupných filmů byla příčinou časté pohybové

neostrosti výsledného obrazu. Filmy proto sami autoři dodatečně zcitlivovali rtutí.⁴⁸ Pochopitelně na úkor většího zrna. Proto se z dnešního pohledu mohou zdát některé fotografie technicky nedokonalé, ale na tehdejší možnosti byly velmi dobře zpracovány. Jako příklad velmi zdařilého divadelního záběru uveďme snímek *Tety* [53]. V prvním plánu, na který je zaostřeno, vidíme pět klubíček vlny. Od nich vede nit ke stejnému počtu dam v prvorepublikových kostýmcích. Hloubka ostrosti je zde dokonale využita. *Tety* vidíme v mírném rozostření, takže jsou patrné i jejich blažené výrazy i to, co právě dělají – navíjí klubíčka zpět. Snímek se nesnaží o zachycení expresivního výrazu, jak tomu u divadelní fotografie často bývá, přitom je nesmírně působivý.

Technicky ještě náročnější je pro svoji dynamičnost fotografie baletu. Ve snímku *Baletky* [39] se nicméně ukazuje Budíkova řemeslná zdatnost. Dvojice baletek je ozářena ostrým bočním světlem. Přesto je v obrysové linii čitelná celá figura a především obě oči. Ty zde hrají důležitou úlohu. Pravá z baletek hledí upřeně na diváka, zatímco druhá má oči sklopené. Scénu dotváří reflektory světla a v druhém plánu několik baletek zachycených opět ve výrazných gestech. První „jazzy“ začal Budík dokumentovat na konci padesátých let a fotografování koncertů jej provázelo celá šedesátá a počátek sedmdesátých let. Spolupracoval především s orchestrem Gustava Bromy: „*Gustav Brom se posléze stal mým kamarádem a se spoustou z těch kluků se potkávám doted*“.⁴⁹ Jazz je výrazným fenoménem doby a fotografování těchto „koncertních ostrůvků svobody“ bylo námětem i mnoha jiným autorům. Z VOXu jmenujme alespoň K. O. Hrubého, který byl sám i vynikajícím hudebníkem.⁵⁰ Z konkrétních Budíkových děl jmenujme *Sourire* [69] ukazující směřujícího se trumpetistu, hledícího přímo do kamery. Humornost násobí jeho nepadnoucí buřinka a nástroj, který jej jakoby „objímá“. Za touto hlavní postavou vidíme dalšího muzikanta a v třetím plánu tušíme obecenstvo. Námětem podobných fotografií vytvořil M. Budík nespočet a není prostor je popisovat. Jen pro úplnost je třeba dodat, že na samém počátku sedmdesátých let (1970 – 1972) spolupracoval se Státní filharmonií Brno a vytvořil několik výrazných fotografií –

Pauza [72], či *Státní filharmonie Brno* [73].

Mírně pak z námi sledovaného časového horizontu vybočují fotografie *Podpis za polibek* [37] a *Na křídlech vůle* [36]. Prvně jmenovaná fotografie je krásným dokladem onoho rozhodujícího okamžiku. Naprosto jednoduchý námět, kdy mladá fanynka dostane od závodníka nejen podpis, ale i polibek na tvář, vyniká svojí bezprostředností. Tu umocňují smějící se diváci, kteří scéně přihlížejí. *Na křídlech vůle* [36] ukazuje písečnou pláž s trojicí postav hrajících fotbal. Míč, v prvním plánu, je pohybově rozostřen. Trojice postav v druhém plánu je od sebe navzájem různě vzdálena, což tvoří velmi efektní hloubku prostoru. Nejvýraznější hráč - muž s berlemi - má amputovanou levou nohu. Vidíme jej v prudkém pohybu (po odkopu?), kdy celé tělo drží zmiňované berle. S odstupem za ním se nacházejí dvě postavy spoluhráčů. Fotografie v pravdě symbolická s humánním obsahem začlenění invalidů (válečných?) do společnosti. Fotografie zachycující prostou lidskou radost i překonání životních těžkostí.

Antonín Hinšt přikládal živé fotografii vždy největší váhu a sám sebe považoval především za reportéra. Svůj postoj prezentuje mimo jiné i v knize *Před expozicí: „Pokládal jsem ji (reportáž) za jednu z nejtěžších fotografických disciplín, a proto jsme věnovali teoretické přípravě hodně času. Po výkladu jsme hodně diskutovali a vymýšleli možnosti, jak bychom se k tomu či onomu reportážnímu námětu postavili. Největší důraz jsem kladl na rychlost uvědomění si vlastního postoje k probíhajícímu ději a z toho plynoucí určení vrcholného okamžiku vyvíjející se z dějové fáze.“*⁵¹ Vrcholný okamžik je v podstatě jen parafrázovaný Bressonův „rozhodující okamžik“. Hinštův postoj, kterým jako pedagog nasměroval řadu svých studentů, dobře ilustruje, jak silný byl vliv francouzského fotografa. Nejpregnantněji je „rozhodující okamžik“ vyjádřen v snímku *Souzvuk* [77]. Fotografie policejní dechovky, pořízená v Brně na náměstí Svobody, zachycuje jednoho z bubeníků a malého chlapce kráčejíciho po jeho boku. Co dodává dílu kouzlo, je především komunikace jednotlivých aktérů. Chlapec s policistou jsou zachyceni

ve chvíli vzájemného očního kontaktu. Usmívají se na sebe. Chlapec má pyšný výraz, jako kdyby dobře věděl, že momentálně je centrem pozornosti on. Jako kdyby byl důležitější, než hudební těleso, které právě sleduje. Až ireálně pak působí dvojice chlapců stojících v pozadí. Jsou různě vysokí, avšak stejně oblečení, přičemž jeden má pohled upřený na kráčejícího chlapce a vyšší z nich na bubeníka. To vytváří další vztahy, další možné výklady a asociace. V pozadí vidíme ještě další lidi pozorující scénu. Hinštův *Souzvuk* [77] je dílem neobyčejné bezprostřednosti a laskavosti.

Fotografie *Konfrontace* [99] vytvořená v osmašedesátém roce by mohla být chápána i velmi symbolicky. Ukazuje dva veterány První světové války. Jejich pohled je upřen do dálky. Sledují možná vojenskou přehlídku. Mezi nimi vidíme sebevědomě procházet mladého vojáka či policistu. Jeho postava je rozostřena. Snímek konfrontuje ty, co vydobyli samostatné Československo, a ty, co jej musí přenechat okupačním vojskům Varšavské smlouvy. S tím dobře koresponduje zasmušilý výraz veteránů.

Jako cílená alegorie vznikla fotografie *Samotář* [117]. Muž s rozpaženýma rukama leží sám na jinak přeplněné pláži. Daleko od centra dění – od pobřeží. Je jakýmsi ostrůvkem tichosti, rozjímání. Alegorii pochopila i tehdejší cenzura a fotografie musela být stažena z Krajské výstavy v Brně jako „nevhodná“.⁵²

Živou fotografií se zabýval také Vladimír Skoupil. Ovšem kvalita jeho prací, soudě podle děl z majetku Svazu českých fotografů, je o poznání nižší. Z počátku sedmdesátých let pochází cyklus *Turisté I – IV* [199-202]. Námětem jsou všudypřítomní návštěvníci památek s fotoaparátem – fenomén, jenž se plně rozvinul v šedesátých letech. Vyjma snímku *Turisté I* [199] vznikly všechny pomocí teleobjektivu. Dlouhé ohniskové vzdálenosti není ale využito kreativně. V. Skoupil neumí pracovat s malou hloubkou ostrosti a pozadí tak výrazně ruší hlavní námět, který je často sám o sobě fádní.

Poněkud zajímavěji z dnešního pohledu působí fotografie vzdálené od sebe přesně pět let – *Pořad pro důchodce* [190] a *Diváci* [194]. Formálně jsou navzájem prakticky totožné. V. Skoupil opět používá

teleobjektivu. Snímá přitom publikum veřejných vystoupení. V prvním případě, jak vyplývá z názvu, se jedná o seniory a v druhém naopak převážně o mladé lidi. Konfrontuje zde stáří s mládím. Odlišný druh zábavy i způsob jejího prožívání a vnímání. Je ale nutno podotknout, že to jistě nebylo autorovým záměrem (již pro rozdílné názvy a časový odstup fotografií) a výše uvedená komparace je spíše výkladem autora této práce.

O dvojici nejstarších autorů VOXu – J. Beran, K. O. Hrubý – se zmíníme jen letmo. V případě Jana Berana by do „škatulky“ této kapitoly spadala díla především z čtyřicátých a padesátých let (*Soupeři* [3]). V následujícím desetiletí se jeho styl přiklání k dekorativismu a poezii všedního dne, o čemž je pojednáno v patřičné kapitole. V případě Karla Hrubého, který by sem naopak částečně „zapadal“ nám brání v zevrubnější studii nedostatek obrazového materiálu. I když i u něj lze pozorovat podobné tendence jak u J. Berana.⁵³

Na úplný závěr je nutno zmínit ještě jeden segment tvorby skupiny VOX, jež bychom dnes označili termínem etnografická fotografie. Především K. O. Hrubý zaznamenával systematicky obyvatele míst ne příliš zasažených moderní civilizací. Vyvrcholením této činnosti byla kniha *Valašská suita* vytvořená společně s Vilémem Reichmannem. Podrobněji se jí zabývá patřičný oddíl této práce.

4. 2. K poezii všedního dne

Poezie všedního dne je jen těžko exaktně definovatelný pojem. Antonín Dufek jej opisuje jako: „*umění hledající nevšední interpretace všední skutečnosti.*“⁵⁴ Tedy opět velmi široce. A snažit se o přesnější charakteristiku velmi obtížné. Již jsme se o to pokusili v předchozí kapitole, kdy jsme poezii všedního dne opsali tichostí a jednoduše lyričností. Je to proud umění, jenž zasáhl jak literaturu (generace kolem časopisu *Květen*), tak film a dokument a v neposlední řadě i výtvarné umění.

Ne náhodou dochází k jeho rozkvětu v době „tání“, kdy lidé začínají opět svobodněji dýchat po období stalinských represí počátku padesátých let. Důležitý je také aspekt „nepostihnutelnosti“ takového výrazu oficiální státní mocí a cenzurou. „*Sloganům jako „nevšednost všednosti“, „poezie všedního dne“ a podobně se ze strany oficiální ideologie dalo těžko oponovat. V konkrétních případech bylo pak jen málokdy možno použít výtek atypičnosti, nerealističnosti, nepravdivosti atd. Přitom zajímavou interpretací všednosti se mohlo stát mnohé, umění mohlo doširoka otevřít dveře skutečnému životu.*“⁵⁵

Jestliže jsme uvedli, že exaktně definovat pojem poezie všedního dne je do jisté míry nemožné, pak s časovým vymezením je to podobné. Budeme-li hovořit pouze o fotografii, bývá některými autory – například Jaroslavem Bočkem - právě poetičnost uváděna jako specifický rys tvorby domácích umělců.⁵⁶ Antonín Dufek jej spatřuje v kombinaci lyrismu a všednosti.⁵⁷ Tuto charakteristiku lze, z větší či menší mírou ztotožnění, použít na některé autory od dob civilismu až po osmdesátá léta. Povětšinou se ale pojem poezie všedního dne používá pro fotografii druhé poloviny padesátých a první poloviny šedesátých let.

Kořeny tohoto výrazu však tkví v umění let čtyřicátých, převážně v tvorbě Skupiny 42.⁵⁸ Její zaměření na město, periferii a každodenní život bylo nepochybně výrazným impulzem pro umění následujících let. V jistém smyslu lze za programovou považovat stať Jindřicha Chalupického – *Svět v němž žijeme* - kde píše, že jedinou skutečností pro moderního umělce je: „...*město, jeho lidé, jeho dláždění, stojany jeho lamp, návěští jeho krámů, jeho dvory, schodiště, byty...*“⁵⁹ Zároveň je tvorba mnohých členů poučena zkušeností surrealismu. K němu, a potažmo i imaginativnímu umění, měla také blízko řada autorů patřících částí svého díla k poezii všedního dne. Za všechny snad jmenujme alespoň Viléma Reichmanna a některé jeho kolegy z olomouckého DOFA.⁶⁰ Ze všech výtvarníků Skupiny 42 je pro nás podstatná především osoba Miroslava Háka. Ten vyjadřoval program skupiny pomocí média

fotografie. Účastnil se hned prvního veřejného představení Skupiny v Topičově salonu roku 1943.⁶¹ V té době je již vyzrálým fotografem. Mistrovské jsou především akty, které například Jan Mlčoch řadí k nejlepším v evropském kontextu. K projevu Skupiny pak lze řadit jeho snímky města – periferie, dvorů atd. Fotografie se silným existenciálním nádechem (pohybujeme se v době Druhé světové války) znázorňují místa povětšinou bez lidí. Nevidíme je sice fyzicky, ale jejich latentní přítomnost je „cítit“ z každého snímku [250-252]. Hákův odkaz poezii všedního dne je tedy převážně ve stránce námětové. Všední, prvoplánově neefektní námět v kombinaci s jistou lyričností, jež se do fotografie pozvolna navrácí na konci padesátých let, dal vzniknout snímkům poezie všedního dne. Z mnoha autorů, kteří svým dílem (nebo jeho částí) přispěli k rozvoji tohoto proudu, uvedme hlavně Václava Chocholu, Václava Jírů, Ericha Einhorna, Dagmar Hochovou, členy již zmiňovaného DOFA, dále skupinu Profil a konečně brněnský VOX.

Poezie všedního dne se v podstatě dotkli všichni autoři VOXu, ať již pouze okrajově, nebo sem spadá podstatná část jejich díla, jako v případě Miloše Budíka. Stylové podněty mohly přijít mimo jiné i z olomouckého DOFA. V roce 1960 uspořádal jeho členům v Kabinetu Jaromíra Funkeho v Brně výstavu pozdější člen VOXu – K. O. Hrubý. Výstava fotografií, z nichž mnohé lze do poezie všedního dne řadit, byla pro brněnské prostředí nepochybně inspirující a v mnoha ohledech překvapivá.⁶² Vliv DOFA je nepopiratelný, ale pouze částečný. Zmiňovaný M. Budík tvoří mnohá ze svých nejlepších děl, ještě před jeho vznikem.

Těžiště tvorby Miloše Budíka nepochybně tkví v živé fotografii. Do poezie všedního dne přispěl několika výraznými fotografiemi kreativně využívajícími protisvětla a lidské siluety. Chronologicky první taková fotografie nese název *Tělocvična* [29]. Snímek, pořízený ve vile Tugendhat, je dokladem autorovy časně vospělosti. Fotografie znázorňuje siluety tří mladých cvičících dívek. Jejich výrazné gesto – míče zvednuté nad hlavou – působí velmi klidným a harmonickým

dojmem. Na jejich počínání dohlíží čtvrtá osoba. Více než třetina fotografie pak zachycuje čtvrtou dívku pozorující své kamarádky. Míč drží v pravé ruce a klidně stojí opřená o zeď. Celá kompozice je velmi zdařile (snad až na drobný detail doteku hlavy čtvrté z dívek s pozadím) rámována výraznou architekturou vily. Fotografie byla mnohokrát oceněna i na prestižních salonech v zahraničí.

Rok nato vytvořil Budík fotografii *Mytí* [35]. Jednoduchý námět – čištění prosklené střechy – působí díky protisvětlu velmi výtvarným a v pravém slova smyslu poetickým dojmem. Geometrie architektury kontrastuje s dvěma muži. Čitelnost jejich siluet se zmenšuje se vzdáleností od skla.⁶³ Za nimi jen v nepatrných obrysech tušíme další konstrukci. Stejně jako v předchozím případě, i zde architektura dělí fotografii na dvě části. Zatímco u snímku *Tělocvična* bylo rozdělení i významové (pohyb X odpočinek), zde diagonála působí jako hranice čistě formální oddělující od sebe dva dělníky.

Ze samého konce padesátých let pochází *Rozhovor o světle* [41]. Poslední z řady snímků s využitím protisvětla, o kterém je zapotřebí se zmínit. Naprosto ireálná kompozice, jakoby složená ze dvou či tří fotografií. I perspektiva jednotlivých prvků se zdá být špatně znázorněna. Přitom se jedná o nemanipulovanou fotografii.

Z pohledu jsou zde znázorněni muž a žena. Muž je opřen rukou o žebřík, ze kterého asi opravuje řadu světel na stropě. Jednu žárovku drží v levé ruce a ukazuje ji ženě. Ta stojí ve výrazném gestu, s rozkročenýma nohama a rukama v bok. Za dvojicí se nachází již zmiňovaný strop s geometrickou řadou světel. Do prostorových souvislostí nás pak uvádí především schodiště po levé části fotografie.

Od konce padesátých let se oblíbeným námětem brněnských fotografů stávají světelné ozdoby instalované v centru města. Několik výrazných snímků tohoto námětu vytvořil i M. Budík. Mnohé byly otištěny v knize *Brno*, již vytvořil společně s K. O. Hrubým a Vilémem Reichmannem.⁶⁴ Na tomto místě uvedme alespoň dvě fotografie. První *Girlandy* [42] velmi dobře charakterizuje poezii všedního dne a vymezuje ji proti „čisté“ reportáži v Bresonovském duchu rozhodujícího okamžiku. Vidíme zde muže na vysokozdvizném

žebříku, jenž opravuje světla. Celý námět, který bylo možno běžně spatřit na brněnských ulicích, a vlastně kdekoliv na světě, je zdvojen odrazem ve výloze. Tento v podstatě velmi jednoduchý a často používaný motiv působí velmi výtvarně. Důraz není kladen na akci opraváře, tak jak by tomu bylo v „bressonovské“ fotografii, ale na celkové výtvarné působení fotografie. I přes námět je z fotografie cítit jakási „tichost“. Právě ta je, v kombinaci s všedním námětem a „klidností“ zřejmě nejcharakterističtější rysem fotografií, jež řadíme k poezii všedního dne. Snímek *Girlanda II* [43] kreativně využívá nadhledu. Pod zavěšenou světelnou ozdobou vidíme projíždějící tramvaj. Proudem světla je navíc zdůrazněna dvojice kráčejících postav.

Fotografie *Kompozice* [56] má blízko k bruselskému dekorativismu. Vidíme zde trojici skleněných koulí. Mezi nimi je, avšak již jen v náznaku, lampa (?) podobného tvaru. V třetím plánu pak vidíme silně rozostřenou figurální stafáž.

Detailně rozebrat všechny fotografie Miloše Budíka není jistě v možnostech tohoto textu. Ty nejpodstatnější snímky byly uvedeny a zároveň posloužily jako typické ukázky stylu poezie všedního dne.

Karel Otto Hrubý, ačkoliv je jeho hlavní stylová poloha jinde, vytvořil i několik velmi výrazně lyrizujících snímků. Časově jsou tyto fotografie „rozptýleny“ v horizontu celých šedesátých let. Odstavec věnovaný Miloši Budíkovi začíná snímkem *Tělocvična* [29] a část věnovanou jeho příteli K. O. Hrubému lze uvést námětově podobnou fotografií *Tanečnice* [144].⁶⁵ Zachycuje mladou dívku, opřenou o madlo. To dělí, společně s podlahou, snímek vytvořený z pohledu v horizontální rovině. Postava dívky a její matný odraz v zemi jsou jediným výrazným motivem na téměř čistě bílém pozadí. Oproti Budíkově fotografii je zde naprosto odlišná práce se světlem, zároveň K. O. Hrubý klade menší důraz na dekorativní vyznění obrazu. Což mu ale neubírá na síle.

Po formální stránce můžeme nalézt paralelu ve fotografii *Na stavidle* [166]. Geometrizační a osově souměrná podoba stavidla, sestaveného z několika málo trámů, a jeho odraz ve vodě, jsou mírně

vychýleny ze středu. Souměrnost kompozice umocňují dvě děti, sedící naproti sobě. Nečitelné pozadí pak dává plně vyniknout námětu – prostému, „tichému“.

Dvojice [136] využívá, podobně jako popsané Budíkovy snímky, kontrastu protisvětla. Mladý pár je zachycen přes graficky působící mřížkovanou část architektury.

Mnohem kreativněji a s jistou dávkou humoru je pak využito protisvětla v díle *Den praní* [168]. Přes bílé ubrusy (?) zavěšené na prádelní šňůře prosvítají siluety prádla v řadě za nimi. Toto prádelní „loutkové divadlo“ je velmi prostým a přitom nesmírně působivým námětem. Jistá dávka vtipu je velmi typická pro mnohá díla řazená do poezie všedního dne. Jedna z výstav skupiny VOX nesla dokonce název *Svět absurdit*.⁶⁶

Blízko k absurdnímu humoru mají i fotografie *Hra* [150] a *Bubeník* [147]. *Bubeník* [147] je mladý muž sedící před oponou. Má jeden jediný buben a nad hlavou se mu „vznáší“ velká umělá hlava psa. Tento popis by klidně mohl charakterizovat surrealistickou fotografii, ovšem vyznění Hrubého snímku je zcela jiné.

Hra [150] vypadá do jisté míry jako fotomontáž (?). Znázorňuje louku, na níž je pouze staré rezavé kolo a dívka metající hvězdu. Absurdní obraz lze také vnímat jako kontrast mezi mladým tělem a stářím.

Z díla Antonína Hinšta, který se částečně poezie všedního dne také dotkl, uvedme za všechny fotografie *Balet* [89] a *Poslední* [95]. *Balet* [89] nevznikl, jak by možná mohlo vyplývat z názvu, jako reportáž z představení, ale byl pořízen na zkoušce, či rozcvičce v baletní škole. Tím je také podmíněna jeho specifická. Jedná se totiž o záběr na napnutou špičku dívčí nohy, obutou do baletních cviček a vztyčenou vzhůru. V druhém plánu jsou nastíněny obrysy dalších nohou. Snímek s velmi efektním odstupňováním tónů šedi je sice autorem samým v jeho knize *Před expozicí* řazen k reportáži, nicméně vyznívá velmi lyricky. I A. Hinšt v dalším textu toto přiřazení k reportáži notně relativizuje, když píše: „*Nebylo snadné přimět řekneme velmi zaujatě fotografující „žáky“ nezabírat cvičící děvčata jen informativně, nespíchat, ale dané námětové možnosti víc*

*promýšlet, hledat výtvarná řešení. S aparátem v ruce jsem se snažil své vlastní rady a návody také prakticky občasnou expozicí realizovat. Tak vznikl snímek Balet:*⁶⁷⁾ Protimlív spočívá ve snaze o „neinformativní“ reportáž. Reportáž musí nést informaci. V Hinštově fotografii jednoznačně převažuje výtvarná a lyrická stránka. Bez názvu bychom byli schopni pouze rozeznat, že se jedná o dívčí nohu. Nic víc. Právě nesdělná povaha je to, co také odlišuje poezii všedního dne od reportáže.

Poslední [95] vznikl teleobjektivem a průhledem přes rozostřenou zastávku, jež rámuje hlavní scénu – posledního muže naskakujícího do tramvaje. Fotografie, vypadající na první pohled jako náhodná momentka, byla pečlivě promyšlena.⁶⁸

V předchozích řádcích jsme se dotkli dvou stylových odchylek od konceptu poezie všedního dne – dekorativismu a absurdity.

K absurdnímu zachycení reality mají blíže manželé Skoupilovi, naproti tomu Jan Beran a Josef Tichý vytvořili několik čistě dekorativně pojatých fotografií.

Soňa a Vladimír Skoupilovi byli, jak se zdá podle dochovaného materiálu, nejslabšími články skupiny. Každý z nich je autorem několika nadprůměrných fotografií, nicméně ani jeden si nevytvořil osobitý rukopis. Jejich snímky se v několika konkrétních případech dají poměřovat s ostatními členy VOXu, ale při celkovém pohledu nedosahují jejich kvalit.

Výrazné fotografie na pomezí absurdity a poezie všedního dne vytvořila Soňa Skoupilová. Snímek *Flirt* [183] je toho dobrým příkladem. Záběr orámovaný kmeny stromů, za kterými se nachází vodní hladina, je vytvořen teleobjektivem. Na pravém a levém okraji obrazu pak vidíme muže a ženu, jenž spolu navzájem komunikují v podstatě přes celou plochu snímku.

Dlouhého ohniska objektivu je využito i u fotografií *Old House* [175]⁶⁹ a *Technické muzeum* [174]. První využívá průhledu na polorozbořený dům skrze otevřené dveře protějšího stavení. V okně tohoto kulisovitě působícího domu vidíme dvě postavy. Muže a ženu.

Jejich gesta ještě posilují divadelní vyznění fotografie.

Snímek z Technického muzea humorně využívá střetnutí moderní civilizace a minulých časů. Bronzová socha jakoby zadržuje lokomotivu, jež je zde určena pouze charakteristickým detailem předního nárazníku.

Ryze humorně pak působí fotografie *Závod psů* [177] a *Dirigent* [182].

Od manžela – Vladimíra – uveďme alespoň jeden snímek spadající svoji lyričností zcela do poezie všedního dne. *Děšť* [189] ukazuje pár stojící s deštníkem před architekturou provizorní budovy. Přes průsvitnou fólii vidíme uvnitř stavby siluety dalších lidí. Tuto poměrně strohou kompozici dotváří velmi dobře větev stromu. Ta dodává obrazu prostorovou hloubku a svým způsobem jej i zlidštuje. *Děšť* je na V. Skoupila dílo neobvyklé poetičnosti.

Humorně pak vyznívají fotografie *Mládí* [191] a *Dvě auta a motocykl* [204]. Záběr na hlouček mladých pokušujících a smějících se lidí pod korbou nákladního auta plného rakví, je kombinací černého humoru a mementa. *Dvě auta a motocykl* je, společně s dalším „harampádím“, přesně to, co vidíme na stejnojmenném snímku znázorňujícím domácího „technika“ opravujícího auta. V „autodílně“ stejného kutila vznikla i o něco známější fotografie *Hobby*.⁷⁰ Svým humorně-kritickým pohledem na každodenní realitu života v socialistickém státě předznamenává přístup některých normalizačních fotografů – Pavla Štechy (Chataři), nebo například snímky vesnice a jejích obyvatel od Jindřicha Štreita.

Nepochybně nejslavnější Skoupilovou fotografií je *Poslední v řadě* [188]. Dílo založené na bezprostřední dětské reakci chlapce hvízdajícího pravděpodobně na svého kamaráda, který „má zpoždění“. Za ním stojí v pozoru „les“ dalších dětí ve stejnokroji. V katalogu *My* (1948-1989) je Skoupilův snímek řazen hned vedle slavné fotografie Stanislava Tereby – *Brankář a voda*.⁷¹ Stejně tak jako Terebův brankář, může mít i *Poslední v řadě* svůj symbolický význam. Jako volání po všech, kdo nechtějí být v řadě, po všech, kteří se nechtějí podrobit diktátu strany.

Živá fotografie je neodmyslitelně spjata i s jménem Jana Berana. Ve čtyřicátých letech vytvořil série vynikajících, světelně nesmírně obtížných momentek. Po svém fotografickém „návratu“ v šedesátých letech značně proměnil styl. Vyfotografoval několik výrazně dekorativně pojatých snímků. Uvedme alespoň dva z nejlepších. *Noční chodec* [13] a *Zrcadlo obnovy* [11]. Starší z nich - *Zrcadlo obnovy* - byl vytvořen v Gdaňsku (?). Vidíme zde průhled interiérem jakési kancelářské budovy, skrze nějž zahlédneme opravovanou ulici. Horní část snímku tvoří dvě siluety – muž a žena. Především ty dělají snímek netradičním. S trochou nadsázky lze říct, že město je obsaženo v obou siluetách.

Silueta nočního chodce je hlavním námětem pohybově rozostřené fotografie vytvořené v roce 1966. Za siluetou, obestřenou jakousi aureolou, vidíme dvojici zářících výškových staveb. Symbolická fotografie vztahu člověka a města je nadmíru dekorativní a má blízko k dílům bruselského stylu.

Okrajově se dekorativismu dotkl i Josef Tichý. Velmi zvláštní je, že z dostupného materiálu lze k tomuto pojetí řadit pouze snímky vzniklé v roce 1963. Tato díla byla pravděpodobně vytvořena na brněnském výstavišti. Jejich dekorativnost je však prvoplánová, stylizovaná a z výše uvedených autorů má nejdále k upřímné výpovědi. Příkladem je *Exhibited Glass* [209] a *Lahve II* [214], jež využívají malé hloubky ostrosti a průhledu do výstavního pavilonu přes prezentované skleněné láhve od nápojů. Působivosti dodává dílům především vizuální kvalita skla zalitého měkkým světlem.

V podstatě totožného principu využívá i fotografie *Composition of Steel* [210], kde ovšem celkový účín kazí „dotek“ ocelové hřídele s postavou v pozadí.

Z Tichého díla snad ještě stojí za zmínku fotografie *Muži na střeše* [213], zobrazující tři dělníky pracující na konstrukci střechy. Podobný námět má ve svém díle i Miloš Budík (*Construction* [32]). Od Budíkova snímku jej odlišuje čisté grafické podání, práce výhradně s kontrastem černé a bílé a siluetou.

4. 3. Společenská kritika

Fotografie byla pro své vlastnosti (pravdivost výpovědi, rychlost zpracování a možnost vytvoření libovolného počtu kopií) od samého počátku předurčena k šíření společensko-kritických postojů. Tato role jí zůstala dodnes.

I když přínos fotografů skupiny VOX do dějin českého umění tkví v jiných výrazových polohách, dotkli se – hlavně Jan Beran, Antonín Hinštl a Karel Otto Hrubý – i této roviny. Skupina VOX spadá svojí existencí do velmi neklidné doby, kdy především rok 1968 a okupace vojsky Varšavské smlouvy nemohly zůstat zcela bez odezvy.

V konfliktu s vládnoucí mocí byli jak J. Beran, tak M. Budík. Antonín Hinštl se s dobou neztotožňoval svým bytostným založením a katolickou orientací. I K. O. Hrubému, jako levicově smýšlejícímu člověku, byla neúnosnost společenské situace zřejmá a v jeho fotografiích z přelomu šedesátých a sedmdesátých let je to znát. Tato kapitola se z části překrývá s tématem Ekologické citění a VOX. Potřeba vyčlenit ekologii jako samostatné téma byla vyvolána nutností zdůraznit tuto polohu v dílech fotografů VOXu jako poměrně výjimečnou v kontextu československé fotografie. Zároveň i myšlenkové východisko obou skupin prací se navzájem částečně odlišuje.

Jan Beran, jehož stěžejní díla spadají do čtyřicátých let a patří k tomu nejlepšímu ve fotografii dané doby vzniklo, byl jednou z obětí února 1948. Jako dvojnásobný držitel (dodnes jediný) titulu Mistr Svazu českých fotografů⁷² byl mnohým kolegům velmi nepohodlný. „*Po převzetí moci komunisty byl Jan Beran napaden přímo na sjezdu fotografů v Brně roku 1949. (Předtím se říkalo, že brněnský klub fotografů amatérů jde jako stádo za beranem a na sjezdu zaznělo, že žádná beranovština se už dělat nebude.)*“⁷³ Fotografování velmi omezil a věnoval se amatérskému filmu.⁷⁴ I na poli filmu dosáhl výrazných úspěchů. V padesátých letech byly jeho výstavy zakázány a znovu se prezentoval až souborem sta fotografií ve Funkově

kabinetu v Brně v roce 1961.⁷⁵ I když byl v sedmdesátém roce rehabilitován a získal čestné uznání Ministerstva kultury, čestný titul Zasloužilý pracovník ve fotografii, Zlatý odznak Svazu českých fotografů a mezinárodní titul AFIAP, nic to nezměnilo na jeho kritickém postoji k režimu, jež sublimoval především po srpnu 1968 sérií protirežimních fotografií.⁷⁶ J. Beran nefotografoval okupaci jako reportér, ale vytvořil několik velmi zdařilých alegorií a protikomunistických snímků. Příznačné je, že na nich nevidíme žádné osoby – jejich beznadějně, až cynické vyznění je tím výtečně podtrženo. Přitom J. Beran byl vynikajícím autorem živých fotografií. Snímek *Průhled* [17] znázorňuje přes pletivo vyfotografovanou zeď s nápisem „Vivat Dubček“. Oprýskaná zeď s neuměle vytvořeným nápisem za pletivem – mříží - jasně symbolizuje atmosféru zmařených nadějí Pražského jara.

Fotografie *Vydržet Mamlasu* [15] byla pořízena na dnešním náměstí Svobody. Atlant jednoho z paláců díky nápisu na jeho podstavci (Vydržet! Mamlasu) nenesou pouze tíhu architektury, ale symbolicky podpírá celý český národ.

Pod jednou střechou [20] znázorňuje starou dřevěnou architekturu, kde vidíme vedle sebe plakáty propagující 1. máj a cirkus Evropa. Smutně humorné spojení obou nápisů a jejich vyznění není jistě třeba komentovat.

Jako posledního reprezentanta podobně laděných děl uveďme fotografii *Za pět minut dvanáct* [23] z majetku Svazu českých fotografů, jež byla vytvořena až v roce 1972, nicméně její význam je zřejmý.

O generaci mladšímu Miloši Budíkovi byl do vínku dán špatný kádrový posudek – jeho otec měl německý původ. Budíkově povaze zároveň chyběla, a dodnes schází, servilita, tolik požadovaná od tehdejších vedoucích. Pracovní komplikace a „házení klacků pod nohy“ od poněkud méně inteligenčně vyspělých, avšak mocných stranických kádrů, jej nakonec odradilo od mnohých zakázek a v důsledku znamenalo jeho uchýlení se k fotografii krajiny.⁷⁷ O výše zmíněném je pojednáno na jiném místě této studie. Budík však nikdy

nevytvořil fotografie kritické k režimu, tak jak je známe například z tvorby Jana Berana.

Nemůže být snad lepšího důkazu bytostného neztotožnění se Antonína Hinšta s komunistickým režimem, než emigrace jeho a jeho rodiny v roce 1980. Byla mu umožněna šťastnou shodou náhod.⁷⁸ Hinštovým tématem je v tomto případě sídliště. Tato „chlouba“ budování socialismu byla námětem nejednomu fotografovi (Viktor Kolář, Bohdan Holomíček, Anton Špát atd.). Brněnský fotograf zde v sedmdesátých letech vytváří cyklus *Havrani* [133, 134], kdy zachycoval tyto ptáky na drátech elektrického vedení, veřejném osvětlení atp. Nikdo jiný se, samo sebou kromě všudypřítomných paneláků, na fotografiích nevyskytuje. Vypadá to, jakoby byly jedinými obyvateli sídliště. Bezútěšnou atmosféru snímku pak korunuje zimní počasí. I když sám autor nikdy neuvedl, že by cyklus vznikl prvoplánově jako obžaloba necitlivé výstavby, lze jej dnes tímto prizmatem vidět.

Na panelovém sídlišti byla také vytvořena fotografie *První* [125]. Zobrazuje zaostřený strom a na pozadí se rýsuje dvojice paneláků. Hinšt ve své knize popisuje pocity, jež vedly ke vzniku fotografie: *„Město obkroužené sídlišti, sídliště z paneláků. Čtvrtě rodinných domků se zahrádkami přežívající z časů monarchie a První republiky se ztrácely, stále těsněji obkrouženy panelovými věžemi nebo mizely úplně. Zeleň opouštěla města. Parky chátraly, v ulicích odumíraly stromy, hynuly stáří, nebo na následek chemické devastace. A o nápravu se dlouho nikdo nestaral.“*⁷⁹ První je pak ztělesněním naděje v lepší budoucnost.

Záběr na opuštěný karavan na parkovišti bez aut před liduprázdným sídlištem nevyznívá také příliš pozitivně. Snímek *Sídliště* [115] pochází až z roku 1975.

Fotografie *Pro krásu* [96] je další zdařilou společensko-kritickou alegorií. Jedná se o záběr na sochu světice za lešenářskými trubkami. *„Trpitelný zbožný výraz tváře soch spolu s lešením vytvářeli zcela novou dějovou iluzi... Třeba: co musí jeden vytrpět pro*

obnovu krásy. Nebo: připadám si jako na pranýři. Případně: i mě „zašperovali“ jako mé živé sestry.“⁸⁰

V trochu více humorné poloze pak lze vnímat Hinštovi práce z bramborové brigády, fotografii *Vasilovo* [127] a především snímek *Pod dohledem* [106] – kočárek s malým dítětem umístěný pod Leninovým plakátem je v kombinaci s názvem a rokem vzniku (1969) velmi výmluvný.

Karel Otto Hrubý se ke společensky kritickým fotografiím dostává až v sedmdesátých letech. Je autorem, který v rámci skupiny VOX prodělal nejvýraznější obrat ve svých postojích. Na jeho levicovém smýšlení se během jeho života nic nezměnilo, ale v určitých ohledech, soudě podle fotografií, došlo přeci jenom k jistému posunu. Zatímco od poloviny čtyřicátých let byly Hrubého fotografie oslavou budování nového státu, fotografiemi monumentalizujícími lidskou práci v tom nejlepší slova smyslu (cyklus *Ostrava*), tak po roce 1970 se setkáváme i se snímky kritickými ke stavu společnosti. O ekologicky akcentovaných pracích je řeč v patřičné kapitole. Zde uveďme alespoň dílo *Protivníci* [171], jež znázorňuje siluetu světce, žehnající směrem k pomníku V. I. Lenina. Celý výjev se odehrává na pozadí uniformního bloku paneláků.

Společensky kritická díla jistě nepatří k dominantním tématům skupiny VOX. Neúprosné zrcadlo nastavila režimu až normalizační fotografie v čele s Jindřichem Štreitem, Dagmar Hochovou, Viktorem Kolářem, Pavlem Štechou, či Bohdanem Holomíčkem. Nicméně i na tomto poli vytvořili členové VOXu několik výrazných prací.

4. 4. Krajina

Krajina, jako jedna z tradičních disciplín fotografie, je neodmyslitelně a niterně spjata i s autory VOXu. Mezi nejvýraznější krajináře patřil především Karel Otto Hrubý a Antonín Hinšt. Tématu se po jistou dobu věnoval i Miloš Budík a okrajově, v trochu odlišné poloze, se jej dotkla i Soňa Skoupilová.

Zde předkládaná kapitola se pochopitelně dílem prolíná se statí *Ekologické cítění a VOX*. Částečně neorganické rozdělení bylo vyvoláno potřebou zdůraznit ekologické fotografie K. O. Hrubého a A. Hinšta, jako velmi důležitý a „progresivní“ projev v našich dějinách fotografie.

K. O. Hrubého lze bezpochyby hodnotit jako jednoho z našich nejlepších krajinářů vůbec a autora minimálně pěti obrazových krajinných knih, ať již autorských či vytvořených ve spolupráci s jinými umělci.⁸¹

A. Hinšt, ač sám sebe vždy považoval za dokumentaristu, je autorem několika vynikajících krajinných, emotivně silných fotografií. Oba výše zmínění autoři se pak nasmazatelně zapsali do dějin české fotografie vydáním publikace *Krajinářská fotografie*, jež se na několik dalších let stává alfou a omegou amatérských a nezřídka i profesionálních fotografů.⁸² V knize je zhodnoceno jejich dlouholeté pedagogické působení a praxe.⁸³ O tomto význačném díle bude v textu ještě několikrát pojednáno.

Karel Otto Hrubý má sice v dějinách fotografie své místo především jako reportér,⁸⁴ nicméně on sám považoval své dílo věnované krajinářské fotografii za hodnotnější a ztvárnění krajiny se mu stalo téměř celoživotní vášní. Vrchol Hrubého krajinářské tvorby spadá právě do šedesátých let, kdy se stal členem skupiny VOX. V této době také prošel důležitým vývojem a je jedním z mála autorů, kteří dokázali znovu a kreativně zhodnotit tento tradiční žánr. Patrně nejpodstatnější podněty poválečné krajinné fotografii, které Hrubého nepochybně silně ovlivnily, přinesli dva bardi české fotografie – Karel Plicka⁸⁵ a Eugen Wiškovský.⁸⁶

K. Plicka zásadním způsobem naformoval podobu etnograficko-krajinářské knihy. V roce 1949 vychází jeho *Slovensko vo fotografii Karola Plicku*,⁸⁷ [253-254] jedna z nejlepších obrazových fotografických knih v dějinách československé fotografie vůbec. Její koncepci přejímá celá následující generace autorů. Jedná se o publikaci, doplněnou textem, s fotografiemi zaměřenými na krajinu,

její obyvatele a jejich denní činnosti. Ve stručnosti lze říci, že se jedná o konglomerát etnografie, dokumentu a krajinářské fotografie. Vliv tohoto konceptu je patrný i na knize *Valašská suita* – nejlepší publikaci K. O. Hrubého, vytvořené společně s V. Reichmannem.⁸⁸ I přes výrazný rukopis obou autorů působí kniha jednotným dojmem, který je podpořen vynikající grafickou úpravou, jež vytvořili umělci sami a která má předobraz v jejich starší publikaci *Brno* – jejím spoluautorem je i Miloš Budík. *Valašská suita* je doprovázena texty Jaromíra Tomečka a patří nepochybně k nejkvalitnějším dílům svého druhu v české a potažmo československé fotografii.

Na dvou fotografiích z počátku šedesátých let lze doložit Hrubého východiska. Snímek *Horské seno* [135] nezapře Plickův vliv. Znárodnuje poměrně úzký průhled do krajiny s kupkami sena – čtveřicí v popředí a v druhém plánu vidíme průhled do podhorské krajiny zalité měkkým světlem. Právě v práci se světlem dosáhl na konci šedesátých let K. O. Hrubý naprosté virtuozity a povýšil jej na hlavní emotivní a výrazovou složku krajiny. V tomto na něj navazuje A. Hinšt. Druhý snímek - *Krajina II* [137] (jen o rok mladší), je založen na naprosto odlišném emotivním účinku. Více než tři čtvrtiny snímku tvoří čerstvě rozryté pole, na kterém je geometrizující struktura vytvořená zemědělskými stroji. Na vysokém horizontu pak vidíme dvanáct stromů. Snímek je, jistě ne náhodou, kontrastní, což zvyšuje jeho grafický účinek. Světlo není hlavní složkou. Důležitá je grafičnost, geometrizace a velmi složitá kompozice (byť na první pohled působí stroze a jednoduše). Lze tu nalézt podněty díla Eugena Wiškovského [255-256].

Fotografie *Z cyklu Poezie polí* [139] je již vyzrálým konglomerátem obou předešlých. Vidíme zde opět úzký výsek krajiny, pořízený teleobjektivem. Kompozičně se v podstatě jedná o tři navzájem prolnuté části oválů. Geometrizace zde dosahuje velmi vysokého stupně a mistrně je využito světla, které již přebírá úlohu hlavního výrazového prostředku. Hrubý zde s naprostou jistotou popírá základní principy krajinářské fotografie. Spodní okraj snímku je nejsvětlejší, horní je téměř černý. Snímek nemá na čem „stát“, přesto je dokonale vyvážen a „nepadá“. Jedná se o velmi vyzrálé dílo.

Podzimní sady pod Pálavou [167] jsou fotografií, kde je hra se světlem dovedena do maximální polohy. Námětem je výsek sadu zachyceného z vysokého nadhledu. Tím je dosaženo téměř abstraktnosti, či dokonce podobnosti s makrofotografií. Obdobně je tomu i u fotografie *Zimní lesy* [165] - ze stejného roku – kde je navíc pro zvýšení efektu využito rastru, jež dělá obraz ještě méně čitelným.

Velmi výrazným krajinářem skupiny VOX byl i Antonín Hinšt. Vzájemné ovlivnění A. Hinšta a K. O. Hrubého je nasnadě, už jen pro jejich společné působení na Škole uměleckých řemesel v Brně. A. Hinšt se sice za krajináře považoval jen částečně, přesto je spoluautorem již zmiňované knihy a tvůrcem několika velmi zdařilých fotografií. V práci se světlem je podobný K. O. Hrubému navazuje na něj a přijímá od něj podněty. Nerovnoměrné osvětlení scény je hlavním výrazovým prostředkem. Oba používají často teleobjektiv. Tomuto popisu odpovídá jedna z nejlepších sérií Antonína Hinšta – *Jihomoravská pole* [128-130]. Cyklus byl vytvořen v jeden den a na jednom místě. Světlo na uhlazeném svahu pole vykresluje až informelní strukturu, po níž „pluje“ malé vinné pole. Sám autor jej přirovnává k voru.⁸⁹ Podobných principů užil A. Hinšt i u fotografie *Opuštěná* [126] znázorňující psí boudu zatopenou na ostrůvku po jarním tání.

Oblíbeným motivem je u A. Hinšta využití malé hloubky ostrosti a zaostření kamery na objekt v popředí – povětšinou strom nebo keř. Podobných principů často využíval i u ekologických fotografií. Jako příklad uveďme snímky *Mladý strom* [124] a *Zmrzlý les* [102]. Velmi signifikantním rysem mnohých záběrů brněnského autora je kreativní využití plynulého vysokého horizontu, jak je tomu u snímku *Brambory a brigádníci* [87]. Do extrému je tato koncepce dovedena v obraze *Horizont* [115]. Horizont čistě bílé fotografie je přibližně v půli protnut tenkou, tmavě šedou linkou země s architekturou malé kapličky. Obraz není komponován do zlatého řezu, přesto je kompozice zcela vyvážená. Svědčí to o technické bravuře autora. Hinšt ke vzniku píše: „*Kolikrát se mi stalo, že jsem se cítil osamocen, sám se svými problémy, nápady, úvahami uprostřed města, v krajině*

a někdy i ve škole. Když jsem si tento pocit, tento „stav duše“, právě při ne zrovna plodném fotografování stačil uvědomit, rozhlížel jsem se po vhodném námětu, jimž bych pocit samoty fotograficky zobrazil. Při tomto hledání a pozdějším případném ztvárnění jsem se dostal až do blízkosti minimalizmu – záměrně. Zpodobení samoty musí být přece co nejjednodušší, to plyne za samé podstaty pojmu.“⁹⁰ I když se autor hlásí k minimalismu, nelze jeho tvorbu jako celek v žádném případě za minimalistickou označit.

Mistrovským dílem Antonína Hinšta je pak fotografie *Sklizeno* [92], jež patří svojí světelnou režii, geometrizací - vedoucí až na práh abstrakce - k tomu nejlepšímu v Hinštově tvorbě vůbec. Snímek pořízený teleobjektivem znázorňuje tři vrcholky pole za sebou. Osvětlením je kladen důraz na prostřední z nich. „Struktura“ pole vytvořená zemědělskou mechanizací a čerstvým uvláčením dodává snímku ireálnost a odkazuje na makrofotografii a na umělé krajiny Eugena Wiškovského. Opuštěná vlečka na posledním z kopců nás nenechává na pochybách, že se jedná o nemanipulovanou fotografii. A. Hinšt, jak již bylo zmíněno, se za krajináře příliš nepovažoval, nicméně svým dílem dokazuje, že i tento žánr ovládal s technickou bravurou.

Zvláštní kapitolou v díle Miloše Budíka je krajinářská fotografie. Autor sám říká: „já sem několik let dělal tu krajinu vysloveně z trucu.“⁹¹ Fotografie krajiny pro něj byla únikem ze světa módní fotografie, které se věnoval v předchozích letech, tedy do roku 1965.⁹² Po několika střetech s mocí a cenzurou se obrátil ke krajině jako „bezkonfliktní“ disciplíně. Jeho působištěm se stala především Olešnice, Černá Hora a Kunštát.⁹³ Snímky jako *Strniště* [57] nebo *Vysočina* [59] jsou sice technicky zdařilé, ale je z nich na první pohled poznat, že Budík není rozeným krajinářem. Těžiště jeho tvorby nepochybně tkví v živé fotografii a městské krajině. *Strniště* [57] i *Vysočina* [59] jsou z kategorie prvoplánově neefektních fotografií, u kterých se musí divák na chvíli pozastavit pro vstřebání jejich „atmosféry“.

M. Budík pracoval i s formálními experimenty. Dokazuje to i jeho zdařilý snímek otištěný jako PF 66 v časopise *Věda a život - Pole* [61].⁹⁴ Z technického hlediska se jedná pravděpodobně o dva totožné negativy, navzájem posunuté (?). Což vyvolává zvláštní grafický a abstraktní účinek.

Patrně nejpublikovanější Budíkovou krajinou vůbec je fotografie vytvořená v roce 1966 – *Cesty* [66]. Teleobjektivem a z velkého nadhledu zachycená krajinná výseč polí, na nichž se křížují dvě pěšiny. Tato abstraktní struktura je oživena jakoby „navíc“ přidaným domem a postavou jezdce na koni. Vše je zalito velmi nízkým, patrně podvečerním, světlem.

Blízko k surrealismu pak má fotografie *Čekání* [67], na níž je zachycen pohřební kočár na poli. Kromě několika stébel trávy a „prázdného“ horizontu nevidíme prakticky nic. I tato „bezprostorovost“ dodává *Čekání* [67] nadreálnou atmosféru.

Hodnotíme-li Miloše Budíka jako fotografa ne-krajináře, měl u ostatních členů skupiny VOX tento žánr roli pouze epizodickou. Být fotografem a nevytvořit žádný krajinný snímek je v podstatě nemožné, ale kromě A. Hinšta a K. O. Hrubého nebyl ve skupině nikdo, kdo by dokázal vytvořit kreativní a technicky brilantní fotografie s tímto námětem. Neotřelý pohled na krajinu nalezneme v několika fotografiích Soni Skoupilové. Nejedná se o krajinou fotografii v pravém slova smyslu. *Člun* [178] a *Po sezóně* [179] mají mnohé společné s imaginativním uměním. Originálněji působí fotografie *Vysočina II* [180] a *Horizont* [184] zapojující do krajinného rámce lidské postavy. Obě mají velmi podobnou kompozici využívající mírně nakloněného horizontu. V případě druhého ze snímků vidíme v pravém horním rohu dvojici postav. Díky použití teleobjektivu a průhledu, pravděpodobně přes nízkou travu, je popředí zcela nečitelné. Veškerá pozornost je soustředěna na muže a ženu v pozadí.

Vysočina II [180] využívá prudkého protisvětla. Námět stojícího člověka s rukama rozepjatýma k nebi je čitelný jen v siluetě. Vedle postavy je osamělý strom. Obloha s bouřkovými mraky dělá námět

ještě dramatičtější. Zpracování fotografie i její obsah může evokovat některé piktorialistické ušlechtilé tisky.⁹⁵ Otázka je, do jaké míry je tento efekt záměrný. Nenajdeme jej u žádné jiné práce Soni Skoupilové, ani u ostatních členů VOXu.

Krajina je nepochybně jedním ze stěžejních témat skupiny VOX. Dva nejdůležitější autoři – Antonín Hinšt a Karel Otto Hrubý - svým dílem dalece přesáhli hranice regionu a můžeme je bezpochyby řadit k nejlepším krajinářům šedesátých a sedmdesátých let v Československu. Proto považujeme za nutné, byť pouze zmínkou, připomenout i jejich didaktickou činnost v tomto oboru. O té je však pojednáno v jiné kapitole mnohem obsáhleji. U všech ostatních fotografů VOXu byla krajina marginálním tématem a nedosáhli v tomto žánru technické preciznosti ani síly výrazu, jako dva výše jmenovaní.

4. 5. Ekologické cítění a VOX

Pojem ekologie je v současnosti velmi často zmiňovaný. Před rokem 1989 však bylo toto téma více méně tabuizováno a nenacházelo širší ohlas. Hospodářský pokrok byl jediným měřítkem úspěchu socialistické republiky a prostředky k jeho dosažení nebyly podstatné. Politika státu vedla k velké devastaci rozsáhlých krajinných celků, znečištění vod a ovzduší a k celkové změně krajinného rázu regionů jakými bylo například Mostecko či Ostravsko.

I když je z dnešního pohledu zájem o ekologii a ochranu přírody zcela samozřejmým postojem, v šedesátých letech byla situace odlišná. Pojem ekologie ve fotografii je pak v našem prostředí pojmem zcela novým. V dějinách fotografie dochází v současnosti k jisté „revizi“ tvorby mnoha umělců a hledání ekologických postojů v jejich díle.

Nejtransparentnějším příkladem, bereme-li v úvahu Českou Republiku, je nepochybně cyklus snímků Josefa Sudka⁹⁶ *Smutná krajina*.⁹⁷ Antonín Dufek o Sudkovi v nedávno vydané monografii

píše: „Vytvořil první ekologicky významné dílo v české fotografii a jedno z prvních vůbec. Člověk nemusel být vědec, aby v tomto případě chápal, co se děje.“⁹⁸ Sudkův postoj k zdevastované krajině Mostecka lze hodnotit opravdu jako zcela výjimečný projev ekologického citění na přelomu padesátých a šedesátých let a to i v měřítku evropském. J. Sudek skutečně cíleně zaznamenával krajinu ve snaze zvěčnit její „znásilnění“ bezohlednou politikou Komunistické strany. Jeho panoramatické záběry nejsou pouze suchým dokumentem, ale také mistrnou uměleckou výpovědí vyzrálého fotografa. Nechává promlouvat skutečnost, díky použití panoramatického přístroje se nesoustředí na detail, ale předkládá divákovi krajinné celky. Jeho fotografie jsou neefektní a divák musí často „hledat“ samotný námět snímku. Cyklus, což je signifikantní, se nepodařilo za Sudkova života (kromě několika pohlednic) vydat a to i přes skutečnost, že v té době již byl význačným a uznávaným umělcem.

Se Sudkovou *Smutnou krajinou* kontrastuje další cyklus fotografií, dnes řazený do ekologické fotografie – *Sbohem, staré řeky*⁹⁹ Miloše Spurného.¹⁰⁰ M. Spurný jako biolog a krajinný inženýr zaujal k oblasti povodí Moravy mnohem pragmatičtější a méně citově zabarvený postoj. Problém vztahu mezi člověkem a přírodou viděl notně prizmatem odborníka, ne umělce, a to i přesto, že se v roce 1965 stal členem fotoskupiny REKRAFO, jež měla těžiště tvorby právě v ekologické fotografii a sám M. Spurný byl nepochybně vynikajícím krajinářským fotografem.¹⁰¹ Snímky nenarušené přírody zátopových oblastí lužních lesů kontrastují s mrazivou syrovostí fotografií regulovaných koryt řek po zásahu člověka [257]. Spurný je více než kýmkoliv jiným především dokumentaristou, ovšem v tom nejlepší smyslu slova. V účinku kritiky lidského konání se však rovná Sudkově výpovědi.

Časově lze k dvěma výše zmíněným souborům zařadit i některé fotografie členů VOXu, jež je možné z dnešního pohledu vnímat jako součást ekologické fotografie. Především jde o díla K. O. Hrubého a

Antonína Hinšta.

Není jistě náhoda, že oba hlavní představitelé byli rozenými krajináři.¹⁰² Každý z nich se však k ekologickým námětům dostal svoji specifickou cestou a i výsledný výraz je zcela odlišný. Především K. O. Hrubý dospěl k ekologické a sociálně kritické fotografii velmi zvláštní cestou. Hned po Druhé světové válce se stal zaníceným fotoreportérem, který z budovatelů „lepší budoucnosti“ dělá novodobé světce a se stejnou gloriolou pojímá i náměty rozorávání polí, těžby, těžkého průmyslu atd. Od oficiálního reportéra to bylo pochopitelně očekáváno a svého úkolu se zhostil s technickou virtuozitou.

V Hrubého tvorbě se setkáváme s dvěma liniemi ekologické fotografie. Tou první jsou ve své podstatě krajinné snímky zdevastované přírody. Jako příklad lze zmínit díla *Civilizace* [149], nebo *Industriallandschaft* [162]. Na snímku *Civilizace* vidíme chemický (?) závod. Naprosto nelidsky a odpudivě působící změtí trubek a rozvodů kontrastuje s malou osobou cyklisty, jež zde vystupuje jako jediná figurální stafáž. Snímek je založen na výrazně vertikálním členění, jež je kříženo mírnou diagonálou silnice a jakéhosi mostu z trubek. Tato práce má již málo co společného s oslavou lidské práce a budovatelským nadšením předchozího desetiletí. Ještě markantnější je rozdíl v případě druhého snímku. Graficky působící „měsíční“ krajina povrchového dolu je prořata diagonálou pásového dopravníku a povrch země je pokryt změtí stop po těžké mechanizaci. Zcela nepatříčně zde pak působí dvě malé lidské postavy, snad jako zástupci těch, jež jsou za nastalou situaci zodpovědní.

Druhá linie vychází z inscenované fotografie, jíž se K. O. Hrubý věnuje v poslední čtvrtině šedesátých let a v níž dosáhli věhlasu především jeho žáci z Lidové školy umění v Brně – Jiří Horák, Rostislav Košťál a František Maršálek – členové skupiny EPOS.¹⁰³ *Továrna* [161] je příkladem takového snímku. Vidíme na něm v prvním plánu mladý pár, v druhém pak vodní plochu, z níž jako memento ční pahýl suchého stromu a v třetím plánu stoupá černý dým z elektrárny, či průmyslového závodu. Fotografie, jež byla

pořízena u Dřínovského jezera, lze velmi jednoduše interpretovat například jako vizi budoucnosti pro nastupující generaci. Na stejném místě vytvořil K. O. Hrubý i několik dalších fotografií, již neinscenovaných a bez figurální stafáže. Vyznívají tedy jako „čistá“ kritika. Jedna verze se dnes nachází v Moravské galerii v Brně¹⁰⁴ a další byla odvážně otištěna i v knize *Krajinářská fotografie*. Z dnešního pohledu působí velmi nebojácně snímek *Mostecko* [155], opět z Moravské galerie, který není datován, nicméně podle autorovi práce se světlem jej lze zařadit do druhé poloviny šedesátých let. Vidíme zde v prvním plánu těžební krajinu, naprosto odlidštěnou a zalitou velmi emotivním světlem. V druhém plánu pak panelové sídliště vyrůstající přímo z této „měsíční“ krajiny. Paneláky vypadají možná ještě méně přívětivým dojmem, než těžební krajina sama.

Antonín Hinšt vyjádřil své kritické stanovisko ke stavu životního prostředí již na počátku šedesátých let. Jeho postoj plynul nejen z neutěšené situace české krajiny, ale i bezohlednosti tehdejší státní moci, se kterou se A. Hinšt bytostně neslučoval, což vedlo nakonec k jeho emigraci. Ve dvou nejvýraznějších fotografiích z počátku šedesátých let je zachycena brněnská teplárna, jejíž umístění v samém centru města ztrpčovalo život obyvatelům Brna. Graficky působící fotografie *Brněnské ráno* [80] zachycuje ve spodní třetině snímku střechy s anténami a v mlžném oparu. Celé dvě třetiny fotografie tvoří kouř teplárny, přes nějž vysvítá slunce. Antonín Hinšt vzpomíná na vytvoření fotografie takto: „*Říkal jsem si, že to nebezpečné mračno, stále živené, představuje smrtonosnou hydru, nebezpečí, temné síly, pokoušející se město zadusit. Životadárné slunko sotva prozařovalo a dýmy se spojovaly, triumfovaly nad netečností (ne)zodpovědných správců města, ničily zdraví už v kolíbkách.*“¹⁰⁵ Postoj autora je z předešlých řádků jasně patrný. Hinšt dokonce o této fotografii s odstupem píše, že: „...*vznikla jako kritika stavu ovzduší nad městem, i v něm.*“¹⁰⁶ Druhý snímek zachycuje *Morový sloup* [79] na dnešním náměstí Svobody v Brně. V průhledu uličním blokem ční za morovým sloupem komín teplárny, z něhož vychází hustý černý dým. Metafora mezi morem a teplárnou

je zde vyjádřena více než zřetelně.

Mladšího data je několik fotografií na pomezí ekologie a společenské kritiky. Znárodnuje na nich v kontrastu „výdobytky“ lidské civilizace a přírodu (panelová sídliště – *První* [125], *Zátiší v sídlišti* [132], elektrické vedení – cyklus *Osamělé stromy* [104-105]).

Fotografie s ekologickým podtextem má v tvorbě K. O. Hrubého a A. Hinšta úlohu spíše epizodickou. Jejich práce nebyla, na rozdíl od již zmiňovaného Josefa Sudka či Miloše Spurného, systematická a neměla sloužit jako ucelený kritický soubor. Přesto A. Hinšt i K. O. Hrubý vytvořili několik velmi zdařilých snímků, jež dnes lze zařadit do kontextu ekologické fotografie. Jejich postoj nebyl v té době ani zdaleka obvyklý. Oba autoři jej dokonce dokázali vyjádřit i v již zmiňované knize *Krajinářská fotografie*. Výkon je to o to podivnější, že publikace vyšla za netvrdivší normalizace v roce 1974. V knize se například dočteme: „ *I když jsme velcí milovníci nedotčené přírody, nebudeme se snažit skutečnost lidského zásahu v krajině ignorovat, nebo kamuflovat – ve většině případů to ani není možné. Lidský zásah estetiku krajiny hrubě porušující – spousty drátů, transformátory, kravíny, nebo komíny – se budeme snažit z obrazu vyloučit nebo aspoň potlačit, pokud nebudeme sledovat nějaký zvláštní záměr, ať už kompoziční, nebo myšlenkový. V oblastech, které jsou tak říkajíc odepsány (!!!) – Ostravsko, severní Čechy apod., je to samozřejmě jiné, tady takové „drobnosti“ nehrají roli, to jsou spíš basy, které tvrdí tuto smutnou a tragickou muziku. Emotivní síla těchto krajin nebo i periferie každého našeho většího města je v něčem docela jiném než třeba jižních Čech, nebo Vysočiny, musí v divákovi vzbudit zcela jiné pocity a můžeme říci, že mnohem složitější a rozpornější.* „¹⁰⁷ Kromě textu lze i v příloze najít několik poměrně ostře kritických fotografií od různých autorů. Kromě A. Hinšta a K. O. Hrubého vyniká Fedor Gabčan a Jan Byrtus.

4. 6. Tváře inscenované fotografie

Do výše uvedené „škatulky“ by mělo spadat i dílo Josefa Tichého.

Jemu je ale, pro jeho technickou, námětovou i výrazovou výlučnost, věnován samostatný oddíl. V následujícím textu se tedy budeme zabývat inscenovanou fotografií ostatních členů, jež se od pojetí J. Tichého liší především absencí druhotné manipulace s obrazem v temné komoře.

Nesmírně širokou plejádu autorů, jež bychom mohli pod touto hlavičkou uvést nemá smysl jmenovat. Ve vztahu k našemu tématu jsou důležité především podněty fotografů, jejichž hlavním námětem je člověk a jeho prostředí.

V šedesátých letech mluvíme o tzv. nové vlně aranžované tvorby. Její kulminace na konci šedesátých let je obecným fenoménem jak v Evropě, tak ve Spojených státech.¹⁰⁸ Má úzké vazby k happeningu a performance, jež jsou na stylizaci částečně založeny. Proto dnes bývají do této vrstvy fotografií řazeny záznamy skupiny Aktual pořizené Milanem Knížákem. Dále například díla Jiřího Tomana či Ladislava Nováka.¹⁰⁹ Především je nutno zmínit Pavla Hudece-Ahasvera, Clifforda Seidlinga, Jana Saudka a skupinu EPOS. Budeme-li se držet chronologického pořadí, musíme na prvním místě jmenovat Clifforda Seidlinga. Ten „*ve svých portrétech nastoloval podobné inscenační principy již v druhé polovině padesátých let.*“¹¹⁰ Nejvýraznější osobností je bezpochyby Jan Saudek. Jeho práce dokázaly proniknout do zahraničí, kde vzbudily velkou pozornost. I přes rozporné vnímání Saudkovi tvorby a její současnou vyčpělost (až na několik málo fotografií), mu jistě právem patří přední místo mezi fotografy dvacátého století a to v měřítku celosvětovém. Řadí se tak po bok krajanů Josefa Sudka a Josefa Koudelky. Inscenovaná fotografie je doslova jeho životní náplní. Zabývá se jí padesát let. Kromě témat týkajících se sexuality, vztahu muže a ženy, vytvořil také řadu protirežimních inscenovaných snímků. Z těch nejznámějších je to například *Hey Joe* (1959) [258] – znázorňuje motorkáře na vltavském nábřeží, který, jak trefně poznamenal Antonín Dufek, vypadá, jako kdyby vypadl z americké dálnice. Těžko si lze na konci padesátých let představit více provokující a oficiálnímu umění

vzdálenější fotografii. Z úplných vrcholů Saudkova angažovaného díla uveďme ještě alespoň fotografii *Na cestě* [259], vytvořenou deset let po *Hey Joe*. „*Nadčasový obraz dítěte opouštějícího město byl stěží vnímán jinak než jako zobecňující obraz emigrace, která mnohdy nejbolestněji poznamenala právě děti „unesené“ svými rodiči; lze v něm však spatřovat i obraz vnitřní emigrace, rozchod nespokojeného dítěte (sídlicího v psychice každého dospělého) se zpustlou civilizací.*“¹¹¹

Tvorba posledně jmenovaného Pavla Hudec-Ahasvera spadá svojí stěžejní částí až do poslední čtvrtiny šedesátých let, kdy je inscenovaná fotografie na vrcholu. U některých snímků lze spatřovat zřetelnou paralelu k dílu Willi McBrida.

O tvorbě EPOSu jsme se již zmínili a bude o ní řeč v následujících řádcích v souvislosti s osobou jejich učitele K. O. Hrubého.

O žádném z členů skupiny VOX, kromě již zmiňovaného Josefa Tichého, se nedá říct, že by inscenovaná fotografie byla hlavní doménou jejich tvorby. Dvojice pedagogů – K. O. Hrubý, A. Hinšt – zakomponovala tuto fotografii jako součást výuky (ať již při svých kurzech, nebo později na brněnské Škole uměleckých řemesel). V podstatě jako vzorový didaktický materiál tak vznikly Hinštovi fotografie *Skoro jako manželé* [93] a *Tajemství* [94]. Tímto prizmatem je také nutné je nahlížet. Kreativnější z obou snímků – *Tajemství* [94] – je vlastně skupinovou dětskou fotografií. V sestavě mladých lidí vyniká pouze jedno děvče, obrácené k divákovi tvář. Akcent na tuto postavu je podpořen osvětlením, jež na ni směřuje. Celkový dobrý dojem ze snímku je jistě velkým dílem způsoben i výrazným obličejem dívky, zachyceným v nenucené póze.

Karel Otto Hrubý vytvářel i snímky „čisté“ inscenované fotografie. Na škole vychoval celou mladou generaci fotografů, která mezi lety 1967 – 1980 tvořila pod hlavičkou skupiny EPOS. Na směřování členů měl zřejmě velký podíl.¹¹² Jejich díla byla významná svým přínosem právě v oblasti inscenované fotografie, konkrétněji v: „*syntéze různorodých až protichůdných inspiračních zdrojů, například citací secesní a symbolické malby s prvky happeningů, akcí a instalací,*

*romantiky a exprese s principy módní fotografie, teatrální nadsázky s lyrismem.*¹¹³ Zdá se, že Hrubý byl svými žáky částečně zpětně ovlivněn.

Z pohledu vytvořená fotografie *Flétnista* [169] znázorňuje muže s výrazným obličejem a slunečními brýlemi hrajícího na flétnu. Doslova u nohou mu leží s podepřenou hlavou mladá slečna s trochu znuděným a trochu posměvačným výrazem. Její ledabylost kontrastuje s „kamenným“ a soustředěným výrazem hráče. *Portrét* [164] je dobrým příkladem nového pojetí inscenace fotografie. Jako žánr musí být portrét vždy spojen s jistou mírou stylizace. Hrubého fotografie však ilustruje nový přístup. Předně je na první pohled zřejmé, že se nejedná o náhodně vytvořenou kompozici, přesto mladá žena – hlavní námět – vypadá jako kdyby nenuceně a s nesmělým výrazem přišla před kameru umělce. Dvojice rozostřených postav s deštníky za modelem a prázdná židle mezi nimi napomáhají rozvinout příběh. Jeho úplné znění je již ale na divákovi. V této „herecké“ dimenzi se Hrubého *Portrét* [164] blíží dílům Clifforda Seidlinga [260].

Za teatrální polohu označuje Roman Muselík hrubého fotografii *Madona z JZD* [170].¹¹⁴ I když jistou dávkou teatrálnosti jí jistě nelze popřít, je to velmi zjednodušené nazírání na toto podivuhodné dílo. Pro jeho výjimečnost je nutné se u něj zastavit o trochu déle. Znázorňuje interiér staré stodoly s množstvím poházených suchých větví a po léta nepoužívaným zemědělským náčiním. V popředí vidíme mladou ženu v květinových šatech. Její pohled směřuje přímo do kamery. Sluneční paprsky vytváří z blondatých vlasů téměř nimbus. Místo malého dítěte, drží v rukou jehně. Po její pravé ruce v pozadí sedí muž v bílém plášti a bez kalhot, ne nepodobný hollywoodským hercům. Po levici této novodobé „Marie“ vidíme v pozadí muže a ženu v pracovním oděvu. Výkladů tohoto obrazu je možno vytvořit mnoho. Od výsměchu křesťanství, nebo opačně komunismu a s ním spojené kolektivizaci, přes relativizaci všech dogmatických filozofií až k složité metafoře křesťanských obrazů a symbolů oběti. Každopádně obrazová paralela komunismu a křesťanství, vytvořená levicově smýšlejícím fotografem v době

normalizace je naprosto výjimečnou a solitérní záležitostí v české fotografii sedmdesátých let.

Na závěr snad ještě připomeňme Hrubého fotografii *Továrna* [149], o které je pro její ekologický podtext pojednáno v patřičné kapitole.

Konec této statě patří naprosto jiné tváři inscenované fotografie – módní fotografii. Miloš Budík je autorem mnoha katalogů domácích oděvních podniků, jakým byl například KARS. Všechny jeho módní snímky je nutné vnímat prizmatem vkusu doby. O dnešní svobodě módních fotografů se mohlo tehdejšími tvůrcům pouze zdát. Budík je soustředěn především na výraz modelu. Příkladem snad může být fotografie *Eva Vodičková* [60] vytvořená v Matalově ateliéru v Brně roku 1965. Snímek *Molo* [76], vytvořený pro *Vkus* v sedmdesátých letech odkazuje svojí mimořádnou poetikou, osvětlením i snahou po jednoduchosti a geometrizaci k meziválečné fotografii.

Přínos členů VOXu k inscenované fotografii není nikterak zásadní. Zabývali se jí také z různých pohnutek. Z pedagogického hlediska A. Hinšt, z profesního M. Budík a volnou tvorbou je částečně pro K. O. Hrubého a zcela pro Josefa Tichého.

4. 7. Tělo jako prostředek výtvarného vyjádření

V celé práci zaujímá tato kapitola zvláštní postavení, neboť je věnována pouze jedinému členu skupiny VOX – Josefu Tichému. Jeho doménou jsou snímky ženského těla. Označit je za akty by zřejmě nebylo zcela pregnantní a nevyjadřovalo by to plně obsah jeho děl. Tichý využívá mnoha tvárných technik, pro které je fotografie nahého těla pouze výchozím materiálem, jež dále přetváří. O akt, v jeho čisté podobě, se tedy nejedná.

Před samotným rozborem Tichého tvorby je, pro plastické pochopení díla, nutné věnovat několik následujících řádků aktu a formálním experimentům v obecné rovině.

Šedesátá léta jsou v Československu obecně ve znamení „návratu“

aktu jako námětu, jež nebyl v předchozím desetiletí příliš tolerován a vítán. V celostátním měřítku hrál jistě významnou úlohu Ján Šmok.¹¹⁵ Měl, jako teoretik i jako aktivní fotograf, zásadní roli na formování mladé generace autorů přijaté na nově založenou katedru fotografie při pražské FAMU.¹¹⁶ Právě akt je důležitou součástí Šmokovy tvorby. Zabýval se, podobně jako J. Tichý, nejrůznějšími tvárnými metodami – rastr, dvojitý negativ a později i barevnou deformací. Tichý jistě Šmokova díla znal, neboť byla velmi často zveřejňována v *Československé fotografii* a jiných periodikách.

V Olomouci se v šedesátých letech setkáváme s dvojicí neobyčejně vlivných fotografů, pro něž byl akt, a jeho různé obměny, stěžejním životním námětem. Miloslav Stibor, dodnes aktivní fotograf a pedagog Institutu tvůrčí fotografie v Opavě, vytváří mezi lety 1966 – 1968 cyklus *Patnáct fotografií pro Henryho Millera* [261]. Technicky precizní fotografie zdůrazňující povrchové kvality lidské kůže a kreativní použití ostrého světla vzbudily velký ohlas. Ještě důležitější je však jejich celkové vyznění, jejich „živočišnost“, na šedesátá léta velmi nezvyklá. Tím odkazují na meziválečnou tvorbu Františka Drtikola [262] a o něco mladší práce Karla Ludwiga [263].

Ve vztahu k Josefu Tichému je mnohem podstatnější osoba Jaroslava Vávry ze skupiny DOFO. Olomoucký autor, stejně jako J. Tichý, využívá fotografií aktů k další tvůrčí činnosti při jejich zvětšování. Mnohé z těchto prací se blíží op artu a abstrakci – *Spona* [264], *srafura* [265] atd. J. Tichý nepochybně znal Vávrova díla z výstav skupiny DOFO.¹¹⁷ Mnohé ze snímků se přitom sobě podobají. Určit vzájemné ovlivnění je dosti složité, protože většina Vávrových fotografií je pouze povšechně datována do šedesátých let. Nicméně dílo olomouckého autora zřejmě předchází fotografie J. Tichého.

Formální experimenty provází fotografii od konce 19. století a vždy souvisely s její emancipací jako plnohodnotného uměleckého média. Druhotná práce s negativem, či pozitivem – fotomontáž, Sabbattierův efekt, redukce polotónů, pseudoreliéf, fotogram atd. - stírá nálepku netvůrčího otisku reality, který byl dán médiu do vínku. Tato snaha

vedla v meziválečném období do extrémních poloh tzv. fotografie bez fotoaparátu – například slavných rayogramů Mana Raye. V českém prostředí je obliba těchto zásahů velmi vysoká i po roce 1945 – především právě v šedesátých letech. Příčiny můžeme hledat minimálně ve dvou rovinách. Tou první je nutnost „ubránit“ fotografii jako umění: „*Pěstovali ji (výtvarnou fotografii) především fotografové, kteří chtěli (a někdy byli i nuceni) stvrzovat těžce vydobyté postavení fotografie jako jednoho z uměleckých oborů... Kromě dalších metod k tomu sloužilo dodatečné zpracování negativu...*“¹¹⁸ Druhou příčinou je velmi silná tradice imaginativního umění, která „přežila“ v našem umění Druhou světovou válku. Ze své podstaty jsou tyto metody „vhodné“ pro imaginativní polohu výtvarného díla. Plejáda jmen využívajících netradičních fotografických technik a postupů v průběhu šedesátých let je velmi široká. Od klasiků meziválečné avantgardy jakým byl například Jaroslav Rössler, přes Viléma Reichmanna, až po mladou generaci reprezentovanou například Evou Fukovou, Bělou Kolářovou či olomouckým Ivo Přečkem.

Ačkoliv skupina VOX, jak již bylo zmíněno, neměla žádný daný program, částečně spojoval všechny její členy zájem o živou fotografii. Té se Tichý sice také věnoval a je o ní pojednáno v patřičné kapitole, nicméně jeho nejvyzrálejší dílo plně spadá do konce šedesátých a počátku sedmdesátých let a námětově je od ostatních členů zcela odlišné.

Hned na úvod rozboru je nutné vyzvednout Tichého mistrnou techniku. Za vše hovoří poklonka Václava Zykunda v čtvrtletníku *Revue fotografie*, kde píše že: „...(Tichý) je *nepochybně technicky nejdál...*“¹¹⁹ Její hodnota nespočívá pouze v tom, že byla napsána perem zkušeného fotografa, teoretika a kritika, ale i ve faktu srovnání s ostatními členy VOXu, kdy především Jan Beran a Karel Otto Hrubý byli technicky nesmírně zdatní fotografové.

Sestavit vývojovou chronologii Tichého díla je velmi obtížné. Autor, jak se zdá, se k různým tématům v průběhu šedesátých let vracel a pracoval tak paralelně v několika stylových rovinách. Příkladem toho

může být fotografie *Nu dance le noir* [207] z roku 1959 zachycující torzo ženské sedící postavy s hlavou podepřenou rukama. Prudké protisvětlo a neutrální pozadí dávají vyniknout jen konturám těla s důrazem na povrchové kvality kůže a drobným detailem vykreslení obrysu rtů, dodávající fotografii smyslnost. Svoji malou výtvarnou stylizací není zrovna typickým Tichého dílem a blíží se v tomto smyslu některým pracím Karla Ludwiga či mladším snímkům Miloslava Stibora. Podobné pojetí najdeme v Tichého díle i o deset let později, tedy v době, kdy vytváří svá nejstylizovanější díla. Fotografie *Poprsí* (1969) [230] je toho důkazem. Ostré světlo, neutrální, tentokrát černé, pozadí, zdůraznění struktury kůže. Rysy velmi podobné o deset let starší fotografii. Snad akorát o trochu větší, i když ne markantní, míra stylizace by mohla napovídat časovému odstupu obou děl.

Je poněkud s podivem, že ještě rok před velmi tradičně pojatou fotografií *Nu dance le noir* [207] měl vzniknout snímek *Surrealistický akt* (1958) [206] jedno z nejlepších a nepřínosnějších děl Josefa Tichého. Zde se dostáváme do problému datace fotografie. Ta existuje nejméně ve dvou kopiích. Jedna - z majetku rodiny Tichých - je připsána autorem samým k roku 1958. Druhá, deponovaná ve Sbírce fotografie Moravské galerie v Brně,¹²⁰ nese jiný název – *V zrcadle* - a je datována rokem 1964. Pozdější rok vzniku se jeví pravděpodobnější. Technicky nesmírně náročná fotografie, na první pohled působící abstraktně, znázorňuje torzo ženského těla s rukama za zakloněnou hlavou. Jedná se o dvojitý negativ, navzájem proti sobě postavených výřezů snímků, vyvolaných s použitím Sabbattierova efektu a v negativní tonalitě. Fotografie, vytvořená jak s řemeslnou, tak výtvarnou bravurou, je jedním z nejvýraznějších a nejosobitějších děl Josefa Tichého. Jinou verzí stejného negativu je fotografie *Torso* [215], kontrastně zdůrazňující pouze tmavé kontury po vyvolání s použitím Sabbattierova efektu. Dojem kresby na bílém pozadí však již působí poněkud menší výrazovou silou a „přeestetizováním“ celého díla. Podobných tvárných postupů využil autor i v případě *Siluety* [221], kde J. Tichý navíc použil rastru, jež ovšem paradoxně vede k větší čitelnosti ženských siluet „za ním“.

Právě práce s rastrem a siluetou odkazuje k některým fotografiím Jaroslava Vávry ze stejného časového horizontu.

V druhé polovině šedesátých let J. Tichý opouští tvarovou a tonální redukci, jež vedla až na práh abstrakce. Nadále využívá dvojitého negativu, ovšem k zasazení ženského těla do cizího prostředí, což vede k zajímavé konfrontaci. Příkladem takového typu snímku jsou *Dveře* [247] a *Nýty* [248]. U prvního z nich je navíc užito Sabbattierova efektu.

Z dnešního pohledu se zdají být podstatně důležitější a umělecky hodnotnější Tichého výtvarně stylizované ženské akty. Z čistě řemeslného pohledu se jedná o „čistou“ fotografii ženského těla, často ve velmi výrazném gestu, vytvořenou přes matné sklo (?) ve výrazném protisvětle a na neutrálním bílém pozadí. Odstup modelu od skla pak určuje věrohodnost obrysové linie a míru prokreslení těla. Tím je dosaženo zúžení a „odhmotnění“ postavy, jež působí éterickým dojmem. Vzájemným prolnutím vzniklých negativů při zvětšování je dosaženo velmi estetizujících kompozic – jakýchsi „složenin“ z jednotlivých aktů. Éterickým výrazem se některé Tichého snímky blíží pozdnímu dílu Františka Drtikola [266].¹²¹ Jako příklad uveďme cyklus *Ruce II – III* [234 - 235] datovaný rokem 1970, který je jedním z nejslavnějších a technicky nejvytříbenějších děl Josefa Tichého. Znázorňuje vždy trojici žen (respektive jednu ženu vyfotografovanou v různých pózách) s výraznou gestikulací rukou, sestavených do geometrizující až afektované kompozice. K fotografiím stejného technického charakteru, leč výrazově lehce odlišných, lze přiřadit i snímky *Rytmus* [236] a *Les Mains II* [237]. Zvláštní kapitolou jsou akty (zde je již použití slova akt zcela na místě) pořízené v ateliérech brněnských výtvarníků. K nim měl J. Tichý vždy blízko. Nezřídka vytvářel interpretace jejich děl, portréty tvůrců i „čisté“ reprodukce pro katalogy atp. V roce 1980 Dům umění města Brna uspořádal Tichého výstavu s názvem *Brněnské ateliéry* s úvodním textem Jany Vránové. Vyvrcholením této mnohaleté spolupráce pak byla výstava pořádaná opět Domem umění na přelomu let 1989/1990. Koncept tohoto projektu byl založen na tvarové podobnosti Tichého aktů a uměleckých děl. Za všechny

výtvarníky, kteří se výstavy účastnili, uvedme alespoň Miloše Axmana, Jiřího Hadlače, Dalibora Chatrného, Bohumíra Matala, Aloise Mikulku či Františka Navrátila.¹²² V úvodním slovu Igora Zhoře se dočteme: „*Soubor, který nám nabízí dnes by se mohl jmenovat Tělo a tvar nebo prostě jen tvary. Jeho základem je totiž hledání konvergence forem, jednak těch, jež mají především přírodní původ, jednak takových, které vznikly díky lidské schopnosti přetváření. Setkáváme se zde s průnikem obojího, naturálního i umělého, globálního i individuálního.*“¹²³ Tento koncept – druhotně k sobě přiřazených snímků a obrazů či soch - se ale nejeví příliš šťastným a degraduje jak Tichého fotografie, tak díla výtvarníků v jejich myšlenkovém obsahu a tvůrčí poloze.

Díky přátelství s mnoha umělci se J. Tichý stal také významným sběratelem moderního umění. Brněnský fotograf zároveň využíval malířské a sochařské ateliéry jako kulisu pro svá díla. Kvalita takovýchto prací je značně kolísavá. Od velmi konvenčního a nevýrazného snímku *V ateliéru 1* [241], přes sérii fotografií *Dans le studio* [243 – 246], kde využívá pohybové neostrosti modelu, až k fotografiím kreativně využívajícím prostředí ateliéru k začlenění ženského těla do prostředí – třeba i jeho pomalováním. Příkladem takového přístupu je například snímek *Oči* [229].

Technikou vícenásobného negativu vznikla i fotografie Mašle [231] nepochybně inspirovaná o tři roky starším snímkem Jána Šmoka *Akt* [267] ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze.

Hodnotíme-li Tichého tvorbu v celé její šíři, je nutné znovu vyzvednout jeho mistrnou techniku a soustavnost, s jakou se námětem zabýval. Výtvarná hodnota je značně kolísavá. V nejlepších dílech – *Surrealistický akt* [206], *Ruce I–III* [234 – 235] – však dalece přesahuje průměr. Tyto snímky lze zařadit k nejkvalitnějším fotografiím daného námětu šedesátých a počátku sedmdesátých let.

4. 8. Pedagogická a teoretická činnost K. O. Hrubého a Antonína Hinšta

Karel Otto Hrubý se do pedagogické a organizační činnosti zapojil již na samém počátku padesátých let. Tedy v době, kdy bylo jeho spolupracovníkem A. Hinštovi něco přes dvacet let. Nejpozději od počátku šedesátých let pak Hrubý spolupracuje s měsíčníkem *Československá fotografie*.¹²⁴ Píše především do rubriky Procházky po výstavách, kde se recenzovaly významnější akce. K. O. Hrubý tak svým postojem přispíval k formování kvality, především brněnské fotografické scény.

Spolupracoval také s Kabinetem Jaromíra Funkeho – první výstavní síň specializovanou na fotografii, která byla založena v roce 1958 při Domu umění města Brna.¹²⁵ Zdejší výstavy byly doprovázeny uměleckohistorickými a teoretickými texty a mnohé z nich pocházely právě z pera K. O. Hrubého. Zahajoval zde například výstavu Miloše Budíka, nebo olomoucké skupiny DOFO.¹²⁶

Přímí vliv na brněnskou amatérskou scénu měl K. O. Hrubý prostřednictvím tzv. „stasky“ – brněnského fotostřediska. To nejdříve patřilo pod Krajskou odborovou radu, později pod Krajské kulturní středisko.¹²⁷ Sdružovalo se v něm velké množství fotoamatérů, ale docházeli sem i etablovaní výtvarníci. Do nich lze řadit K. O. Hrubého, ale například i Jana Berana. Ti prováděli rozборы snímků mladších, méně zkušených kolegů a v podstatě zde neformálně plnili roli pedagogů.¹²⁸

Již v roce 1952 nastupuje Hrubý na brněnskou Školu uměleckých řemesel a jako učitel zde působí pětadvacet let, přičemž od roku 1973 do odchodu v sedmasedmdesátém jako vedoucí fotografického oddělení.¹²⁹ To bylo založeno Vítězslavem Tučným rok před jeho příchodem. Pro svoji všestrannost se k povolání učitele nesmírně hodil. Řada studentů byla jeho dílem silně ovlivněna a mnozí z nich zasáhli do fotografického dění v Československu. Z nejdůležitějších je to především nám již dobře známá skupina EPOS.

V roce 1971 dal K. O. Hrubý podnět k založení Školy výtvarné

fotografie - dnes Institut tvůrčí fotografie v Opavě – jedna ze tří nejdůležitějších fotografických vysokých škol v České Republice (vedle pražské FAMU a zlínské univerzity).¹³⁰ Přestože dnes je Institut součástí Slezské univerzity, na samém prvopočátku bylo sídlo školy právě v Brně.¹³¹ Představovala u nás na tehdejší dobu ojedinělý koncept distančního studia s pravidelnými konzultacemi. Této formě je Institut věrný dodnes.

Na Škole uměleckých řemesel byl od roku 1972 zaměstnán také Antonín Hinšt.¹³² Po pět let zde tedy učil společně s K. O. Hrubým. Jejich spolupráce je ale staršího data.¹³³ Hinšt odešel z ŠUŘ až v roce své emigrace a konflikt s jedním z kolegů – Vladimírem Židlickým - byl k emigraci podstatným impulzem.

A. Hinšt nebyl „jen“ pedagogem, ale vydal několik publikací o fotografii. Chronologicky nejstarší jsou *Základy kompozice fotografie*¹³⁴ vydané Ústředním domem lidové umělecké tvořivosti v roce 1970. Šestnácti stránkový sešit, doplněný obrazovou přílohou, je koncipován jako učebnice. Po úvodní stati *Obsah a námět* se jedná více méně o příručku s technickými radami. Z literatury se A. Hinšt opírá především o stěžejní osobnost tehdejší fotografické teorie – Jána Šmoka – a částečně o práce Václava Zykunda. Dva roky nato vydal Ústav pro kulturně výchovnou činnost *Školní fotoamatérů I*,¹³⁵ opět napsané Antonínem Hinštem. Školní učebnice se zabývá fotografickou technikou, teorií i hlavními „disciplínami“ fotografie – portrét, reportáž, krajina, architektura a zátiší.

Stěžejním dílem dvojice A. Hinšt-K. O. Hrubý a zároveň vyvrcholením jejich pedagogických snah je nepochybně publikace *Krajinářská fotografie*. Proč zrovna fotografie krajiny, když oba byli i zdatní autoři živé fotografie? Zdůvodnění najdeme hned v předmluvě: „*Krajinu už léta fotografujeme a jsme jí plně zaujatí...česká i slovenská krajinářská fotografie (má) pozoruhodnou tradici. Jména jako Eugen Wiškovský, Josef Sudek, Karel Plicka, nebo Martin Martinček jsou toho nejlepším důkazem.*“¹³⁶ Odkaz na tuto tradici je pro nás

podstatný, neboť je v dílech obou fotografů patrný. Kniha pojímá téma v celé jeho plasticitě – od krajiny ve výtvarném umění, přes dějiny krajinářské fotografie, konkrétní náměty, technickou stránku až po v jádru teoretické statě. Vše je doplněno názornou a na tehdejší dobu neobyčejně bohatou obrazovou přílohou.¹³⁷ Netradičně je kniha pojata i po formální stránce. Autoři nepsali knihu společně, ale rozdělili si jednotlivé statě mezi sebe. Nepodepisují je ale zvlášť. Z toho paradoxně vyplývá určitá neslučitelnost některých myšlenek. Relativnost pojetí, z dnešního pohledu velmi sympatická, je však autory samými přiznaná a zdá se být spíše výhodou: „*Dočtete-li se na některé stránce, že není vhodné fotografovat krajinu v letním poledním slunci a naproti tomu bude na jiné stránce tvrdit druhý autor, že za určitých okolností to může vést k pozoruhodným výsledkům, budete muset vzít v úvahu i vlastní zkušenost, vlastní úsudek a hlavně vlastní výtvarný názor.*“¹³⁸ Tato nedogmaticnost, jež tolik postrádají dnešní příručky, je v textu ještě několikrát zdůrazněna. Není jistě v možnostech této stati, ani jejím účelem, dopodrobna rozebírat jednotlivé kapitoly. Budeme se proto věnovat pouze kapitolám s více méně teoretickým obsahem. V těch se na několika místech autoři odvolávají na již zmiňovaného Jána Šmoka.¹³⁹ Je tomu tak například v kapitole *Stylizace a konstrukce*. Z dnešního pohledu lze ale Šmokovi teorie přijmout jen s velkými výhradami. Z hlediska pochopení vztahu autorů publikace k námětu, o což nám především jde, je důležitá například kapitola *Moderní pojetí krajiny*. „*Nejmarkantnější rozdíl proti dřívějšku se jeví ve výběru námětu. Dříve stačil autorovi pouhý fotografickým procesem umožněný, prostý přepis „krásné“ – dnes bychom řekli líbivé – krajiny, přičemž zdrojem emoce byl sám objekt, na snímku dostatečně ostrý a tonálně vyrovnaný.*“¹⁴⁰ Naproti tomu moderní přístup spatřují ve schopnosti krajiny: „*...subjektivně zachytit. To znamená mít jako autor schopnost být naladěný na určitou skupinu podnětů, zažít je a dokázat promítnout do snímků – instinktivně či uvědoměle, ale vždy poznamenané vlastní zkušeností.*“¹⁴¹ Z hlediska umělecké teorie obecně, zní tyto myšlenky jako naprostá klišé, ale je nutné si

uvědomit, že kniha byla určena pro amatérského čtenáře a tímto prizmatem je nutné ji vnímat. Pak nelze než zdůraznění subjektivnosti přístupu k námětu kvitovat s povděkem.

Přes nespočet teoretických rad i konkrétních obrazových příkladů lze právě již několikrát zmiňovanou subjektivnost přístupu a důraz na vlastní invenci a pohled považovat za důležitější rys knihy.

A. Hinšt a K. O. Hrubý napsali *Krajinářskou fotografii* po dlouholeté vzájemné spolupráci a lze ji považovat za vyvrcholení jejich společné činnosti. Tři roky po jejím vydání odešel K. O. Hrubý ze Školy uměleckých řemesel a tři roky nato A. Hinšt emigroval. Kniha však po dlouhá léta nenašla kvalitou odpovídající konkurenci a byla využívána i v osmdesátých letech.

Odborné publikace vydal i Jan Beran – *Pohybová fotografie a Stavba obrazu*. Ty však časově spadají do přelomu čtyřicátých a padesátých let a nejsou pro naši studii podstatné.

5. Závěr

I když VOX patří nepochybně k výrazným výtvarným skupinám šedesátých a sedmdesátých let, je tato studie prvním pokusem o zevrubné zpracování jeho činnosti.

V úvodu této práce je za hlavní cíl vytyčeno shromáždění obrazového materiálu. Autorovi se podařilo zpracovat fotografie jak z Moravské galerie v Brně, tak z archivu Svazu českých fotografů. Tedy z obou hlavních sbírek, jež díla VOXu vlastní. Nejvíce prací, které jsou součástí předkládaného textu, však bylo získáno díky osobnímu kontaktu s žijícími členy – Milošem Budíkem a Antonínem Hinštem. Přes velké obtíže byla nalezena i pozůstalost Josefa Tichého a díky ochotě jeho rodiny mohla být, stejně jako tvorba dvou výše jmenovaných fotografů, zpracována v celé její šíři. Naopak dědici Karla Otty Hrubého neumožnili přístup k fotografiím a autor této práce se musel spokojit s obrazovým materiálem deponovaným ve veřejných sbírkách. Podobně je tomu i v případě manželů Skoupilových a Jana Berana, jejichž pozůstalosti jsou prozatím nezvěstné. Ztráta se jeví nejcitelnější v případě K. O. Hrubého, jehož tvorba dosahuje vrcholu právě v šedesátých letech.

Přes výše zmíněné nesnáze se podařilo z nashromážděného materiálu podat plastický obraz tvorby členů VOXu i jejich vzájemné ovlivnění. Během psaní jednotlivých statí se autor snažil vyhnout „klasickým škatulkám“ dějin fotografie, které pohled na problém velmi zjednodušují a neberou v potaz přístup fotografa k námětu, nýbrž jen námět samotný.

Shrnout několika slovy tvorbu VOXu se zdá být nemožné. Jak je na patřičných místech uvedeno, skupina neměla žádný program ani žádného teoretika. Lze tak sledovat především ovlivnění jednotlivých členů navzájem. To se zdá být nejsilnější v případě krajinných snímků K. O. Hrubého a A. Hinšta, jejichž práce se světlem je velmi podobná. Nalézt však charakteristické rysy děl všech členů skupiny nelze. Taková charakteristika by byla velmi zjednodušující a v jádru

nepravdivá.

V čem tedy lze spatřovat význam skupiny VOX a kde je její místo v dějinách české fotografie? Z čistě formálního hlediska fungování skupiny je to způsob její práce. I přes výše zmíněnou výrazovou a námětovou nejednotnost, vytvářeli její členové výstavní celky koncipované pod jednotnou myšlenkou, jednotným heslem. Galerijní expozice tak byla výsledkem týmové práce všech členů, což nebyl standardní postup.

Z hlediska dějin fotografie je to pak především krajinářská fotografie K. O. Hrubého, jež zhodnocuje krajinu novým přístupem, v němž hraje primární úlohu světlo jako základ emotivního výrazu.

V mnohém na něj v tomto ohledu navazuje Antonín Hinšt.

Neméně významný je přínos Miloše Budíka, který vytvořil svá nejlepší díla, náležící k poezii všedního dne, ve velmi mladém věku.

Solitérem i při závěrečném hodnocení zůstává Josef Tichý. Jeho dílo je technicky dokonalé, nicméně po stránce výtvarné se u něj setkáváme z častým variováním témat ostatních autorů, převážně olomouckého Jaroslava Vávry.

Jan Beran byl nepochybně vynikajícím fotografem, který měl mnoho co sdělit a předat mladším členům skupiny. Jeho vlastní tvorba však nedosáhla za dob VOXu úrovně a kvality let čtyřicátých.

Úloha manželů Skoupilových je spíše marginální. Oba jsou sice autory několika velmi dobrých fotografií, velikosti ostatních členů ale nedosahují.

Hodnotíme-li pak VOX měřítkem evropským či dokonce celosvětovým, musíme přiznat, že jeho význam je v podstatě zanedbatelný. I přesto, že někteří z autorů dosáhli výrazných úspěchů na prestižních zahraničních salonech, je třeba znovu zdůraznit, že salony byly soutěžemi amatérské fotografie. Což nutně nemusí znamenat nižší kvalitu děl, nicméně kritéria salonů se často neshodovala s aktuálními trendy ve výtvarném umění, potažmo fotografii, jak je chápeme a vnímáme dnes.

I když tedy VOX nelze chápat jako skupinu sledující aktuální trendy tehdejší výtvarné scény, díla jeho členů vynikají upřímnou snahou po osobitém výrazu a v mnoha případech nepochybně patří k vynikajícím dílům české fotografie.

6. Poznámky

- 1) Radomíra Sedláková, Radek Váňa, *Život v rytmu atomu* (kat.výst.), Národní galerie v Praze 1998.
- 2) Petr Spielmann, Brněnské tvůrčí skupiny a Dům umění, in: Jana Vránová (ed.), *90 let Domu umění města Brna* (kat. výst.), Dům umění města Brna 2000, s. 167.
- 3) Počátky skupiny sahají do let 1951 – 1952. Zakládajícími členy byli Jánuš Kubíček a Bohumír Matal. Dále pak například Vladimír Vašíček, Vladimír Vaculka. Od roku 1963 pak Josef Kubíček.
- 4) Výtvarná skupina, jejíž představení v roce 1957 představovalo průlom do zavedených výstavních praktik. Zmiňovanou výstavu obeslali například: Libor Fára, Jiří Balcar, Andrej Bělocvětov či Richard Fremund.
- 5) Skupina byla založena v Brně v roce 1962 sochařem Zdeňkem Macháčkem, Aloisem Mikulkou, Miroslavem Štolfou a Karlem Velebou. Posléze se skupina rozrostla o teoretika Václava Zykunda a další autory – například Ladislava Nováka.
- 6) Skupina absolventů pražských a brněnských výtvarných vysokých škol a brněnské ŠUŘ seskupená kolem teoretika Igora Zhoře. Z členů jmenujme alespoň Dalibora Chatrného, Františka Biče, Miroslava Netíka či Oldřicha Vašicu.
- 7) Skupina založena v roce 1963. První výstava se uskutečnila o rok později. Program skupiny formulovaný Jiřím Padrtou předznamenává Novou citlivost. Z členů jmenujme Jiřího Koláře, Richarda Fremunda, Bělu Kolářovou, Karla Malicha, či Zdeňka Sýkoru.
- 8) Trase vzešla jako sdružení malířů z ateliéru Emila Filly v roce 1954, První výstava proběhla až v roce 1957. O dva roky později se k nim přidávají žáci sochařského ateliéru Josefa Wágnera. Z výraznějších členů jmenujme: Čestmíra Kafku, Evu Kmentovou, Květu Válou, Václava Preclíka, či Olbrama Zoubka.
- 9) Seskupení, jehož kořeny sahají až do první poloviny padesátých let. Její nejvýraznější autoři však vykryštovali až mnohem později v šedesátých letech či dokonce v období normalizace, kdy již UB 12 neexistuje. Z nejdůležitějších jmenujme Adrienu Šimotovou, Václava Boštíka, manžele Janouškovi a Stanislava Kolíbala.

10) Antonín Dufek, Pavel Zatloukal, *Fotoskupina DOFO* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1995, s. 16.

11) Text vyšel 27. června 1968 v *Literárních listech* a denících *Práce*, *Mladá fronta* a *Zemědělské noviny*.

12) např. Miloš Forman, Věra Chytilová, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek, Jiří Menzel, Jan Němec, Jaromil Jireš, Evald Schorm, Vojtěch Jasný.

13) Semafor vznikl v roce 1959 (první premiéra hudební komedie *Člověk z půdy* proběhla 30. října 1959 v divadle *Ve Smečkách*). Hlavní a zakladatelskou osobností je Jiří Suchý. Dále zde působili například: Jiří Šlitr, Jiří Grossmann, Miloslav Šimek, Josef Dvořák, Jiří Císler, nebo Waldemar Matuška.

14) Edward Steichen (1879-1973), americký fotograf narozený v Lucembursku. Studoval výtvarné umění v Milwaukee, Londýně a Paříži. Významný též jako organizátor umělecké scény. Spoluzakladatel legendární New Yorkské galerie 291. Ta je mnohými vnímána jako první kontakt Spojených států s moderním evropským uměním. Autor mnoha vynikajících portrétních a módních fotografií.

15) Antonín Dufek, *Fotografie jako umění v Československu let 1959 – 68* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001, s. 7.

16) <http://agency.magnumphotos.com/about/history>, vyhledáno 5. 6. 2008.

17) Henri Cartier-Bresson (1908 – 2004), francouzský fotograf, jeden ze zakladatelů moderní fotožurnalistiky. Vystudoval malbu v Paříži a celý život se za malíře považoval. Od třicátých let se plně věnuje fotografii. Používá fotoaparát Leica na 35mm film, což v té době není zcela obvyklé. Právě pohotovost malého přístroje byla jednou z technických podmínek k rozvoji jeho osobitého rukopisu. Bresson se snaží o zachycení kulminačního bodu děje, tedy vrcholu akce, jíž je svědkem. Ve čtyřicátých letech je již plně vyvinutým autorem. Na konci šedesátých let se vrací k malbě a ta je mu náplní až do konce života. H. C-Bresson byl jedním z nejvlivnějších fotografů vůbec. Podílel se na založení legendární agentury Magnum.

18) Anna Fárová, Henri Cartier-Bresson, Praha 1958 / Celá edice Umělecká fotografie vycházela až do roku 1988 a bylo v rámci ní vydáno 43 monografií. Jednalo se o jednu z prvních takto koncipovaných edicí o fotografii vůbec. Na její

koncepti se podíleli mimo jiné Lubomír Linhart, Josef Sudek, Jan Lukas, Zdeněk Pilař, Josef Prošek či Dalibor Plichta. Dnes na ni v podstatě navazuje edice FOTOTORST.

19) Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století – průvodce* (kat. výst.), Praha 2005, s. 74.

20) více viz. Karel Holešovský, In Margine založení Sbírký fotografie Moravské galerie v Brně, in Marek Pokorný (ed.), *62. Bulletin Moravské galerie v Brně*, 2006, s. 26-28.

21) Dufek - 2001 (pozn. 15), s. 7.

22) Vladimír Birgus, Pavel Scheufler, *Fotografie v českých zemích 1839-1999 – chronologie*, Praha 1999, s. 96.

23) Jaroslav Anděl, Antonín Dufek, František Šmejkal, *Česká fotografie 1918 – 1938* (kat. výst), Moravská galerie v Brně 1981, s. 3.

24) Lukáš Bártl, *Fotografické dílo Ruperta Kytky* (bakalářská diplomová práce), Katedra dějin umění, FF UP, Olomouc 2006.

25) Dufek - 2001 (pozn. 15), s. 8.

26) Miloš Budík zde pracoval v letech 1963 – 1970. Z pozice obrazového redaktora odešel po roztržce s vedením.

27) Milan Uhde, Host do domu, a ještě někdo, *Divadelní noviny* 7/2006, s. 16.

28) Milan Uhde, Host do domu, a ještě někdo, *Divadelní noviny* 6/2006, s. 16.

29) Jan Skácel se stal šéfredaktorem Hosta do domu v roce 1963.

30) Milan Uhde, Host do domu, a ještě někdo, *Divadelní noviny* 9/2006, s. 16.

31) například: Jan Skácel, Oldřich Mikuláše, Vítězslav Nezval, Milan Uhde, Ludvík Kundera, Milan Kundera atd.

- 32) Výběr děl Olega Suse: *Metamorfózy smíchu a vzteku, Geneze sémantiky hudby a básnictví v moderní české estetice, Estetické problémy pod napětím.*
- 33) Miloš Budík – rozhovor (březen 2008) – viz. příloha.
- 34) Každý salon měl svoje razítko, či nálepku, jimiž označoval přijaté fotografie. Je tedy poměrně snadné zrekonstruovat jaké fotografie autoři zasílali, v jakém roce a kam.
- 35) Václav Zykmund, Brněnská tvůrčí skupiny VOX, *Revue fotografie* 1/1970, s. 27.
- 36) ibidem.
- 37) ibidem, s. 28.
- 38) Miloš Budík – rozhovor (březen 2008) – viz. příloha.
- 39) ibidem.
- 40) dvk , Svět absurdit, *Československá fotografie*, 6/1969, s.266 – 268.
- 41) Ne všichni autoři jsou reprezentativně zastoupeni ve veřejných sbírkách a u těch jež jsou, není vždy tvorba VOXu stěžejní kapitolou jejich profesní dráhy. Jak je tomu u Jana Berana, u něhož jsou vrcholem tvůrčí činnosti čtyřicátá léta. Pozůstalost Vladimíra Skoupila vlastní jeho žena Soňa, nicméně tu se autorovi této práce nepodařilo přes veškerou snahu vypátrat. Do pozůstalostí Jana Berana a Karla Otty Hrubého nebylo dědici povoleno nahlédnout, natož pořídit reprodukce. Naopak rodina Tichých, byla k autorovi těchto řádků velmi vstřícná. Dík patří hlavně vnuku Markovi. Nejdůležitější byla ale spolupráce dvou žijících členu VOXu – Miloše Budíka a Antonína Hinšta – bez jejichž nezištné pomoci by práce v této podobě vzniknout nemohla.
- 42) Výstavy skupiny VOX – viz. příloha.
- 43) Miloš Budík – rozhovor (březen 2008) – viz. příloha.
- 44) Termín je převzatý z knihy Henri Cartier-Bressona – *The Decisive Moment.*
- 45) více viz. Hans-Michael Koetzle, *Slavné fotografie II*, Praha 2003.

- 46) Anna Fárová, *Henri Cartier-Bresson*, Praha 1958.
- 47) Miloš Budík – rozhovor (březen 2008) – viz. příloha.
- 48) ibidem.
- 49) ibidem.
- 50) V průběhu Druhé světové války vydal K. O. Hrubý s orchestrem dokonce tři gramofonové desky.
- 51) Antonín Hinšt, *Před expozicí*, Brno 2007, s. 119.
- 52) ibidem, s. 123.
- 53) Roman Muselík, *K. O. Hrubý* (diplomová práce), FF MU, Brno 1991.
- 54) Dufek-Zatloukal – 1995 (pozn. 10), s. 16.
- 55) ibidem.
- 56) Jaroslav Boček, Život proti tradici. Poznámky k české fotografii, *Kultura VI*, 1962, č. 20 s. 3.
- 57) Dufek-Zatloukal – 1995 (pozn. 10), s. 16.
- 58) Skupina byla založena v roce 1942. Autoři: Ivan Blatný, František Gross, Miroslav Háek, Jan Hanč, Jiřina Hauková, František Hudeček, Jindřich Chaloupecký, Josef Kainar, Jiří Kolář, Jiří Kotalík, Jan Kotík, Kamil Lhoták, Bohumír Matal, Jan Smetana, Karel Souček, Ladislav Zív.
- 59) Jindřich Chaloupecký, Svět v němž žijeme, in. *Obhajoba umění*, Praha 1991, s. 68 – 74.
- 60) Skupina DOFO byla založena v roce 1959. Autoři: Jiří Gregorek, Antonín Gribovský, Jan Hajn, Jaromír Kohoutek, Rupert Kytka, Zdeněk Matlocha, Ivo Přeček, Vilém Reichmann, Vojtěch Sapara a Jaroslav Vávra. Teoretikem skupiny byl Václav Zykmond. Před ním sehrál zásadní roli výtvarník Slavoj Kovařík.

61) Jan Mičoch, Miroslav Hák a fotografie ve Skupině 42, in Eva Petrová a kol., *Skupina 42* (kat. výst.) Galerie hlavního města Prahy 1998, s. 147.

62) Dufek-Zatloukal – 1995 (pozn. 10), s. 51.

63) V podstatě stejný tvárný princip, i když výrazově v odlišné poloze, používá Josef Tichý ve svém cyklu *Ruce*.

64) Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Vilém Reichmann, *Brno*, Brno 1964.

65) K tomuto prostředí měl autor blízko. Jeho dcera je profesionální tanečnicí.

66) Výstava se konala v Luhačovicích v roce 1968, repríza v Hodoníně v následujícím roce.

67) Hinšt 2007 (pozn. 51), s. 119.

68) ibidem, s. 101.

69) Fotografie bývá někdy uváděn pod názvem Bouračka.

70) Vladimír Skoupil, *Hobby* (1969), Moravská galerie v Brně, inv.č. MG5158.

71) Stanislav Tereba, *Brankař a voda*, Moravská galerie v Brně, MG2022 – fotografie získala v roce 1959 hlavní cenu a 1.cenu v kategorii Sport na [World Press Photo](#). Dodnes jediný český snímek, který dosáhl takového úspěchu.

72) AD (Antonín Dufek), heslo Jan Beran, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění – dodatky*, Praha 2006, s.99.

73) Antonín Dufek, Jiří Pátek, *Jan Beran – Fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001, s. 5.

74) Antonín Dufek, *Jan Beran – Fotografie* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1984, nečíslováno.

75) Dufek-Pátek – 2001 (pozn. 73), s. 5.

76) ibidem, s. 12.

77) Miloš Budík – rozhovor (březen 2008) – viz. příloha.

78) Ve stejném termínu, ovšem nezávisle na sobě, bylo umožněno vycestovat jak jeho dceři, tak jemu, manželce a synovi. Druhá dcera se „na západ“ dostala o několik měsíců později. Na emigraci se částečně podílel i Miloš Budík. Dopravil za hranice důležité dokumenty – univerzitní diplomy, vysvědčení atd.

79) Hinšt 2007 (pozn. 51), s. 45.

80) ibidem, s. 87.

81) *Jižní Morava* (1958), *Brno* (1961), *Vysočinou po řece Jihlavě a dál od jejich břehů* (1962), *Hodonínsko* (1962), *Valašská suita* (1966), *Kraj plný slunce* (1977).

82) Antonín Hinšt, Karel Otto Hrubý, *Krajinářská fotografie*, Praha 1974.

83) Karel Otto Hrubý vyučoval na Škole uměleckých řemesel v Brně v letech 1952-1977, 1973-1977 byl vedoucím oddělení užité fotografie. Antonín Hinšt zde působil od roku 1972 až do své emigrace v roce 1980.

84) V letech 1945 – 1947 je fotoreportérem brněnské *Rovnosti*, od roku 1951 pak časopisu *Květy*.

85) Karel Plicka (1894 – 1987), vystudovaný učitel, výborný hudebník a jedna ze zásadních postav Československé fotografie. Vyniká především jako fotograf krajiny a města. Jeden z mála tvůrců etnografického dokumentu v našem prostředí. Výrazně se zapsal jako autor mnoha vynikajících knih, kombinujících výše zmíněné žánry. Kvalitou vynikají hlavně *Slovensko ve fotografii Karla Plicky* a *Praha ve fotografii Karla Plicky*.

86) Eugen Wiškovský (1888 – 1964), studoval Filozofickou fakultu v Praze a Ženevě. Byl učitelem na pražských školách a v Kolíně. Výrazná osobnost meziválečné avantgardy. Za námět si často vybírá zcela neestetické předměty, které ovšem zajímavým způsobem nesvětluje a nechává tak vyniknout jejich liniím. Po Druhé světové válce se jeho stěžejním motivem stává krajina, které také věnuje své teoretické práce. Fotografie mají složitou obrazovou skladbu, často geometrizující a s alegorickým významem.

87) Karel Plicka, Laco Novomeský, *Slovensko vo fotografii Karola Plicku*, Turčanský Sv. Martin 1949.

88) Vilém Reichmann (1908 - 1991), vystudoval architekturu v Brně. Od třicátých let soustavně fotografoval až do posledních let svého života. Jeho dílo vychází ze surrealismu, jež je v různých podobách leitmotivem jeho tvorby. Člen skupiny Ra, DOFO a Sdružení Q. Z nejdůležitějších cyklů jmenujme *Metamorfózy*, *Kouzla* či *Opuštěná*.

89) Hinšt 2007 (pozn. 51), s. 66.

90) ibidem, s. 19.

91) Miloš Budík – rozhovor (březen 2008) – viz. příloha.

92) ibidem.

93) ibidem.

94) Miloš Budík pracoval ve Vědě a život od roku 1964 do 1970 kdy pro neshody s cenzurou odešel do družstva Služba. Tam pracoval jako průmyslový fotograf. Ve Vědě a život nejprve nastoupil jako fotograf, později se vypracoval na funkci obrazového ředitele.

95) Především gumotisk a uhlotisk.

96) Josef Sudek (1896 – 1976), pravděpodobně největší postava české a potažmo československé fotografie a legenda světové fotografie vůbec. Počátky jeho tvorby jsou spjaty s piktorialismem, kdy využívá tvárných technik ušlechtilých tisků. V pozdější etapě se přiklání k nemanipulované fotografii a jeho dílo se částečně ztotožňuje s myšlenkami meziválečné avantgardy. Přibližně od čtyřicátého roku počíná jeho další období, charakterizované intimitou výrazu. Vrcholem je cyklus zátiší *Okno mého ateliéru*. Stěžejním námětem pro něj byla, společně se zmiňovaným zátiším, i krajina.

97) Cyklus 128 panoramatických fotografií vznikl v rozmezí let 1957 – 1962. Dnes jej vlastní Moravská galerie v Brně.

98) Antonín Dufek, Bohdan Kopecký, Dalibor Kozel et al., *Josef Sudek, Smutná krajina* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 1999, nečíslováno.

99) Antonín Dufek, Jan Lacina, Věra Spurná, *Miloš Spurný - Sbohem, staré řeky*,

Brno 2007.

100) Miloš Spurný (1922 – 1979) – rostlinný fyziolog, botanik a krajinný ekolog, fotograf, autor vědeckých a dokumentárních filmů. Byl především vědcem, nicméně i ve fotografii, i na poli filmu dosáhl vynikajících úspěchů. Soubor fotografií *Sbohem, staré řeky* byl vytvořen převážně na počátku sedmdesátých let v souvislosti s úpravami toků v povodí řeky Moravy.

101) Birgus-Scheufler – 1999 (pozn. 22), s. 101.

102) Roman Muselík považuje za stěžejní dílo K. O. Hrubého jeho dokumentární fotografii. Autor tohoto textu však vidí pilíř Hrubého tvorby v krajinné fotografii, jako jeho nejniternějším výrazu. Nesporně velmi kvalitní snímky „živé“ fotografie lze připsat převážně jeho dlouholeté práci reportéra.

103) EPOS vznikl v roce 1967 ze studentů ŠUŘ v Brně (pedagogové Antonín Hinšt, Karel Otto Hrubý). Tvorba skupiny vedla od momentní fotografie k figurativní inscenované tvorbě. Skupina našla velký ohlas v amatérské fotografii a částečně ovlivnila i tehdejší reklamní fotografii. Koncem osmdesátých let společná činnost zaniká.

104) inv. čís.: MG13431.

105) Hinšt 2007 (pozn. 51), s. 23.

106) *ibidem*.

107) Hrubý-Hinšt – 1974 (pozn. 82), s. 124.

108) Ze zahraničních autorů lze uvést například Will McBrideho či Duane Michalse.

109) Například Antonín Dufek dokumentace *Aktualu* řadí do kontextu inscenované fotografie s jistými výhradami. Hovoří o nich spíše jako o cenných dokumentech „*doby nadechující se ke svobodě*“.

110) Dufek – 2001 (pozn. 15), s. 51.

111) Antonín Dufek, *Společnost před objektivem 1918-1989* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, Obecní dům Praha 2000, s. 15.

- 112) Jiří Pátek, *Inscenovaná fotografie 70. let. Lekce Epos a diskuse nejen o manýře*, in: Marek Pokorný (ed.), *62. Bulletin Moravské galerie v Brně*, 2006, s. 113.
- 113) anonym, heslo EPOS, in: Petr Balajka, Vladimír Birgus, Antonín Dufek et al. , *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, Praha 1993.
- 114) Muselík 1991 (pozn. 53), s. 44.
- 115) Ján Šmok (1921 – 1997). Vystudován knihařem a později nastoupil na obor filmové fotografie a techniky na pražské FAMU. Podílel se na natáčení řady hraných i dokumentárních filmů. Důležitou roli sehrál především jako teoretik fotografie a zakladatel fotografické specializace při FAMU. Sám byl aktivním fotografem. Jeho stěžejním tématem je ženský akt a jeho druhotné zúročení při tvorbě manipulovaného fotografického obrazu.
- 116) Fotografická specializace je na FAMU zřízena 26. října 1960. Prvním studentem je Pavel Dias.
- 117) DOFO vystavovalo v Brně celkem třikrát v Kabinetu Jaromíra Funkeho při Domu umění města Brna (1960, 1962 a 1965)
- 118) Dufek 2001, s. 37.
- 119) Zykmund – 1970 (pozn. 35), s. 28.
- 120) Josef Tichý, *V zrcadle* (1964), Moravská galerie v Brně, inv. č. MG2025.
- 121) František Drtikol však pracuje zcela odlišnou technikou i světelnou režii. Nepoužívá živé modely, ale umělé dvojrozměrné figury.
- 122) Igor Zhoř, *Josef Tichý* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1990, nečíslováno.
- 123) ibidem.
- 124) Roman Muselík uvádí ve své diplomové práci *K. O. Hrubý časové rozmezí 1968 – 1978*. Hrubý však přispíval svými články podstatně dříve.
- 125) Holešovský – 2006 (pozn. 20), s. 26.

- 126) Výstava se konala v roce 1960.
- 127) Muselík – 1991 (pozn. 53), s. 79.
- 128) Miloš Budík – rozhovor (březen 2008) – viz. příloha.
- 129) Jana Vránová, Pedagogové oddělení užité fotografie, in: Igor Zhoř, Jana Vránová, Petr Heimann et al., *Škola uměleckých řemesel v Brně – učitelé 1924/1999* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1999, s. 47.
- 130) ibidem, s. 48.
- 131) Muselík – 1991, s. 10.
- 132) Zhoř-Vránová-Heimann – 1999 (pozn. 129), s. 49.
- 133) Hinšt s Hrubým přednášeli fotoamatérům po celém Československu a to přibližně od roku 1962/1964.
- 134) Antonín Hinšt, *Základy kompozice fotografie*, Praha 1970.
- 135) Antonín Hinšt, *Školení fotoamatérů*, Praha 1972.
- 136) Hrubý-Hinšt – 1974 (pozn. 82), s. 7.
- 137) Obrazová příloha má 147 položek od 42 autorů.
- 138) Hrubý-Hinšt – 1974 (pozn. 82), s. 7.
- 139) více viz. Vladimír Birgus, Tomáš Fasatti, *Souborné vydání teoretických spisů Jána Šmoka I-IV*, Benešov u Prahy 1994-2000.
- 140) Hrubý-Hinšt – 1974 (pozn. 82), s. 111.
- 141) Hrubý-Hinšt – 1974 (pozn. 82), s. 112.

7. Literatura

Anděl-Dufek-Šmejkal - 1981

Jaroslav Anděl, Antonín Dufek, František Šmejkal, *Česká fotografie 1918 – 1938* (kat. výst), Moravská galerie v Brně 1981.

Anděl - 2004

Jaroslav Anděl, *Příběh moderního média* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum 2004.

Balajka-Birgus-Dufek - 1993

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

Baran-Baran - 2007

Alexandr Baran, Ludvík Baran, *Obráz jako dialog s časem*, Praha 2007.

Bieger-Thielemann-Goodrow-Haberer - 2003

Marianne Bieger-Thielemann, Gérard A. Goodrow, Lilian Haberer et al. , *Fotografie 20. století, Museum Ludwig v Kolíně nad Rýnem*, Praha 2003.

Birgus-Bonhomme-Dufek - 1999

Vladimír Birgus, Pierre Bonhomme, Antonín Dufek et al., *Česká fotografická avantgarda 1918 – 1948*, Praha 1999.

Birgus-Scheufler - 1999

Vladimír Birgus, Pavel Scheufler, *Fotografie v českých zemích 1839-1999 – chronologie*, Praha 1999.

Birgus - 2000

Vladimír Birgus, *František Drtikol*, Praha 2000.

Birgus - 2000

Vladimír Birgus (ed.), *Ján Šmok* (kat. výst.), Pražský dům fotografie 2000.

Birgus - 2005

Vladimír Birgu, *Eugen Wiškovský*, Praha 2005.

Birgus - Mičoch - 2005

Vladimír Birgus, Jan Mičoch, *Česká fotografie 20. století – průvodce* (kat. výst.), Praha 2005.

Boček, Kultura - 20/1962

Jaroslav Boček, Život proti tradici. Poznámky k české fotografii, *Kultura VI*, 20/1962.

Budík, Hrubý, Reichmann 1964

Miloš Budík, Karel Otto Hrubý, Vilém Reichmann, *Brno*, Brno 1964.

ČSF – 5/1960

ma, K.O. - 50 O.K., *Československá fotografie 5/1960*.

ČSF – 1/1962

Československá fotografie 1/1962.

ČSF – 7/1964

Československá fotografie 7/1964.

ČSF – 12/1965

Československá fotografie 12/1965.

ČSF – 6/1967

anonym, Variace – z výstavy fotografické skupiny VOX v Brně, *Československá fotografie*, 6/1967.

ČSF – 6/1969

dvk, Svět absurdit, *Československá fotografie 6/1969*.

ČSF – 4/1970

Porotci k národní výstavě, *Československá fotografie 4/1970*.

ČSF – 3/1971

Československá fotografie 3/1971.

ČSF – 5/1971

Československá fotografie 5/1971.

ČSF – 10/1971

Československá fotografie 10/1971.

ČSF – 11/1971

Československá fotografie 11/1971.

Dufek - 1984

Antonín Dufek, *Jan Beran* (kat. výst.), Dům umění města Brna, 1984.

Dufek, Zatloukal - 1995

Antonín Dufek, Pavel Zatloukal, *Fotoskupina DOFO* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1995.

Dufek-Teplá - 1998

Antonín Dufek, Jana Teplá, *Česká fotografie 1939 – 1958 ze sbírek Moravské galerie v Brně* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1998.

Dufek, Ingerle, Teplá 1999

Antonín Dufek, Petr Ingerle, Jana Teplá et. al. , *My 1948 – 1989* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 1999.

Dufek - 2000

Antonín Dufek, *Společnost před objektivem 1918-1989* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, Obecní dům Praha 2000.

Dufek, UŘ - 2000

Antonín Dufek, Společnost před objektivem – československá dokumentární fotografie 60. – 80. let, *Umění a řemesla*, 4/2000.

Dufek 2001

Antonín Dufek, *Fotografie jako umění v Československu let 1959 – 68* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001.

Dufek, Pátek - 2001

Antonín Dufek, Jiří Pátek, *Jan Beran – fotografie* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně 2001.

Dufek - 2006

Antonín Dufek, Bohdan Kopecký, Dalibor Kozel et al., *Josef Sudek, Smutná krajina* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 1999.

Dufek - 2007

Antonín Dufek, *Miloš Spurný - Sbohem staré řeky*, Brno 2007.

Dufek, Bednář - 2008

Antonín Dufek, Dalibor Bednář, *Antonín Hinšt – fotografie*, Galerie 7 2008.

Einhorn - 1989

Erich Einhorn, *Co je fotografie-150 let fotografie* (kat. výst.), Praha 1989.

Fárová - 1958

Anna Fárová, *Henri Cartier-Bresson*, Praha 1958.

Fárová - 1973

Anna Fárová, *Osobnosti české fotografie I* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem, 1973.

Hinšt, ČSF – 4/1961

Antonín Hinšt, Miloš Budík, *Československá fotografie 4/1961*.

Hinšt, ČSF – 10/1965

Antonín Hinšt, K perspektivám fotografie, *Československá fotografie 10/1965*.

Hinšt - 1970

Antonín Hinšt, *Základy kompozice fotografie*, Praha 1970.

Hinšt - 1974

Antonín Hinšt, *Školení fotoamatérů II*, Praha 1974.

Hinšt - 2007

Antonín Hinšt, *Před expozicí*, Brno 2007.

Hrubý - 1958

Karel Otto Hrubý, *Jižní Morava*, Brno 1958.

Hrubý - 1961

Karel Otto Hrubý, *Brno*, Brno 1961.

Hrubý – 1961 II

Karel Otto Hrubý, Miloš Budík (kat. výst.), Dům umění města Brna 1961.

Hrubý - 1962

Karel Otto Hrubý, *Vysočinou po řece Jihlavě a dál od jejích břehů*, Brno 1962.

Hrubý, Reichmann, Tomeček - 1966

Karel Otto Hrubý, Vilém Reichmann, Jaromír Tomeček, *Valašská Suita*, Brno 1966.

Hrubý, Koutník - 1973

Karel Otto Hrubý, Antonín Koutník, *Brno dnes a zítra*, Brno 1973.

Hrubý, Hinšt - 1974

Karel Otto Hrubý, Antonín Hinšt, *Krajinářská fotografie*, Praha 1974.

Hrubý, ČSF – 5/1980

Karel Otto Hrubý, (matematik + fotograf) : pedagog = antonín hinšt,
Československá fotografie 5/1980.

Chalupecký - 1991

Jindřich Chalupecký, Svět v němž žijeme, in. *Obhajoba umění*, Praha 1991.

Jírů, RF – 3/1967

Václav Jírů, K. O. Hrubý jako krajinář, *Revue fotografie 3/1967*.

Klimpl - 1989

Petr Klimpl, *Česká amatérská fotografie 1945 – 1989*, Praha 1989.

Koetzle - 2003

Hans-Michael Koetzle, *Slavné fotografie II*, Praha 2003.

Kundera - 1998

Ludvík Kundera (ed.), *Duše Brna*, Brno 1998.

Křapa - 1967

Zdeněk Křapa, VOX (kat. výst.), Dům umění města Brna 1967.

Křapa, RF – 3/1967

Zdeněk Křapa, Dvojměrný prostor – trochu zamyšlení Zdeňka Křapy nad prací Miloše Budíka, *Revue fotografie 3/1967*.

Mašín-Prošek - 1967

Jiří Mašín, Josef Prošek, *Československá fotografie*, Praha 1967.

Muselík - 1991

Roman Muselík, K. O. Hrubý (diplomová práce), FF MU, Brno 1991.

Pátek, Host – 1/2006

Jiří Pátek, Amatérova křídla, *Host* 1/2006.

Petrová - 1998

Eva Petrová a kol., *Skupina 42* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1998.

Photo Art – 4/2008

Antonín Dufek, Antonín Hinšt, *Photo Art* 4/2008.

Plicka-Novomeský - 1949

Karel Plicka, Laco Novomeský, *Slovensko vo fotografii Karola Plicku*, Turčanský Sv. Martin 1949.

Plicka-Kožík - 1959

Karel Plicka, František Kožík, *Vltava*, Praha 1959.

Pokorný - 2006

Marek Pokorný (ed.), *62. Bulletin Moravské galerie v Brně*, Brno 2006.

Salon of Japan – 1959

19th International Photographic Salon of Japan, Tokio 1959.

Salon of Janan - 1960

20th International Photographic Salon of Japan, Tokio 1960.

Salon of Japan - 1963

23rd International Photographic Salon of Japan, Tokio 1963.

Sedláková-Váňa - 1998

Radomíra Sedláková, Radek Váňa, *Život v rytmu atomu* (kat.výst.),
Národní galerie v Praze 1998.

Scheufler - 2001

Pavel Scheufler, *Galerie c. k. fotografů*, Praha 2001.

Skácel, ČSF – 5/1966

Jan Skácel, Lidé blízko ohně, *Československá fotografie 5/66*.

Šmok - 1994

Ján Šmok, *Teorie umění a obsahové jednání člověka*, Benešov u
Prahy, 1994.

Švácha-Platovská - 2007

Rostislav Švácha, Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného
umění VI/1*, Praha 2007.

Trtíková - 2000

Martina Trtíková, *Skupina VOX* (bakalářská diplomová práce), Institut
tvůrčí fotografie F-PF SU, Opava 2000.

Uhde, Divadelní noviny – 6-14/2006

Milan Uhde, Host do domu, a ještě někdo, *Divadelní noviny*
6-14/2006.

Vránová - 1980

Jana Vránová, *Josef Tichý - brněnské ateliéry* (kat. výst.), Dům
umění města Brna 1980.

Vránová - 2000

Jana Vránová (ed.), 90 let domu umění města Brna (kat. výst.), Dům
umění města Brna 2000.

Walther - 2004

Ingo F. Walther, *Umění 20. století*, Praha 2004.

Zhoř, ČSF – 5/1966

Igor Zhoř, Z výstavy Antonína Hinšta, *Československá fotografie* 5/1966.

Zhoř - 1990

Igor Zhoř, *Josef Tichý* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1990.

Zhoř-Vránová-Haimann - 1999

Igor Zhoř, Jana Vránová, Petr Haimann, *Škola uměleckých řemesel v Brně – učitelé z let 1924/1999*, Moravská galerie v Brně 1999.

Zykmund, ČSF - 7/1961

Václav Zykmund, Brněnské fotografické výstavy, *Československá fotografie*, 7/1961.

Zykmund, RF – 1/1970

Václav Zykmund, Brněnská tvůrčí skupiny VOX, *Revue fotografie* 1/1970.

Židlický - 1978

Vladimír Židlický, *K. O. Hrubý* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění Hodonín 1978.

[www,magnumphotos.com](http://www.magnumphotos.com).

www.henricartierbresson.com.

fotografie, 298 x 358 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 985

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, Soupeři, 1947, 985 / přípis tužkou: Jan Beran, Cihlářská 42, Brno / 10.

„Soupeři“, foto: 23. 9. 1947, neg. č. 1958

foto: Lukáš Bártl

literatura: Dufek-Pátek - 2001

[4] ***Memento mori*** 1948

fotografie, 305 x 345 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 988

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, Memento mori, 1948, 988 / Jan Beran, Cihlářská 42, Brno / 22. „Memento mori“, 1948, neg. 2042

foto: Lukáš Bártl

literatura: Dufek-Pátek - 2001

[5] ***Sami*** 1957

fotografie, 298 x 395 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 974

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, Sami, 1957, 974 / přípis tužkou: Jan Beran, Cihlářská 42, Brno / 25. „Sami“, (Meuton (?), France (?)), neg. 3085, 10. IX 1957

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[6] ***Na pláži v Cannes*** 1957

fotografie, 302 x 338 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 957

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, Na pláži v Cannes, 1957, 957 / přípis tužkou: Jan Beran, Cihlářská 42, Brno / 27, Na pláži v Cannes, IX 1957, neg. 3029

foto: Lukáš Bártl

literatura: Dufek-Pátek - 2001

- [7] **USA, kam ted'?** 1957
fotografie, 304 x 390 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 956
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, USA, kam ted'?, 1957, 956 / přípis tužkou: Jan Beran, Cihlářská 42, Brno / 26, „USA, kam ted'“, neg. 3055, Cannes IX 1957
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [8] **Účesy** 1959
fotografie, 183 x 200 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 989
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, Účesy, 1959, 989 / Jan Beran / přípis tužkou: Brno 14, Merhautova 170 / „Účesy“
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [9] **Vchod** 1960
fotografie, 305 x 390 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 982
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, Vchod, 1960, 982 / Jan Beran, AFIAP, 602 00, Brno, Cihlářská 42, ČSSR / přípis tužkou: 57. „Vchod“
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [10] **Zjevení sv. Huberta** 1961
fotografie, 293 x 385 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 983
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, Zjevení sv. Huberta, 1961, 983 / Jan Beran, AFIAP, 602 00, Brno, Cihlářská 42, ČSSR / přípis tužkou: 61. „Zjevení sv. Huberta“
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

- [11] **Zrcadlo obnovy** 1962
fotografie, 305 x 360 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 971
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, Zrcadlo obnovy, 1962, 971 / Jan Beran, AFIAP, 602 00, Brno, Cihlářská 42, ČSSR / přípis tužkou: 33, „Zrcadlo obnovy“, (Gdaňsk) VII 1962 / razítko neidentifikovatelné soutěže
foto: Lukáš Bártl
literatura: Dufek - 1984, Dufek-Pátek - 2001
- [12] **Nabídka** 1966
fotografie, 290 x 390 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 979
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, Nadílka, 1966, 979 / Jan Beran, AFIAP, 602 00, Brno, Cihlářská 42, ČSSR / přípis tužkou: 70. „Nadílka“
foto: Lukáš Bártl
literatura: Dufek - 1984
- [13] **Noční chodec** 1966
fotografie, 270 x 380 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 976
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, U zповědi, 1969, 949 / Jan Beran, AFIAP, 602 00, Brno, Cihlářská 42, ČSSR / přípis tužkou: Noční chodec, 76 / signováno: Jan Beran Brno
foto: Lukáš Bártl
literatura: Dufek - 2001, Dufek-Pátek - 2001
- [14] **Z Montmartru - Paříž** 1966
fotografie, 300 x 385 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 953
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, Z Montmartru (Paříž), 1966, 953 / Jan Beran, AFIAP, 602 00, Brno, Cihlářská 42, ČSSR / přípis tužkou: „Z Montmartru“, neg. 3987, 37

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[15] ***Vydržet mamlasu*** 1968

fotografie, cca. 300 x 400 mm

Moravská galerie v Brně, MGA3312

recto: nezjištěno

foto: Moravská galerie v Brně

literatura: nepublikováno

[16] ***Devět sudů*** 1968

fotografie, cca. 300 x 400 mm

Moravská galerie v Brně, MG11517

recto: nezjištěno

foto: Moravská galerie v Brně

literatura: nepublikováno

[17] ***Průhled*** 1968

fotografie, cca. 300 x 400 mm

Moravská galerie v Brně, MG14825

recto: nezjištěno

foto: Moravská galerie v Brně

literatura: Dufek-Ingerle-Teplá - 1999, Dufek-Pátek - 2001

[18] ***U zpovědi*** 1969 (1962)

fotografie, 292 x 390 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 949

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, U zpovědi,

1969, 949 / Jan Beran, AFIAP, 602 00, Brno, Cihlářská 42, ČSSR /

přípis tužkou: U zpovědi, 62

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[19] ***Strach*** 1969

fotografie, 292 x 390 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 978

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, Strach, 1969,
978 / Jan Beran, AFIAP, 602 00, Brno, Cihlářská 42, ČSSR / přípis
tužkou: 69. „Strach“

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[20] ***Pod jednou střechou*** 1970

fotografie, cca. 300 x 400 mm

Moravská galerie v Brně, MG14827

recto: nezjištěno

foto: Moravská galerie v Brně

literatura: nepublikováno

[21] ***Rudé...*** 1972

fotografie, 402 x 262 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 995

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, Rudé...,
1972, 995 / Jan Beran, AFIAP, 602 00, Brno, Cihlářská 42, ČSSR /
přípis tužkou: „Rudé...“ , kat. A, 1972 / razítko: Svaz českých
fotografů

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[22] ***...a bílé květy*** 1972

fotografie, 402 x 264 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 996

recto: : razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, ...a bílé
květy, 1972, 996 / Jan Beran, AFIAP, 602 00, Brno, Cihlářská 42,
ČSSR / přípis tužkou: „...a bílé květy“ , kat. A, 1972 / razítko: Svaz
českých fotografů

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[23] ***Za pět minut dvanáct*** 1972

fotografie, 305 x 390 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 981

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, Za pět minut dvanáct, 1972, 981 / Jan Beran, AFIAP, 602 00, Brno, Cihlářská 42, ČSSR / 72. „Za pět minut dvanáct“

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[24] **Dědovo poučení**

1972

fotografie, 305 x 380 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 966

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, Dědovo poučení, 1972, 966 / Jan Beran, AFIAP, 602 00, Brno, Cihlářská 42, ČSSR / přípis tužkou: 48 „Dědovo poučení“

foto: Lukáš Bártl

literatura: Baran-Baran - 2007

[25] **Plavec**

1975

fotografie, 235 x 185 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 8140

recto: : razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, Plavec, 1975, 8140 / Jan Beran, AFIAP, 602 00, Brno, Cihlářská 42, ČSSR / přípis tužkou: „Plavec“, 1975

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[26] **Imperátor**

1975

fotografie, 300 x 395 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 980

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Jan Beran, Imperátor, 1975, 980 / Jan Beran, AFIAP, 602 00, Brno, Cihlářská 42, ČSSR / přípis tužkou: 71 „Imperátor“ / razítko: Poezie ve fotografii 1982

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

Miloš Budík

- [27] ***Před Vánoce*** 1954
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Miloš Budík
literatura: Budík-Hrubý-Reichmann - 1964
- [28] ***bez názvu*** cca 1956
fotografie, 183 x 130 mm
majetek Miloše Budíka
Recto: nesignováno
foto: Lukáš Bártl
literatura: Budík-Hrubý-Reichmann - 1964
- [29] ***Tělocvična*** 1956
fotografie, 183 x 126 mm
majetek Miloše Budíka
Recto: razítko Miloš Budík, Žižkova 91, 621 00 Brno, Czech Republic,
přípis tužkou: Tělocvična 1956
foto: Lukáš Bártl
literatura: Pátek, Host – 1/2006
- [30] ***bez názvu*** 1956
fotografie, 177 x 131 mm
majetek Miloše Budíka
Recto: razítko Miloš Budík, Žižkova 91, 621 00 Brno, Czech Republic
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [31] ***Trubka*** 1956
fotografie, 180 x 126 mm

majetek Miloše Budíka

Recto: razítko Miloš Budík, Žižkova 91, 621 00 Brno, Czech Republic,
přípis tužkou 1956, Trubka

foto: Lukáš Bártl

literatura: Pátek, Host – 1/2006

[32] **Construction** 1956

fotografie, 178 x 128 mm

majetek Miloše Budíka

Recto: razítko Miloš Budík, Brno XXI, Žižkova 91 a přípis tužkou
„Konstruktion“ 1956,

foto: Lukáš Bártl

literatura: Pátek, Host – 1/2006

[33] **Metelice** cca 1956

fotografie, 180 x 129 mm

majetek Miloše Budíka

Recto: razítko Miloš Budík, Žižkova 91, 621 00 Brno, ČSSR,

foto: Lukáš Bártl

literatura: Budík-Hrubý-Reichmann – 1964, Pátek, Host – 1/2006

[34] **bez názvu (Babky)** cca 1956

fotografie, 181 x 126 mm

majetek Miloše Budíka

Recto: razítko Miloš Budík, Žižkova 91, 621 00 Brno, Czech Republic

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[35] **Mytí** 1958

fotografie, 181 x 130 mm

majetek Miloše Budíka

Recto: razítko Miloš Budík, Brno XXI, Žižkova 91 a přípis perem

Tokio 1958, New York 1960, Sao Paulo 1961

foto: Lukáš Bártl

literatura: Pátek, Host – 1/2006

- [36] ***Na křídlech vůle*** 1957
fotografie, 178 x 132 mm
majetek Miloše Budíka
Recto: přípis tužkou Na křídlech vůle 1957 a přípis perem Tokio 1959
foto: Lukáš Bártl
literatura: Pátek, Host – 1/2006
- [37] ***Podpis za polibek*** cca 1957
fotografie, 181 x 127 mm
majetek Miloše Budíka
Recto: razítko Miloš Budík, Žižkova 91, 621 00 Brno, Czech Republic
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [38] ***Nemocné navštěvovati*** 1957
fotografie, 173 x 128 mm
majetek Miloše Budíka
Recto: razítko Miloš Budík, Brno XXI, Žižkova 91 a razítko o
technických hodnotách snímku
foto: Lukáš Bártl
literatura: Dufek-Ingerle-Teplá - 1999
- [39] ***bez názvu (Baletky)*** 1958
fotografie, 187 x 127 mm
majetek Miloše Budíka
Recto: razítko Miloš Budík, Brno XXI, Žižkova 91, Janáčkova opera,
Labutí jezero, Leningradský balet
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [40] ***Zvídavost*** 1958
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno

foto: Miloš Budík

literatura: nepublikováno

[41] **Rozhovor o světle** 1959

fotografie, 181 x 131 mm

majetek Miloše Budíka

Recto: razítko Miloš Budík, Brno, Žižkova 91, přepis tužkou: rozhovor o světle

foto: Lukáš Bártl

literatura: Hinšt, ČSF - 4/1961, Hrubý – 1961 II, Budík-Hrubý-Reichmann - 1964

[42] **Girlandy** 1959

fotografie, 173 x 127 mm

majetek Miloše Budíka

Recto: razítko Miloš Budík, Žižkova 91, 621 00 Brno, Czech Republic

foto: Lukáš Bártl

literatura: Hrubý – 1961 II, Pátek, Host – 1/2006

[43] **bez názvu (Girlanda II)** cca 1959

fotografie, 182 x 131 mm

majetek Miloše Budíka

Recto: razítko Miloš Budík, Žižkova 91, 621 00 Brno, Czech Republic

foto: Lukáš Bártl

literatura: Hinšt, ČSF - 4/1961, Budík-Hrubý-Reichmann - 1964

[44] **bez názvu** cca 1959

fotografie 181 x 131 mm

majetek Miloše Budíka

Recto: razítko Miloš Budík, Žižkova 91, 621 00 Brno, Czech Republic

foto: Lukáš Bártl

literatura: Hinšt, ČSF - 4/1961

[45] **Konec bitvy** cca 1959

fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Miloš Budík
literatura: nepublikováno

[46] **bez názvu** 1959/1960

fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Miloš Budík
literatura: Budík-Hrubý-Reichmann - 1964

[47] **bez názvu** 1960

fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Miloš Budík
literatura: Budík-Hrubý-Reichmann - 1964

[48] **bez názvu** 1960

fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Miloš Budík
literatura: nepublikováno

[49] **Ráno** 1960

fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Miloš Budík
literatura: nepublikováno

[50] **bez názvu (Ráno II)** 1960

fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Miloš Budík
literatura: nepublikováno

[51] **Ateliér Josef Kadula** cca 1961

fotografie, 175 x 128 mm
majetek Miloše Budíka
Recto: nesignováno
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[52] **Asfalt** cca 1961

fotografie, 150 x 128 mm
majetek Miloše Budíka
Recto: razítko Miloš Budík, Žižkova 91, 621 00 Brno, Czech Republic
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[53] **Tety** cca 1962

fotografie, 180 x 133 mm
majetek Miloše Budíka
Recto: razítko Miloš Budík, Brno, Žižkova 91, Czechoslovakia,
foto: Lukáš Bártl
literatura: Budík-Hrubý-Reichmann - 1964

[54] **Komárek** cca 1963

fotografie, 178 x 129 mm
majetek Miloše Budíka
Recto: razítko Miloš Budík, Brno, Žižkova 91, razítko Věda a život a
připisy tužkou: 87mm, 6482-5IV kus,
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

- [55] **Kontinentál** před1964
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [56] **Kompozice** 1964
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [57] **Strniště** cca 1965
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [58] **Třebíč** cca 1965
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [59] **Vysočina** cca 1965
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

- [60] **bez názvu** 1965
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Lukáš Bárta
literatura: nepublikováno
- [61] **bez názvu (Pole)** 1965
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: PF 1966, Věda a život
foto: Lukáš Bárta
literatura: nepublikováno
- [62] **bez názvu (Plískanice)** cca 1965
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Miloš Budík
literatura: nepublikováno
- [63] **Ministrant od sv. Jakuba** cca 1965
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Miloš Budík
literatura: Pátek, Host – 1/2006
- [64] **bez názvu** 1966
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Miloš Budík
literatura: nepublikováno

- [65] **bez názvu** 1966
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Miloš Budík
literatura: Budík-Hrubý-Reichmann - 1964
- [66] **Cesty** 1966
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Miloš Budík
literatura: Dufek – 2001, Pátek, Host – 1/2006
- [67] **Čekání** 1966
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Miloš Budík
literatura: ČSF – 6/1969
- [68] **Galerie** 1967
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [69] **Sourire** 1968
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

- [70] **bez názvu** 1969 (?)
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Miloš Budík
literatura: nepublikováno
- [71] **Stopa času** cca 1970
fotografie, 168 x 128 mm
majetek Miloše Budíka
Recto: nálepka Miloš Budík, Žižkova 91, 621 00 Brno, Czech Republic
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [72] **Pauza** 1970 -
72
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [73] **Státní filharmonie Brno** 1970 - 1972
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno
foto: Lukáš Bártl
literatura: ČSF – 1/1962
- [74] **bez názvu** 1971/1972
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Miloše Budíka
recto: nezjištěno

foto: Miloš Budík

literatura: nepublikováno

[75] **Sabatiér**

1974

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Miloše Budíka

recto: nezjištěno

foto: Miloš Budík

literatura: nepublikováno

[76] **Molo**

1974

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Miloše Budíka

recto: nezjištěno

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

Antonín Hinšt

[77] **Souzvuk** 1962

fotografie, cca 180 x 240 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[78] **Azyl** 1963

fotografie, cca 180 x 240 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: nepublikováno

[79] **Morový sloup** 1963

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[80] **Brněnské ráno** 1963

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007, Dufek-Bednář - 2008

[81] **Výstavba** 1963

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hrubý-Koutník - 1973, Hinšt - 2007

[82] ***V ateliéru*** 1964

fotografie, cca 180 x 240 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: nepublikováno

[83] ***Brno I*** 1964

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[84] ***Brno II*** 1964

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[85] ***Bramborová brigáda I*** 1965

fotografie, cca 180 x 240 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[86] ***Bramborová brigáda II*** 1965

fotografie, cca 180 x 240 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: Hinšt - 2007

[87] ***Brambory a brigádníci*** 1965
fotografie, cca 180 x 240 mm
majetek Antonína Hinšta
recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: Hrubý-Hinšt - 1974, Hinšt - 2007, Photo Art - 4/2008

[88] ***Sourozenci*** 1965
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Antonína Hinšta
recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: Hinšt - 2007

[89] ***Balet*** 1965
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Antonína Hinšta
recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: Hinšt - 2007, Dufek-Bednář - 2008

[90] ***Bramborová brigáda III*** 1965
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Antonína Hinšta
recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: Hinšt - 2007

[91] ***Bramborová brigáda IV*** 1965
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: Hinšt - 2007

[97] ***Jako na výstavě*** 1967
fotografie, cca 180 x 240 mm
majetek Antonína Hinšta
recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: nepublikováno

[98] ***Zamilovaní*** 1967
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Antonína Hinšta
recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: Hrubý-Koutník - 1973

[99] ***Konfrontace*** 1968
fotografie, cca 180 x 240 mm
majetek Antonína Hinšta
recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: nepublikováno

[100] ***Mikulov*** 1968
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Antonína Hinšta
recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: Hinšt - 2007

[101] ***Trosky*** 1968
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hrubý-Hinšt - 1974, Hinšt - 2007

[102] **Zmrzlý les** 1968

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hrubý-Hinšt - 1974, Hinšt - 2007, Dufek-Bednář - 2008

[103] **Tribun lidu** 1968

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[104] **Osamělý strom I** 1968

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hrubý-Hinšt - 1974, Hinšt - 2007, Dufek-Bednář - 2008

[105] **Osamělý strom II** 1968

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hrubý-Hinšt - 1974, Hinšt - 2007

[106] **Pod dohledem** 1969

fotografie, cca 180 x 240 mm

majetek Antonína Hinšta
recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: Hinšt - 2007, Photo Art - 4/2008

[107] ***Patří mu svět*** 1969

fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Antonína Hinšta
recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: Hinšt - 2007

[108] ***Důvěrná chvíle*** 1969

fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Antonína Hinšta
recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: nepublikováno

[109] ***Vítězství*** 1969

fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Antonína Hinšta
recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: Hinšt - 2007

[110] ***Zrcadlo*** 1970

fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Antonína Hinšta
recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: Hinšt - 2007

[111] ***Prvňák*** 1970

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[112] ***Strašidlo*** 1970

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[113] ***Zrcadla*** 1970

fotografie, cca 180 x 240 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[114] ***Vesnické informace*** 1970

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[115] ***Horizont*** 1970

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[116] ***Zajímavá sídliště*** 1972

fotografie, cca 180 x 240 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hrubý-Koutník - 1973, Hinšt - 2007, Photo Art - 4/2008

[117] **Sám** 1973

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[118] **Voda pro sídliště** 1974

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[119] **Perspektiva** 1974

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[120] **Portrét** 1974

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[121] **Konfigurace** 1974

fotografie, cca 180 x 240 mm

majetek Antonína Hinšta
recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: Hinšt - 2007

[122] ***Jihomoravská krajina I*** 1975

fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Antonína Hinšta
recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: nepublikováno

[123] ***Jihomoravská krajina II*** 1975

fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Antonína Hinšta
recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: nepublikováno

[124] ***Mladý strom*** 1975

fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Antonína Hinšta
recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: Hinšt – 2007

[125] ***První*** 1976

fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek Antonína Hinšta
recto: nezjištěno
foto: Antonín Hinšt
literatura: Hinšt - 2007

[126] ***Opuštěná*** 1975

fotografie, cca 180 x 240 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[127] ***Místní doprava*** 1976

fotografie, cca 180 x 240 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[128] ***Jihomoravská pole I*** 1976

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[129] ***Jihomoravská pole II*** 1976

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[130] ***Jihomoravská pole III*** 1976

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: ČSF - 5/1980, Hinšt - 2007

[131] ***U Jičina*** 1976

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[132] ***Zátiší v sídlišti***

1976

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[133] ***Havrani I***

1977

fotografie, cca 180 x 240 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

[134] ***Havrani II***

1977

fotografie, cca 180 x 240 mm

majetek Antonína Hinšta

recto: nezjištěno

foto: Antonín Hinšt

literatura: Hinšt - 2007

Karel Otto Hrubý

- [135] **Horské seno** 1960
fotografie, cca 185 x 220 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 1756
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Horské seno, 1960, 1756 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [136] **Dvojice** 1960
fotografie, cca 240 x 400 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 664
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Dvojice, 1960, 664 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / Salon Barbero (?) /
přípis tužkou: 1960, 6 / razítko: Clo
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [137] **Krajina II** 1961
fotografie, 400 x 260 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 672
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Krajina II, 1961, 672 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / Salon international de l'art photographique Luxemburg / Salon Barbero, Portugal /
razítko: 2x Clo / přípis tužkou: 1961
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [138] **V čekárně** 1962
fotografie, 300 x 350 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 663

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, V
čekárně, 1962, 663 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přepis tužkou:
V čekárně, 1962, 29
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[139] ***Ze seriálu Poezie polí*** 1964
fotografie, 310 x 365 mm
Svaz českých fotografů Ev. č.: 669
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Ze
seriálu Poezie polí, 1964, 669 / přepis tužkou: K.O.Hrubý, Brno 16,
Šmídova 5a, 1964, Vlast, Ser. Poezie polí, BIS 53305/264
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[140] ***Krajina na Slovácku*** cca 1965
fotografie, 185 x 185 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 8137
recto: : razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Na
Slovácku, cca 1965, 8137 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přepis
tužkou: Krajina na Slovácku
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[141] ***Pod sněhem*** cca 1965
fotografie, 185 x 225 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 8138
recto: : razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Pod
sněhem, cca 1965, 8138 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přepis
tužkou: 199, 14
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[142] ***Symetrie*** cca 1965

fotografie, 179 x 222 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 551

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý,
Symetrie, cca 1965, 551 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přípis

tužkou: Symetrie

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[143] ***Flétnistka***

cca 1965

fotografie, 167 x 235 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 552

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý,
Flétnistka, cca 1965, 552 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přípis

tužkou: Flétnistka, fot. Výtvarník, prof. Střední průmyslové školy
v Brně, 40cm

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[144] ***Tanečnice***

cca 1965

fotografie, 180 x 225 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 553

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý,
Tanečnice, cca 1965, 553 / přípis tužkou: Tanečnice, K.O.Hrubý, Brno
16, Šmídova 5a

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[145] ***Kritizování...***

cca 1965

fotografie, 178 x 172 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 565

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý,
Kritizování, kol 1965, 565 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přípis

tužkou: Kritizování.... , 7

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

- [146] **U piva** cca 1965
fotografie, 303 x 380 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 572
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, U piva,
cca 1965, 572 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / Svaz českých
fotografů
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [147] **Bubeník** 1966
fotografie, 260 x 380 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 644
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Bubeník,
1966, 644 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přepis tužkou: 1966
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [148] **Nevěsta** 1967
fotografie, 280 x 400 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 674
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Nevěsta,
1967, 674 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přepis tužkou: 1967,
The Bride
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [149] **Civilizace** 1967
fotografie, cca 300 x 400 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 648
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý,
Civilizace, 1967, 648 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / 5th
International Salon of Photographic Art, Yugoslavia, 1968 / razítko:
Clo / přepis tužkou: Odborář č. 17/70, 6, nepoškodit!, dodržet formát

19x23,5

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[150] **Hra** 1967

fotografie, 301 x 380 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 660

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Hra, 1967, 660 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přepis tužkou: 1967

foto: Lukáš Bártl

literatura: ČSF - 6/1969

[151] **Panelová ulice I** cca 1967

fotografie, 164 x 238 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 571

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Panelová ulice I, cca 1967, 571 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přepis tužkou: Panelová ulice, RP

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[152] **Panelová ulice II** cca 1967

fotografie, 164 x 240 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 570

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Panelová ulice II, kol 1967, 570 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[153] **Bez názvu (Dřevnovské jezero)** cca 1967

fotografie, cca 300 x 400 mm

Moravská galerie v Brně, MG13431

recto: nezjištěno

foto: Moravská galerie v Brně

literatura: nepublikováno

- [154] **Bez názvu** cca 1967 (?)
fotografie, cca 300 x 400 mm
Moravská galerie v Brně, MG13429
recto: nezjištěno
foto: Moravská galerie v Brně
literatura: nepublikováno
- [155] **Bez názvu (Mostecko)** cca 1967 (?)
fotografie, cca 300 x 400 mm
Moravská galerie v Brně, MGA4099
recto: nezjištěno
foto: Moravská galerie v Brně
literatura: nepublikováno
- [156] **Civilizovaná krajina** 1967
fotografie, cca 293 X 372 mm
Moravská galerie v Brně, MGA4594
recto: nezjištěno
foto: Moravská galerie v Brně
literatura: Dufek-Ingerle-Teplá - 1999
- [157] **Panika** před 1968
fotografie, 363 x 300 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 2523
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Panika,
1968, 2523 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / PREM-FOTO
Přelouč / Federation Internationale Photographie, Hildenheim (?),
1974 / 6. Internationale Photoausstellung in Linz / 2x Clo / přepis
tužkou: HDH 73, CS/54, 1
foto: Lukáš Bártl
literatura: Hrubý-Reichmann-Tomeček - 1966, Baran-Baran - 2007
- [158] **Pláž** před 1968

fotografie, 358 x 300 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 4476

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Pláž,
před 1968, 4476 / přípis tužkou: K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a,
ČSSR / razítko: Photographic Group VOX, Brno / Europafoto 68

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[159] **Plískanice**

před 1968

fotografie, 369 x 306 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 4477

recto: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Plískanice, před
1968, 4477 / přípis tužkou: K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a, ČSSR /
razítko: Photographic Group VOX, Brno / Europafoto 68

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[160] **Skeptik**

cca. 1969

fotografie, 293 x 380 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 561

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Skeptik,
cca 1969, 561 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přípis tužkou: The
Sceptic / razítko: Salon Interphoto Bordeaux / Svaz českých fotografů
/ razítko: Clo / přípis tužkou: 1, 4-129, 4

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[161] **Továrna**

1969

fotografie, 303 x 380 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 638

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Továrna,
1969, 638 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přípis tužkou: Industry
(?), 1969

foto: Lukáš Bártl

literatura: ČSF - 3/1971

[162] **Industrialandschaft**

před 1969

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek rodiny Tichých

recto: razítko: K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přípis tužkou: Krajina,
Industrialandschaft / razítko: Interfoto Třešť ČSSR 69 / 6. Internationale
Photoausstellung in Linz / Association Belgo de Photographie et
Cinematographie 1874 – 1974 / 2x Clo / přípis tužkou 1

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[163] **Dans la Giboulée**

cca 1970 (?)

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek rodiny Tichých

recto: razítko: K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přípis tužkou: Dans la
Giboulée / razítko: Salon Interphoto Bordeaux / Clo / přípis tužkou: 3

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[164] **Portrét**

před 1970

fotografie, 235 x 165 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 556

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Portrét II,
před 1970, 556 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přípis tužkou:

Portrét

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[165] **Zimní lesy**

cca 1970

fotografie, 182 x 193 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 558

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Zimní

lesy, cca 1970, 558 / přípis tužkou: K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a /

Zimní lesy

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[166] **Na stavidle** cca 1970

fotografie, 183 x 227 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 573

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Na stavidle, cca 1970, 573 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přípis

tužkou: Na stavidle, RP

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[167] **Podzimní sady pod Pálavou** cca 1970

fotografie, 182 x 221 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 574

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Podzimní sady pod Pálavou, cca 1970, 574 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přípis tužkou: Jižní Morava, Podzimní sady pod Pálavou

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[168] **Den praní** 1970

fotografie, 278 x 305 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 667

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Den praní, 1970, 667 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přípis tužkou:

V čekárně, 1970

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[169] **Flétnista** cca 1970

fotografie, 332 x 303 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 2524

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý,
Flétnistka, cca 1970, 2524 / K.O.Hrubý, EFIAP, Šmídova 5a, 616 01,
Brno 16, ČSSR / přípis tužkou: 1
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[170] **Madona z JZD** 1970

fotografie, cca. 300 x 400 mm
Moravská galerie v Brně, MG5075
recto: nezjištěno
foto: Moravská galerie v Brně
literatura: nepublikováno

[171] **Protivníci** 1971

fotografie, cca. 300 x 400 mm
Moravská galerie v Brně, MG13558
recto: nezjištěno
foto: Moravská galerie v Brně
literatura: Dufek-Ingerle-Teplá - 1999

[172] **Sen** 1971

fotografie, 272 x 380 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 636
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Karel O. Hrubý, Sen,
1971, 636 / K.O.Hrubý, Brno 16, Šmídova 5a / přípis tužkou: Sen
1971
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

Soňa Skoupilová

- [173] **Diváci** před
1963
fotografie, cca. 300 x 400 mm
Moravská galerie v Brně, MG15235
recto: nezjištěno
foto: Moravská galerie v Brně
literatura: nepublikováno
- [174] **Technické muzeum** 1963
fotografie, cca. 300 x 400 mm
Moravská galerie v Brně, MG15222
recto: nezjištěno
foto: Moravská galerie v Brně
literatura: nepublikováno
- [175] **Bouračka** 1963
fotografie, 291 x 380 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 6711
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Soňa Skoupilová,
Bouračka, 1963, 6711
/ razítko: Soňa Skoupilová, nám. Svobody 3, Brno / přípis tužkou:
Bouračka / razítko
14th Sinagapore Salon 1963 / přípis tužkou: CZ 12a, 81-724/3-CSR-
A / razítko: Clo
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [176] **Stopy** 1964
fotografie, 294 x 350 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 6712
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Soňa Skoupilová, Stopy,

1964, 6712 /

signováno: Skoupilová / razítko: Soňa Skoupilová, Jircháře 3, Brno /
přípis tužkou:

Stopy / razítko: Michelangelo d'Oro, Lucca, 1966 / přípis tužkou:
AFIAP, H5A, 4-175,

PAD 59/1, 35, 362 / razítko: Clo, 721

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[177] **Závod psů**

asi 60. léta

fotografie, cca. 300 x 400 mm

Moravská galerie v Brně, MG15205

recto: nezjištěno

foto: Moravská galerie v Brně

literatura: nepublikováno

[178] **Člun**

před 1969

fotografie, 288 x 236 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 1182

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Soňa Skoupilová, Člun,
před 1969, 1182 / přípis tužkou: „Člun“, Soňa Skoupilová, AFIAP,
Jircháře 3, Brno

foto: Lukáš Bártl

literatura: Křapa - 1967

[179] **Po sezóně**

asi 1970

fotografie, 229 x 174 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 4542

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Soňa Skoupilová, Po
sezóně, asi 1970, 4542 / Signováno: Skoupilová / razítko: Soňa
Skoupilová, Jircháře 3, Brno / přípis

tužkou: Po sezóně, 122 x 167, 17, 7, 577

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[180] **Vysočina II** asi 1970
fotografie, 179 x 230 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 4544
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Soňa Skoupilová,
Vysočina II, asi 1970, 4544 / razítko: Soňa Skoupilová, AFIAP,
Jircháře 3, Brno, ČSSR / přípis tužkou:
„Vysočina II“
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[181] **Na vycházce** asi 1970
fotografie, 179 x 218 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 4545
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Soňa Skoupilová, Na
vycházce, asi 1970, 4545 / razítko: Soňa Skoupilová, AFIAP, Jircháře
3, Brno, ČSSR / přípis
tužkou „Party“, 9 / razítko: Clo
foto: Lukáš Bártl
literatura: Zykmond, RF - 1/1970

[182] **Dirigent** asi 1970
fotografie, 398 x 298 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 4547
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Soňa Skoupilová,
Dirigent, asi 1970, 4547 / signováno: Skoupilová / razítko: Soňa
Skoupilová, Jircháře 3, Brno / přípis
tužkou: Dirigent, 88
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[183] **Flirt** 1970 - 1972
fotografie, cca. 300 x 400 mm
Moravská galerie v Brně, MG15225
recto: nezjištěno
foto: Moravská galerie v Brně

literatura: nepublikováno

[184] **Horizont**

asi 1972

fotografie, 269 x 38 7mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 4546

recto: : razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Soňa Skoupilová,

Horizont, asi 1972, 4546 / razítko: Soňa Skoupilová, AFIAP, Jircháře

3, Brno, ČSSR / přípis tužkou: Horizont / razítko: Photo Club

Nantais / přípis tužkou: Member of photographic group

VOX, 3, pan H/1308/369 / razítko: 2x Clo

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

Vladimír Skoupil

[185] **Rytmus**

cca 1960

fotografie, 255 X 380 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 6710

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Vladimír Skoupil,

Rytmus, 1960, 6710 / razítko: Vladimír Skoupil, Jircháře 3, Brno /

přípis tužkou: „Rytmus“ / razítko: Fotokroužek ZK ZJŠ Brno / razítko:

Manitoba Camera Club / razítko: Kymen Kamerat / razítko 4th C.P.A.

Intl. Salon 1963,, Hong Kong / razítko: International Salon of

Photography 1965 / razítko 1st International Exhibition, Finland /

razítko 2nd Sarawak Intl. Salon, 1962 / 1st International Exhibition,

Ceylon, 1965 / přípis tužkou: AFiAP, OGPL, ANPAS / razítko: 4x clo /

přípis tužkou: 5, 6-5, 55, 80, 12/62-36 / razítko: 187

foto: Lukáš Bártl

literatura: ČSF - 7/1964

[186] **Docela sami**

cca 1964

fotografie, 278 x 355 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 6707

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Vladimír Skoupil, Docela

sami, cca 1964, 6707 / razítko: Vladimír Skoupil, Jircháře 3, Brno /

přípis tužkou: „Docela sami“ / razítko: Fotokroužek ZŠ ZJŠ Brno /

razítko: „The Bridge of Intership“ International Exhibition of

Photography, Kaposvár, Hungary, 1967 / razítko: IV salao

internacional de arte fotografova das telecomunicacoes, Lisboa,

Portugal / razítko: Rio foto Group,

Rio de Janeiro / razítko Cruzeiro de Sul, 1964 / Mostra

Internazionale fotografova Michelangelo d'Oro, Lucca, 1966 / Přípis

tužkou: 4-184, 3, 556, 697 / razítko: Clo

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[187] **Otec a syn** cca 1964
fotografie, 250 x 330 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 6708
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Vladimír Skoupil, Otec a syn, cca 1964, 6708 / razítko: Vladimír Skoupil, AFIAP, Jircháře 3, Brno, ČSSR / razítko: Vladimír Skoupil, Jircháře 3, Brno / přípis tužkou: „Otec a syn“ / razítko: Fotokroužek ZŠ ZJŠ Brno / razítko: Rio foto Group, Rio de Janeiro / razítko Cruzeiro de Sul, 1964 / razítko: Mezinárodní výstava fotoklubů Vsetín / V Medunarodni bienále fotografije, Zadar, 1967 / razítko: Coluna, Barra Mansa, Brasil / 3rd International Salon of Photography, Ceylon, 1969 / Salao intenacional de arte fotografica de Sao Paulo / 3rd International Salon of Photography 1969, Ceylon / Přípis tužkou: 54, 108, 163/4, 131/30, 476/4, 4 / razítko: 2x Clo
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[188] **Poslední v řadě** asi 1965
fotografie, 240 x 299 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 1179
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Vladimír Skoupil, Poslední v řadě, asi 1965, 1179 / přípis tužkou: „Poslední v řadě“, Vladimír Skoupil, AFIAP, Jircháře 3, Brno
foto: Lukáš Bártl
literatura: ČSF - 12/1965, Dufek-Ingerle-Teplá - 1999

[189] **Déšť** cca 1965
fotografie, cca. 300 x 400 mm
Moravská galerie v Brně, MG15188
recto: nezjištěno
foto: Moravská galerie v Brně
literatura: nepublikováno

[190] **Pořad pro důchodce** cca 1965

fotografie, 297 x 391 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 4474

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Vladimír Skoupil, Pořad pro důchodce, kol 1965, 4474 / razítko: Vladimír Skoupil, OGPA, Jircháře 3, Brno / přeškrtnuté razítko: Photographic Group, VOX, Brno, c/o Josef Tichý, Cihlářská 40, Czechoslovakia / přípis tužkou: „Pořad pro důchodce“, AFIAP, 5, 1678, 72/5

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[191] ***Mládí***

před 1967

fotografie, cca. 300 x 400 mm

Moravská galerie v Brně, MG15180

recto: nezjištěno

foto: Moravská galerie v Brně

literatura: ČSF 5/1971

[192] ***Děvče s melounem***

asi 60. léta

fotografie, cca. 300 x 400 mm

Moravská galerie v Brně, MG15162

recto: nezjištěno

foto: Moravská galerie v Brně

literatura: nepublikováno

[193] ***Nantheusen***

cca 1970

fotografie, 181 x 232 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 4550

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Vladimír Skoupil, Mauthausen, cca 1970,

4550 / razítko: Vladimír Skoupil, Jircháře 3, Brno / přípis tužkou:

„Mauthausen“, 40 x

50, 10

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[194] **Diváci** kolem 1970
fotografie, 285 x 402 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 4551
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Vladimír Skoupil, Diváci,
cca 1970, 4551 / razítko: Vladimír Skoupil, OGPA, Jircháře 3, Brno /
přípis tužkou: „Diváci“, A.N.P.A.S., ČSSR
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[195] **Krajina s plynovodem II** cca 1970
fotografie, 277 x 374 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 4556
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Vladimír Skoupil, Krajina
s plynovodem II, cca 1970, 4556 / razítko: Vladimír Skoupil, AFIAP,
Jircháře 3, Brno, ČSSR / přípis tužkou: Krajina s plynovodem II, 579
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[196] **Děvče s květinou** cca 1970
fotografie, 296 x 400 mm
Svaz českých fotografů - Ev. č.: 4558
recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Vladimír Skoupil, Děvče
s květinou, cca 1970, 4558 / razítko: Vladimír Skoupil, OGPA,
Jircháře 3, Brno / přípis tužkou: Děvče s květinou, 5, 85 / razítko:
0129, clo
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[197] **Konec zimy** 1970
fotografie, cca. 300 x 400 mm
Moravská galerie v Brně, MG15170
recto: nezjištěno
foto: Moravská galerie v Brně
literatura: nepublikováno

[198] **Manekýna** před 1971

fotografie, cca. 300 x 400 mm

Moravská galerie v Brně, MG15172

recto: nezjištěno

foto: Moravská galerie v Brně

literatura: nepublikováno

[199] **Turisté I** cca 1972

fotografie, 254 x 390 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 4552

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Vladimír Skoupil, Turisté I, cca 1972, 4552 / razítko: Vladimír Skoupil, AFIAP, Jircháře 3, Brno, ČSSR / přípis tužkou: „Turisté I“

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[200] **Turisté II** cca 1972

fotografie, 296 x 391 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 4553

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Vladimír Skoupil, Turisté II, cca 1972, 4553 / razítko: Vladimír Skoupil, AFIAP, Jircháře 3, Brno, ČSSR / přípis tužkou: „Turisté II“

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[201] **Turisté III** cca 1972

fotografie, 384 x 295 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 4554

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Vladimír Skoupil, Turisté III, cca 1972, 4554 / razítko: Vladimír Skoupil, AFIAP, Jircháře 3, Brno / přípis tužkou: Turisté III

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[202] **Turisté IV**

cca 1972

fotografie, 295 x 389 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 4555

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Vladimír Skoupil, Turisté IV, cca 1972, 4555 / razítko: Vladimír Skoupil, AFIAP, Jircháře 3, Brno, ČSSR / přípis tužkou: „Turisté IV“

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[203] **Peleriny**

cca 1972

fotografie, 290 x 387 mm

Svaz českých fotografů - Ev. č.: 4559

recto: razítko: sbírka SČF – autorská kopie, Vladimír Skoupil, Peleriny, cca 1972, 4559 / razítko: Vladimír Skoupil, AFIAP, Jircháře 3, Brno, ČSSR / přípis tužkou: „Peleriny“

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[204] **Dvě auta a motocykl**

70. / 80. léta 1969 (?)

fotografie, cca. 180 x 240 mm

Moravská galerie v Brně, MG15197

recto: nezjištěno

foto: Moravská galerie v Brně

literatura: nepublikováno

Josef Tichý

- [205] **Zimní procházka 2** před 1958
fotografie, cca 200 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: Zimní procházka II, neg 6x6cm, film Agfa 17/20
DIN, exp. 1/60 sec. 7/8 / razítko: Josef Tichý, Brno – Cihlářská 40,
Czechoslovakia / razítko: 45th Pittsburgh International Salon of
Photography Art 1958 / razítko: Clo
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [206] **Surrealistický akt** 1958 (1964?)
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: Surrealistický akt / neg. 1958, poz. 1960 /
razítko: Josef Tichý, A. FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR /
přípis tužkou: 4
foto: Lukáš Bártl
literatura: Dufek - 2001
- [207] **Nu dans le noir** 1959
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: Nu dans le noir, neg. 1959 / razítko: Josef Tichý
C.I.P., 40, Cihlářská, Brno, Czechoslovakia / razítko: Salon interphoto
Bordoux France / razítko: Clo / přípis tužkou: 3
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [208] **Nu en noir** 1960
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: Nu en noir / neg. 1960; poz. 1965 / razítko: Josef

Tichý C.I.P., 40, Cihlářská, Brno, Czechoslovakia / razítko: Bordeaux
1962 / razítko: Clo / přípis tužkou: 113; 366
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[209] **Exhibited Glass** 1963 (?)
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: Exhibited Glass / razítko: Josef Tichý C.I.P., 40,
Cihlářská, Brno, Czechoslovakia / razítko: Clo / přípis tužkou: 4,
358-4
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[210] **Composition of Steel** 1963
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: Composition of Steel, Keeskemet 1963 / razítko:
Josef Tichý C.I.P., 40, Cihlářská, Brno, Czechoslovakia / razítko: 14th
Singapore Salon 1963 / razítko: Clo / přípis tužkou: 3., CZ – 10a
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[211] **Technické sklo** 1963 (?)
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: Technické sklo / razítko: Josef Tichý C.I.P., 40,
Cihlářská, Brno, Czechoslovakia / přípis tužkou: neg 6x6cm, film
Ilford FP3, exp. 1/30vt., cl. 4 / 94
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[212] **Láhve II** 1963
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých

recto: přípis tužkou: Lahve II / razítko: Josef Tichý C.I.P., 40,
Cihlářská, Brno, Czechoslovakia / nálepka a razítko: Interfoto 65 /
přípis tužkou: A/2
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[213] **Muži na střeše** cca 1963 (?)
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: Muži na střeše / razítko: Josef Tichý C.I.P., 40,
Cihlářská, Brno, Czechoslovakia
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[214] **Lahve** 1963 (?)
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: neznačeno
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[215] **Torso** 1964 (?)
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: Torso, razítko: Josef Tichý, Brno – Cihlářská 40 /
přípis tužkou: 46
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[216] **Oční protézy** před 1965
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: Oční protézy / razítko: Josef Tichý C.I.P., 40,
Cihlářská, Brno, Czechoslovakia / přípis tužkou: 21. VII. 1965, 28, 2
foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[217] **Armed for the Race** cca 1965 (?)
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: Armed for the Race / razítko: Josef Tichý C.I.P.,
40, Cihlářská, Brno, Czechoslovakia / razítko: Hong Kong
International Salon 1964 / razítko: Salon International de L'art
Photographique Luxemburg / razítko: 9 Salon International de
Fotografia Rosario / razítko: Clo / přípis tužkou: 3
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[218] **Le mauvais temps** cca 1965 (?)
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: Le mauvais temps / razítko: Josef Tichý C.I.P.,
40, Cihlářská, Brno, Czechoslovakia / Clo Brno / Bx 180/13 / 1
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[219] **bez názvu** cca 1965 (?)
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: razítko: Josef Tichý C.I.P., 40, Cihlářská, Brno, Czechoslovakia
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[220] **Reklamní malíři** cca 1965 (?)
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: Reklamní malíři / razítko: Josef Tichý C.I.P., 40,
Cihlářská, Brno, Czechoslovakia
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

- [221] **bez názvu (siluety)** cca.1965
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: poz. 1988 / razítko: Josef Tichý, A. FIAP,
Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [222] **bez názvu** 1966
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: neg. 1966, poz. 1988 / razítko: Josef Tichý, A.
FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [223] **4. akt se židlí** 1966
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: 4. akt se židlí / neg. 1966, poz. 1968 / razítko:
Josef Tichý, A. FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR / přípis
tužkou: PSA gold medal B&W / razítko: XXIII International Salon
Buenos Aires / razítko: 3x Clo / přípis tužkou: 118; 411-4; I
foto: Lukáš Bártl
literatura: Křapa - 1967, ČSF - 3/1971
- [224] **bez názvu** 1966
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: neg 1969, poz. 10/1989 / razítko: Josef Tichý, A.
FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[225] **Black and White** 1966 (?)
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: Black and White / razítko: Josef Tichý C.I.P., 40,
Cihlářská, Brno, Czechoslovakia / přípis tužkou: 66, 4A/4, 4
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[226] **Le rythme** před 1966
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: Le rythme / razítko: Josef Tichý C.I.P., 40,
Cihlářská, Brno, Czechoslovakia / razítko: Amatér Fotoklub,
Bordeaux / razítko: 2 x Clo / přípis tužkou: 4
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

[227] **Zdvojení** 1967
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: Zdvojení / neg. 1967, poz. 1985 / razítko: Josef
Tichý, A. FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR
foto: Lukáš Bártl
literatura: Zhoř - 1990

[228] **Proměny V** 1967
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: Proměny V / neg. 1967, poz. 1975 / razítko:
Josef Tichý, Cihlářská 40, Brno, ČSSR / razítko: 7LEA Salon
International Romania / nálepka: Poznanskie towarzistwo
fotograficzne Pologne / razítko: 2x Clo / přípis tužkou: 5., 1.
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno

- [229] **bez názvu (Oči)** 1969
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: poz. 1969, neg. 1989 / razítko: Josef Tichý, A.
FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [230] **bez názvu (Poprsí)** 1969
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: neg. 1969, poz. 10/1989 / razítko: Josef Tichý, A.
FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [231] **bez názvu (Mašle)** 1969
fotografie, cca 300 x 400 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: neg. 1969, poz. 1989 / razítko: Josef Tichý, A.
FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [232] **Manželství a prostituce** 1969
fotografie, 246 x 173 mm
majetek rodiny Tichých
recto: přípis tužkou: Manželství a prostituce, Věda a život 5/69 /
razítko: Josef Tichý, Cihlářská 40, Brno, ČSSR / přípis tužkou:
246mm, 173mm, 3 4 5961, 45
foto: Lukáš Bártl
literatura: nepublikováno
- [233] **bez názvu** 1970
fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek rodiny Tichých

recto: přípis tužkou: neg. 1970, poz. 1989 / razítko: Josef Tichý, A.

FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[234] **Ruce II** 1970

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek rodiny Tichých

recto: přípis tužkou: Ruce II / razítko: Josef Tichý, A. FIAP, Cihlářská

40, 602 00, Brno, ČSSR / razítko: Salon du cinquantenaire, Photo-

club Nantais / razítko: 3x Clo / přípis tužkou: 327, 9

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[235] **Ruce III** 1970

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek rodiny Tichých

recto: přípis tužkou: Ruce III / razítko: Josef Tichý, A. FIAP, Cihlářská

40, 602 00, Brno, ČSSR / razítko: Salon du cinquantenaire, Photo-

club Nantais / razítko: 2x Clo / přípis tužkou: 327, 3

foto: Lukáš Bártl

literatura: ČSF - 11/1971, Zhoř - 1990

[236] **Rytmus** 1970

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek rodiny Tichých

recto: přípis tužkou: Rytmus / neg. 1970 / razítko: Josef Tichý, A.

FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR / přípis tužkou: 3 / razítko:

Clo

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[237] **Les Mains II** 1970

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek rodiny Tichých

recto: přípis tužkou: Les Mains II / neg. 1970 / razítko: Josef Tichý, A.

FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR / přípis tužkou: pan

H/1304/365; 180mm / razítko: Clo

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[238] **Zátiší s pomeranči**

1971

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek rodiny Tichých

recto: přípis tužkou: Zátiší s pomeranči, Tichý Josef, 1971, neg. 6x6,

2 / signováno Tichý

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[239] **V ateliéru I**

1971

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek rodiny Tichých

recto: přípis tužkou: V ateliéru I / neg. 1971 / razítko: Josef Tichý, A.

FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR / razítko: Clo / přípis tužkou:

2

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[240] **Reflexy**

1971

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek rodiny Tichých

recto: přípis tužkou: Reflexy / neg. 1971 / razítko: Josef Tichý, A.

FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR / razítko: Clo / přípis tužkou:

4, 68

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[241] **bez názvu**

1971

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek rodiny Tichých

recto: přípis tužkou: neg. 1971; poz. 1989 / razítko: Josef Tichý, A.

FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[242] **V ateliéru 1 (*Dans le studio I*)** 1971

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek rodiny Tichých

recto: přípis tužkou: V ateliéru 1 / neg. 1971 / razítko: Josef Tichý, A.

FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR / přípis tužkou: 1.

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[243] **bez názvu (*Dans le studio II*)** 1972

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek rodiny Tichých

recto: přípis tužkou: neg. 1972, poz. 1989 / razítko: Josef Tichý, A.

FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[244] **bez názvu (*Dans le studio III*)** 1972

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek rodiny Tichých

recto: přípis tužkou: neg. 1972, poz. 1989 / razítko: Josef Tichý, A.

FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[245] ***Dans le studio*** 1972

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek rodiny Tichých

recto: přípis tužkou: Dans le studio / neg. 1972 / razítko: Josef Tichý,

A. FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR / atelier W.Š. (?) / razítko:

Salon interphoto Bordoux France / razítko: Clo / přípis tužkou: 1, 211

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[246] **V ateliéru II** 1972

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek rodiny Tichých

recto: přípis tužkou: V atelieru II / neg. 1972 / razítko: Josef Tichý, A.

FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno, ČSSR

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[247] **Dveře** 1972

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek rodiny Tichých

recto: přípis tužkou: Tichý Josef, „Dveře“, 1972, neg. 6x6, z neg.

Sabatiér / razítko: Josef Tichý, A. FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno,

ČSSR / signováno Tichý / přípis tužkou: 7

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

[248] **bez názvu (Nýty)** cca 1972 (?)

fotografie, cca 300 x 400 mm

majetek rodiny Tichých

recto: razítko: Josef Tichý, A. FIAP, Cihlářská 40, 602 00, Brno,

ČSSR

foto: Lukáš Bártl

literatura: nepublikováno

Katalog komparačních fotografií

- [249] Henri Cartier-Bresson, Mlice Mouffetard, 1958
- [250] Miroslav Hák, Konečná v Dejvicích, 1944
- [251] Miroslav Hák, Poëm, 1943
- [252] Miroslav Hák, Ve dvoře, 1943
- [253] Karel Plicka, Lán na loukách pod Vysokými Tatrami, před 1949
- [254] Karle Plicka, Lán se suší, před 1949
- [255] Eugen Wiškovský, Měsíční krajina, 1929
- [256] Eugen Wiškowský, Katastrofa, 1939
- [257] Miloš Spurný, Zátopy pod Pálavou, 1961
- [258] Jan Saudek, Hey Joe!, 1959
- [259] Jan Saudek, Na cestě, 1969
- [260] Clifford Seidling, Portrét za městem, 1959
- [261] Miloslav Stibor, Akt, 1966
- [262] František Drtikol, Akt, kol. 1920
- [263] Karel Ludwig, Akt ve vaně, 1940
- [264] Jaroslav Vávra, Spona, 60. léta
- [265] Jaroslav Vávra, Šrafura, 1964
- [266] František Drtikol, Fantazie, 1930
- [267] Ján Šmok, Akt, 1966

Výstavy skupiny VOX

- 1967, Brno, Dům pánů z Kunštátu, kat. Zdeněk Křapa
- 1967, Uherské Hradiště, Slovácké muzeum
- 1967, Ostrava, galerie Fotochema
- 1968, Luhačovice, kolonáda
- 1969, Hodonín
- 1969, Cheb, Chebské muzeum
- 1969, Ostrava, galerie Fotochema
- 1969, Brno, DKO
- 1970, Brno, Dům pánů z Kunštátu
- 1972, Varšava, galerie ZPAF

Rozhovor s Milošem Budíkem 5. 3. 2008

Jaké je Vaše vzdělání?

Já jsem povoláním chemik, ale nikdy jsem to nedělal. Já jsem nikdy nenastoupil do místa, protože sem v pětapadesátém z jara děla dvoukolový zkoušky na FAMU. Prošel sem potom. Brali nás osm, takže já sem hned po maturitě zahodil umístěnky a šel sem do školy. Jenomže tam sem setrval velice málo, protože sem pak musel z rodinných důvodů po krátké době odejít, pač maminka ležela ve špitále. Brácha děla zkoušky na průmyslovku. A my jsme byli sami. Otce zabili při náletě ve čtyřiačtyřicátém Někdo musel vydělávat.

Kdo Vás vedl na FAMU

No na FAMU Šmok, ale při zkouškách měl hlavní slovo Karel Bouček.

Takže jste se za nedlouho musel vrátit zpět do Brna?

Já sem se vrátil z Prahy do Brna a Karel Hrubý mě poradil, abych šel do archivu, že tam hledají fotografa. Tak sem šel do Státního archivu na konkurz. Byli sme tam tři, já sem to vyhrál a byl sem tam osm let.

V literatuře se můžeme dočíst, že skupina VOX působila v letech 1965 – 72. Nicméně výstavy jste společně obesílali již od roku 1962. Můžete mi tedy něco říci o počátcích skupiny?

No to bylo ještě dřív. My sme sice ještě nefigurovali jako skupina, ale největší část výstav sme obesílali dřív. To začalo už v roce 57.

To znamená, že jste současníci například DOFA?

No úplně. Poprvé sme vystavili v Maďarsku a pak už to šlo ráz na ráz. Pak sme obesílali třeba čtyřicet mezinárodních výstav ročně.

Úplné počátky Vaší činnosti jsou spjatý s brněnským fotostřediskem. Co to bylo a na jaké bázi fungovalo?

To byl fotografický klub pod názvem Krajské středisko pro fotografii. Bylo to součástí Krajského domu osvěty. Bylo to něco podobného jako pražská Tatra. Scházeli sme se naproti Justičnímu paláci na půdě. A fungovalo to fantasticky. Já sem tam začal chodit ještě ve škole. V takovém třiapadesátém roce. Každou středu se tam scházelo takovejch patnáct až čtyřicet lidí z čehož polovina donesla vždycky fotky. Každý mohl dát pět fotek. Maximálně. To se vystavilo, vočíslovalo a lid chodil a měl lístečky a tipoval. No a mimo to vždycky dva z těch nejlepších, jako Karel Hrubý, Burian, Honza Beran udělali takzvaný rozbor. To znamená každou fotku vzali do ruky a řekli co a jak. Oni pak vybrali ty nejlepší a zároveň se sešlo hlasování všech lidí. Takže v tom to bylo výborný, protože nás cepovali. A cepovali nás tvrdě

Já jsem se na něco podobného chtěl zeptat. Protože Jan Berana a K. O. Hrubý byli staří bardi už v době, kdy vy jste začínal.

No já sem byl nejmladší. Začínal sem dva roky před maturitou.

Jaké to bylo s nimi spolupracovat?

No hrůza. My sme tam chodili s kamarádem a vždycky sme jen čekali. A jednoho krásného dne, myslím v takovém čtyřiapadesátém, nebo to možná bylo trochu později, se na mě Karel Hrubý otočil a povídá. Pod' uděláme spolu rozbor. To sem měl mokry záda. Tam bylo narváno tenkrát. Začátek byl hroznej, ale pak sme se oťukali a prakticky ještě před tím, než jsme měli skupinu byl Karel Hrubej pro mě jako učitel. Já sem nikdy nechodil na šuřku, ale soukromě sem ho považoval za svého učitele. Ale pak sme se dali dohromady a vyplynulo to z toho, že pořád ti stejní obesílali výstavy, tak sme si udělali skupinu.

Kolik let jste salony obesílali?

No my sme je obesílali asi osm let. Pak už se to nedalo. Bylo to výborný, že oni zasílali katalogy a člověk věděl, co se děje a fotí ve světě.

Měli jste oficiální stanovy, nebo program?

No my sme nedělali moc takovou vědu, žádný programy. My jsme se scházeli každej měsíc u jednoho z nás a ten měl za povinnost se postarat o občerstvení a jiné, no a nosili sme fotky. A během dvou tří měsíců z toho vyplynulo něco co by mohlo bejt nosný a to se pak nezvětšovalo na 30 X 40 a posílalo.

Plnil Hrubý i úlohu teoretika ve skupině?

No dá se říct že jo.

Jen on, nebo i Jan Beran?

Ne jen on. Protože my sme k tomu neměli patřičný vzdělání, patřičnou průpravu.

Jaký byl důvod ke skončení?

No důvod byl, jako většinou – peníze. My jsme s Karlem Hrubým prakticky dělali nejvíc z té skupiny. No a měli sme zakázky – dělaly se různý publikace a my jsme tam měli fotky. No a hlavně manželé Skoupilovi, oni byli tělesně postižení, špatně chodili, a měli pocit, že by taky chtěli a že nemůžou. Ovšem ten důvod byl jinej. Oni ty fotky neměli. Oni fotili jinak. Fotili úplně volně a my sme s Karlem byli schopni vzít zakázku.

Máte pocit, že se za těch deset, nebo tedy vlastně patnáct let proměnil Váš styl? Vaše první věci mají blízko k dokumentu, zatímco na konci šedesátých let je vaše poloha zcela jiná.

No tak ze začátku to byla opravdu víc taková živá fotka a potom se to věkem, i prací začalo trochu měnit.

Mám na mysli například Váš pozdější zájem o krajinu. Nebyl to třeba vliv K. O. Hrubého, který miloval Vysočinu a krajinou fotografií?

No trochu, ale hlavně já sem několik let dělal tu krajinu vysloveně z trucu.

To zní zajímavě...

Já sem v roce šedesát čtyři nebo šedesát pět hodně dělal holky. Ale né akty. Chodili sme tady na módní přehlídky a na jedné z nich sem objevil Evu Vodičkovou a z té jsem za tři čtvrtě roku vybudoval Miss Dior. To byla mimořádná holka. No a dělal sem i katalogy třeba pro KARS. – story s modelkou

Kde jste krajiny fotografoval?

Olešnice, tam máme chalupu, Černá Hora, Kunštát.

Můžete se zmínit o Vaší práci v časopisu Věda a život?

Já sem odcházel v sedmdesátém roce, v normalizaci. A to už sem tam byl šest a půl roku. Stihl sem dát výpověď dřív než oni mě. Protože to už nešlo. Já sem tam dělal fotografa, ale končil ve funkci, dneska by se řeklo, technického obrazového redaktora. Takže já sem měl na triku celý číslo. A oni měli ve zvyku zavolat a nadiktovat mě do telefonu. Stránky 17-23 vyhodit. Tak to udělali dvakrát a když to udělali potřetí, tak sme se rozešli.

Kam jste odešel z Vědy a Život?

Nastoupil sem jako technický fotograf do družstva Služba. No a tam sem dělal hlavně průmyslovou a taky reklamní fotografii. To znamená různé šperky a výrobky a pro akademii. A tam už sem zůstal až do důchodu.

Zabývali jste se ve VOXu i technickou stránkou fotografie, nebo pouze výtvarnou?

No to se považovalo za samozřejmost. Pokud se nejednalo o nějakou supr výjev, kde by to mohlo bejt třeba rozbitý kompozičně, nebo tak, tak ne.

Jakou jste používal techniku?

V té době padesátých šedesátých let hlavně starej dobrej Rollei. Kinofilm tenkrát skoro vůbec ne.

Jste autorem několika výrazných divadelních snímků. Jak jste začal fotografovat divadelní představení.

Asi od šedesátého roku sem začal fotit v divadle. My jsme se v Rumunsku seznámili s Mojmírem Hégreem a on po mě chtěl nafotit premiéru. Já sem nikdy před tím v divadle nefotil, ale zkusil sem to. To tenkrát ještě byli na výstavišti – Divadlo Julia Fučíka. Pak se přestěhovali do centra a bylo to divadlo Bratří Mrštíků, teď Městské divadlo. No a z té jedné premiéry sem tam pak šest a půl roku fotil.

To pro vás muselo být úplně nové i co se týče technické stránky.

No to bylo. Bylo to úplně jiný, než je to teď. Já sem měl vyhrazenou jednu z generálek. Jenomže nebyl žádný kloudnej materiál.

Podobně technicky náročné je i fotografování koncertních vystoupení...

No kolem šedesátého, nebo spíše od devětapadesátého sem dělal první jazz. Jenomže na to zase nebyl materiál. Ale jako chemici jsme si zcitlivovali materiál. Tady byly jen dvacítky, pětadvacítky začala až mnohem pozdějš. No takže se v temné komoře povolil film, dal se do tanku a na dno se nakapala rtuť. To zrno pak zhrublo, ale získali sme o jeden a půl citlivosti víc. Takže se dalo fotit. No a u těch jazzů sem pak už zůstal. Gustav Brom se posléze stal mým kamarádem a se spoustou z těch kluků se setkávám doteď.

Významnou osobností, která s Vámi například spolupracovala na knize *Brno*, byl Vilém Reichmann. Víte něco o důvodech, proč se stal členem olomouckého DOFA a nezakotvil v Brně, ke kterému měl větší vztah?

No oni mu byli asi výtvarně bližší. On měl vždycky takovej odstup. Na té „stasce“ byl asi jen dvakrát, co já pamatuju. Byl svůj no. A v té době on taky dělal politický karikatury pod jménem Džetty (?). A nebylo to dobrý.

Myslíte výtvarně?

Ne výtvarně to bylo výborný. Ale politicky. Bylo to vlastně komunistický. Nevím co ho k tomu vedlo no. Pak toho nechal. No tu knížku, co sme pak dělali, to vzniklo úplně kuriózním způsobem. My sme všichni v té době měli co dělat s *Hostem do domu*. Kde byl Honza Skácel a ostatní. A my sme pro ně občas dělali a vzniklo to úplně samovolně. Oni projevíli přání, Honza Skácel a Stavinoha, šéf nakladatelství, a říkaly, tak ste tu všichni fotografy, tak něco udělejte. No tak sme se pak ještě dvakrát sešli, ukázali sme co kdo měl a co má ještě udělat a kupodivu nám do toho nikdo nezasahoval, což bylo zvláštní. No ta knížka je perfektní a vznikla úplně bez problémů.

Kromě Hosta do domu jste spolupracovali ještě s jinými časopisy?

Pak tady vycházel jeden časopis, kterej se jmenoval Dokořán. A ten byl vysloveně určeném mladým. Tam byla poezie a tak a oni nám to svěřovali. To číslo vždycky někdo ilustroval. Pak byly pomíchaný čísla, ale několik čísel vyšlo teda autorsky. Od začátku do konce byly od jednoho autora fotky. Vybíral to redaktor Sychra a bylo to dobrý, protože tam člověk mohl něco ukázat.

Summary

The diploma thesis deals with photo group VOX (members of VOX: Miloš Budík, Jan Beran, Karel Otto Hrubý, Antonín Hinšt, Soňa Skoupilová, Vladimír Skoupil and Josef Tichý), which was founded in 1965 in Brno and was dissolved seven years later. The text is also focused on work of the authors since the end of 50's, because at this time they started to cooperate.

We can divide the structure of the text into two main parts. The first one is focused on Czech a Brno's culture in general and on Czech photography from 1956 to 1975. The second part is deal with particular streams of the members of VOX (The Decisive Moment as an Example, Poetry of Everyday Live, Critique of the Society, Landscape, VOX and Ecology, Stage-manage photography and the last chapter is about theoretical and pedagogical activities of K. O. Hrubý and A. Hinšt). In each chapter are the members of VOX compared to each other and also to other Czech artists.

VOX didn't have any hard-set program. The members were strong individualities. A. Hinšt and K. O. Hrubý made incredible pictures of landscape. The best Budík's pictures can be considered representatives of poetry of everyday live and J. Tichý was interested in stage-manage photography. Beran's pictures were deeply influenced by decorative style of The World exhibition of Brussels 1958. Mr. and Mrs. Skoupil were not so good artists, their role was marginal (they made only a few pieces of really good quality).

VOX wasn't the leader of new art movements and its role in world photography was marginal, but mainly K. O. Hrubý and M. Budík were one of the best photographers of 60's in Czech Republic.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Lukáš Bártl
Katedra:	dějin umění
Vedoucí práce:	prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.
Rok obhajoby:	2008
Název práce:	VOX
Název v angličtině:	VOX
Anotace práce:	Práce se zabývá tvorbou brněnské fotoskupiny VOX, jež působila v letech 1965-1972 a obdobím před jejím vznikem, kdy všichni z autorů již úzce spolupracovali. Snaží se plasticky nastítnit tvorbu všech členů a vzájemné vztahy mezi nimi. Zároveň komparuje tvorbu autorů VOXu s tehdejší produkcí ostatních domácích autorů.
Klíčová slova:	Dějiny výtvarných umění, fotografie 20. století, Česká Republika, Brno
Anotace v angličtině:	The diploma work is focused on Czech photographic group VOX. The group was founded in 1965 and was dissolved in 1972, but the authors co-operated with each other a few years before. The diploma work shows the photos of all the members of the group and compares them with the other photographers of 60's in Czech

	Republic.
Klíčová slova v angličtině:	Art history, photography of 20 th century, Czech Republic, Brno
Přílohy vázané v práci:	katalog komparačních fotografií, obrazová příloha, seznam výstav skupiny VOX, rozhovor s Milošem Budíkem
Rozsah práce:	152 stran
Jazyk práce:	čeština