

Rok 1958 se stal pro fotografii institucionálním mezníkem. Kromě edice Umělecká fotografie vznikly pro obor první dvě specializované výstavní síně, Fotochema v Praze a Funkeho kabinet v Brně. Konala se celostátní výstava umělecké fotografie,¹ která postihla stav oficiálně akceptovatelné tvorby. Následovaly ji ještě obsáhlé ročenky *Fotorok 1958 a 1959*. V roce 1958 měli výstavu i fotožurnalisté organizovaní ve svazu novinářů. Nově založená sekce fotoreportérů při Svazu československých novinářů pak poprvé vystavovala v roce 1963 v pražské síni Fotochemy. Téměř každý z tvůrčích fotografů byl organizován jako amatér, novinář, anebo dosáhl nejvyšší mety – členství v sekci užitého umění Svazu československých výtvarných umělců. Tato organizační struktura přetrvávala až do roku 1989.

Pozornost si zaslouží i další události. Roku 1960 začala péčí Jána Šmoka vznikat fotografická specializace na pražské FAMU. O rok později se fotografie začala vyučovat i na Lidové akademii umění v Praze. V roce 1962 byla založena sbírka umělecké fotografie Moravské galerie, s předsedou poradního sboru Rudolfem Skopcem. O rok později se zrodila sbírka fotografie ve Slezském muzeu v Opavě, dlouho vedená fotografem muzea Arnoštem Pustkou a zaměřená především na region a na pohlednice. Dějiny fotografie zpřístupňovaly nejen seriály v časopisech, ale také knižní díla. K prvním z nich patřily *Dějiny fotografie v obrazech* Rudolfa Skopce z roku 1963; počtem ilustrací, většinou ze zmizelé Skopcovy sbírky, se jim nadlouho žádná jiná publikace o dějinách fotografie nevyrovnala. Konjunktura fotografické literatury v západních zemích začala až v dalším desetiletí. Ještě větší význam měly *Malé dějiny fotografie* Jaroslava Bočka, které vyšly roku 1964 jako roční seriál v nejčtenějším časopise mládeže, *Mladém světě*.

Výtvarná fotografie

Společenské uznání, kterého se fotografii dostalo, ovlivňovalo tvorbu. Uměleckost ve smyslu tradičních výtvarných kritérií se fotografii nejen přiznávala, ale také se od ní vyžadovala, jak to bylo v reálném socialismu obvyklé. Všechny oblasti fotografie tak směřovaly k estetismu, vrcholícímu koncem šedesátých let. Výtvarnost bývala tehdy požadována i od reportáže. Status umění získala tvůrčí fotografie pouze s podmínkou, že nebude jen – řečeno dobovým slovníkem – „pasivně zrcadlit svět“. Na umělecké fotografii musel být vedle podílu fotografické techniky a řemesla patrný podíl „autorského subjektu“. Zatímco na západ od železné opony se taková tvorba nazývala „subjektivní fotografie“, v Československu a v dalších zemích se obvykle označovala jako fotografie „výtvarná“, později „tvůrčí“ nebo „kreativní“.

Název „výtvarná fotografie“ v sobě vlastně obsahoval paradox; vždyť „vytváření“ je spjato s manuální tvorbou a v médiu fotografie lze v tomto smyslu vytvářet jen dodatečně, v temné komoře nebo přímo na zhotoveném pozitivu. (Druhý případ byl však tehdy nepřijatelný, neboť fotografie musela strážit své specifické kvality.) Takové chápání umělecké tvorby fotografy přirozeně vedlo od „pouhého“ popisu k vyjádření, od fotografického obrazu světa k světu fotografického obrazu. Pojmy „výtvarná“ i „subjektivní“ fotografie označují aspekty tvorby, která si kladla za cíl zdůraznit participaci autora prostřednictvím celé škály prostředků, pohledem, „autorským viděním“ počínaje a využíváním speciálních fotografických technik konče.

270 Jaroslav Rössler, Franz Kafka,
1967, Moravská galerie v Brně

¹ I. celostátní výstava uměleckých fotografií. Praha 1958. – Další literatura k české fotografii let 1958–1970: Antonín Dufek, Fotografie. In: *Užití umění šedesátých let ze sbírek Moravské galerie v Brně*. Katalog výstavy. Moravská galerie v Brně 1996, s. 166–183. – Antonín Dufek, *Fotografie jako umění v Československu / Photography as Art in Czechoslovakia, 1959–1968*. Katalog výstavy. Moravská galerie v Brně 2001. – Zde i další literatura.

Neoficiální fotografové na obou stranách železné opony přirozeně navazovali na předválečnou avantgardu a ocitali se v proudu nových směrů světonázorových (existencialismus) i uměleckých (abstraktní umění, lettrismus, nová figurace...). Relativně novým principem zejména amatérské tvorby se stalo vytváření cyklů a seriálů: slovo *seriál* mělo bez ohledu na svůj běžný význam označovat užší vazbu mezi fotografiemi. Od roku 1965 se dokonce v Brně konala každoroční výstava, která *Cykly a seriály* nesla ve svém názvu. Oba tyto pořádací principy umožňovaly vyjádřit osobní koncepci již sestavou snímků. Mezitím v Evropě i v USA přicházely do módy takzvané *sekvence* – dějově nebo skladebně naprosto provázané série –, které však v českém teritoriu našly jen minimální ohlas. Subjektivní (výtvarnou) fotografii lze sice pokládat za hlavní proud poválečné fotografické tvorby, avšak v západní Evropě měla již svůj zenit za sebou.² Přes všechny podobnosti měla samozřejmě všechna aktivita na Východě své pevné ideologické limity a kromě toho strádala nedostatkem finančních prostředků, který se podepsal na relativně malé kvantitě fotografií, zejména barevných. Teprve od roku 1958 se v Hradci Králové vyráběl papír pro barevné pozitivy Fomacolor.

Hák a Rössler

Výtvarnou fotografii v Československu formovala celá řada faktorů, byla i bohatě strukturovaná. Návaznost na analýzu média a na experimentaci můžeme pozorovat zejména u představitelů meziválečné avantgardy Miroslava Háka a Jaroslava Rösslera. Celou řadu Hákových prací, počínaje pozdními třicátými léty, lze přičítat k příkladným předobrazům grafického směru evropské subjektivní fotografie. Závěr Hákovy předčasně ukončeného díla (v roce 1969) patřil snímkům z pražských ulic a pasáží, v nichž se světelné situace redukovaly na grafický kontrast černé a bílé. Autorova úsporná souborná výstava na *Interkameře 69* v Praze potvrdila, že nuzně živořícímu Hákovi patří jedno z předních míst mezi evropskými fotografy jeho generace.

Průkopník moderní fotografie Jaroslav Rössler, který od vyhoštění z Francie v roce 1935 pracoval v Praze jen na zakázku, zahájil na penzi v padesátých letech novou etapu své tvorby. Představil ji – převážně na dílech z let šedesátých – autorskou výstavou v Praze roku 1968. Ukázalo se, že Rösslerova vůle k experimentu a vynalézavost ve využívání speciálních pozitivních technik s léty neochabla. Kromě manipulace s pozitivem pomocí fotomontáže, Sabattierova efektu, pseudoreliéfu a dalších technik využíval Rössler i optické předsádky před objektivem, kterou sám sestrojil. Přímo při fotografování tak vznikaly deformované, zčásti zrcadlově symetrické, halucinační optické obrazy. Motivicky i stylově jsou Rösslerovy práce spjaty s tehdejší svobodnou kulturou a formální návaznost na autorovu meziválečnou tvorbu není zjevná, lze ji jen pracně vysledovat. Rössler se zařadil mezi hrstku umělců, kteří ve zralém věku dokázali začít znovu a vytvořit dílo, které nezaostává za průkopnictvím mládí.

V panoramatu evropské subjektivní fotografie zaujímá Rösslerova tvorba výrazné místo svým dekorativním „bruselským“ stylem, který v nejrozvinutější podobě předvádí symbiózu lettristicky cítěného písma se složkami konstruktivismu a informelu odvozeného z vegetativního světa. Po pádu dogmatismu Rössler uvolnil stavidla své imagina-



271 Miroslav Hák, Okno, 1958, Moravská galerie v Brně

² Upozornil na to Ladislav Křivánek, *Konec subjektivní fotografie. Československá fotografie X*, 1959, č. 6, s. 84. – Významný fotograf a teoretik Otto Steinert se spolupracovníky zorganizoval v průběhu padesátých let tři internacionální výstavy *Subjektivní fotografie*, podle nichž byl pojmenován internacionální styl poválečné fotografie. Na východ od železné opony se název „subjektivní fotografie“ nemohl užívat; oficiálně byl vyznáván objektivismus a kolektivismus. Výhoda termínu „výtvarná fotografie“ spočívala v tom, že naznačoval uměleckost oboru, která se musela stále obha-

jovat. V Polsku, které bylo vedle Československa nejsilnější baštou výtvarně orientované fotografie, se výstava s názvem *Subjektivní fotografie* uskutečnila teprve v roce 1968.

³ *Eva Fuková*. Galerie G4, Cheb; Galerie Václava Špály, Praha; Galerie Caesar, Olomouc, 1996. Katalog Antonín Dufek – Zdenek Primus.

⁴ *Eva Fuková. Fotografie*. 41. výstava, Fronta, Praha 1961. – Katalog má popartovou úpravu (formát 10×21 cm, růžové reprodukce) a obsahuje texty Jiřího Koláře „Náčrt k portrétu Evy Fukové o deseti bodech“, z nichž poslední je báseň

„E... F...“ a další báseň „Jak získáš ‚domovní znamení‘“, která tematizuje osm otištěných autorčiných snímků.

⁵ Galerie Československého spisovatele, Praha 1965. – Katalog s pěti reprodukcemi má podobu popartové novinové stránky (kombinace černá – fialová), která byla složena ve formě dětské vojenské čapky „lodičky“. Účastníci vernisáže (s prvky happeningu) měli katalogy na hlavách.

ce. Lettrismus jako by vyšel vstříc předchozí kreslířské a reklamní autorově zkušenosti; s jeho představami se ostatně prolínal celý styl tehdejší doby, dobové umění, o němž se však Rössler podle svých slov nestaral. Nepatřil ani k žádné komunitě fotografů nebo výtvarných umělců. V několika životních obdobích vznikalo také autorovo kreslířské dílo, které má přes svůj nesporný význam poněkud tradičnější ráz. V sedmdesátých letech Rössler experimentoval i s barevnou fotografií. Složitou a náročnou kombinací speciálních technik vytvářel ze zbytků předmětnosti abstraktní celky. Jeho osobitost se v tomto případě ztrácí mezi podobnými projevy fotografů v Evropě a USA, neboť experimentace s technickými možnostmi barevné fotografie vedla všude k podobným výsledkům.

Fuková, Kolářová, Medková

Zatímco další výrazný představitel poválečné fotografické výtvarnosti, Karel Ludwig, v šedesátých letech vytvořil již jen několik suverénních dodatků k svému předchozímu dílu, mezi nejvýraznější stálice evropské subjektivní fotografie se tehdy vypracovalo trojhvězdižien, manželek známých umělců tvořících mimo výsluní oficiality.

První z nich, Eva Fuková,³ dokázala využít surrealistických metod náhodného setkání a nalezeného objektu k lyrické imaginaci, podobně jako Vilém Reichmann. Nejdůležitější část jejího díla nicméně naplňovala dominantní dobovou ideu poezie všednosti, včetně existencialisticky motivovaného aspektu absurdity. Část jejího díla tvoří nemanipulované snímky města. V rozhodující skupině svých děl však Fuková, na rozdíl od jiných fotografů, tuto estetiku realizovala způsobem blízkým pop artu a užívala k tomu neomezenou paletu výrazových prostředků, tedy i speciálních fotografických technik. Některá díla přitom vykazují styčné plochy s dalšími poválečnými trendy výtvarného umění, například s lettrismem nebo informelem. Právě Fuková ve své generaci jako první dokázala, že se médium fotografie znovu začlení do nejaktuálnějšího kontextu výtvarného umění. Jiří Kolář sestavoval její fotografie do nových celků („konfrontáž“, „raportáž“) a doprovázel je důležitými texty.⁴

Třetí výstava Evy Fukové v roce 1965 se vřadila do kontextu tehdejšího progresivního umění již svým podtitulem *stopy / kódy / hry / horizonty*. Teoretik Jiří Padrta ji doprovodil komentářem, který je komplexním rozbohem autorčina díla.⁵ Proti starší imaginativní složce její tvorby vyzdvihl rysy souznící s nejaktuálnějším výtvarným děním: „V podstatě je to nová literární prezentace současné reality. Ostrá, přesná, neromantická. A přesto svrchovaně poetická. Poezie tu ovšem není dělána z tradičních vzácných materiálů pomyslných fantomů a snů esoterických básníků, ani naopak ze sentimentálních žánrů. Je čerpána ze samé látky dnešního života, všední až k banalitě, konkrétní, často až nahé a syrové. / Ona ‚hra na skutečnost‘, o níž Fuková sama hovoří v souvislosti se svou prací, vstupuje těmito fotografiemi do nového dějství. Fuková se jimi zúčastňuje té části zápasu o nové ztvárnění současné skutečnosti, která dnes sdružuje nejprogresivnější tvůrčí síly nejenom ve fotografii, ale i v jiných oblastech umění.“

Padrtova charakteristika nepotřebuje doplnění. Lze ji doložit autorčinými fotografiemi, nejen z této doby, ale i staršími, které mezi prvními ve své době formují nové mož-



272 Eva Fuková, *Ať žijí milenci*, 1958–1960, Moravská galerie v Brně

nosti fotografie, oscilování mezi grafickým stylem šedesátých let, pop artem a geometrickými tendencemi.⁶ Pro Evu Fukovou se zdálo být důležité prostředí Kolářova okruhu, tvorba Běly Kolářové i manžela Vladimíra Fuky, jde tu však jen o souřadnice autorčiny originality a potřeby tvořit. Po návštěvě Spojených států v roce 1964 převládlo v díle Fukové nad touhou vypovídat zaujetí lettrismem, seriálním principem a ikonografií pop artu. Po emigraci do USA v roce 1967 se tato orientace prohloubila, autorka se přitom často vracela k motivům z domova.

První publikované snímky Běly Kolářové – civilizační objekty, dětské hry – pocházejí z roku 1956, ale teprve dílo z let 1961–1966 ve své době nově tematizovalo možnosti výtvarné fotografie a představuje také významný příspěvek výtvarnému umění. O svém východisku autorka napsala: „Někdy začátkem jednašedesátého roku mě při listování fotografickou publikací zasáhla jako blesk věta: ‚Celý svět je ofotografován!‘“⁷ To se pro autorku stalo důvodem, aby v roce 1961 začala pracovat bez kamery; vkládat do zvětšovacího přístroje různé předměty a pojidla, vytvářet jakási moderní a nefigurativní *cliché verre*. Svě takzvané umělé negativy rozděluje autorka do dvou skupin. Jednak promítala předměty položené přímo na celuloid: tak vznikaly *Vegetáže* a *Fotokoláže*. Dále pak roztírala na celuloid parafin a jiné přílnavé látky a do nich otiskovala předměty: tak vznikaly *Stopy*. Její práce se přitom rodily nezávisle na experimentech z třicátých a čtyřicátých let, jak je u nás pěstoval Karel Kašpařík nebo Fotoskupina pěti, ale i na poválečných fotogramech Raoula Hausmanna a Anneliese Hagerové nebo Heinze Hajeka-Halkeho. Volba zvětšovaných předmětů a látek (drobné civilizační a přírodní odpadky, které se povalují na dlažbách všech měst, „*potrhané, zmačkané, opotřebované*“)⁸ poukazuje k zázemí manžela Jiřího Koláře a Skupiny 42. Většinu prací z umělých negativů lze řadit k materiálové odnoži informelu, jejímž protagonistou byl u nás Vladimír Boudník. Ve světové fotografii, zvláště v Polsku, USA a Francii, mají tyto autorčiny experimenty řadu obdob.⁹

Repertoár svých metod záhy Běla Kolářová rozšířila. *Objektivními fotografiemi* někdy nazývala fotografie vznikající ze vzorovaných skel a z cizích rukopisů a kreseb: většina z nich pochází z roku 1962. Nejpodnětější práce tohoto typu kombinují tvarovost s beztvarostí nebo zpřítomňují určitou rovnováhu mezi neuspořádaností a směřováním k řádu. Tento rys díla Kolářové je snad nejsobitější a lze jím charakterizovat i mnohé její fotogramy, fázované techniky a kresby světlem. V pracích, které autorka přímo jako fotogramy nazývá – spadají do období po roce 1961 –, Kolářová často používá kombinovaných technik. První kombinace fotogramů publikoval mimochodem Jaroslav Rössler v roce 1927 a takzvané *foto-fotogramy* si po roce 1934 oblíbila Fotoskupina pěti. Další metodu Kolářové zastupuje fázovaná expozice, někdy připomínající roláže Jiřího Koláře: nejvíc takových prací nese v roce 1962. Fázované jsou mnohdy i práce označované jako fotogramy. Fázování patří k nejoriginálnějším inovacím Běly Kolářové ve fotografii; práce takto vzniklé lze většinou řadit ke geometrické abstrakci nebo k op artu. Další okruh autorčiny tvorby představují bezpředmětné „absolutní fotografie“ vytvářené pouze světlem: rodily se hlavně v letech 1962–1963 a i jejich techniku Kolářová nejčastěji označuje jako „fotogram“. Nejjednodušší z nich vznikaly tvarováním světla, vycházejícího ze zdroje ve zvětšovacím přístroji, pomocí nejrůznějších výrobků, materiálů, prostříhaných papírů

⁶ *Tramvaj*, 1951, a *Ať žijí milenci*, 1960 (vlak autobusu s nápisem AŤ ŽIJÍ MILENCI, vznášející se v oblacích), který si lze představit jako součást plakátové kultury pozdějšího hnutí hippies.

⁷ Citát z roku 1968, kdy autorka odepsala na výzvu Anny Fárové pro přípravovanou knihu *Současná fotografie v Československu*, která šla nakonec do stoupy. Text je přetištěn v monografii *Bela Kolarova*, Editions Revue K. Paris 1989. Český in: *Vrh kostek, Česká experimentální poezie*. Praha 1993, s. 216–220.

⁸ Citát ze stejného textu.

⁹ Viz Antonín Dufek, *Fotografie*. In: Mahulena Nešlehová (ed.), *Český informel*. Katalog výstavy. Galerie hlavního města Prahy 1991, s. 159–160.

¹⁰ Jiří Valoch, *Běla Kolářová. Fotografie z počátku šedesátých let ze sbírek Moravské galerie v Brně*. Katalog. Dům umění města Brna 1992.



a podobně. Specifickým případem, zahrnujícím rotační pohyb, jsou *Roentgenogramy kruhu* (technicky vlastně kresby světlem, luminogramy). Autorka vytvořila i řadu kombinací „světlokreseb“ s fotogramy, s umělými negativy, s manuálními zásahy. Spíše než k op artu patří část těchto prací k hnutí Zero a k nové citlivosti a koresponduje s Šimovou nebo s Boštíkovou linií malby usilující o evokaci světelné materie.¹⁰

Běla Kolářová vytvořila i několik fotografií reliéfních, tak, že zformovala do třírozměrných objektů fotografie využívající předchozích metod. Fotografovaná aranžmá a „asambláže“ – většina spadá do let 1962–1964 – zahrnují geometricky uspořádané množiny předmětů: skořápek, zátek lahví nebo pružin. V následném nefotografickém díle Kolářové se tyto předlohy proměnily v samostatná výtvarná díla, v jejichž tvorbě autorka pokračuje dodnes.

Sérii snímků vlasů (1964, 1966) bychom mohli vnímat prizmatem vlivu Josepha Beuysa. Lásku k všedním předmětům dokázala autorka vyjádřit i podle programu lettrismu

a vizuální poezie (*Abeceda věcí I–III*, 1964). Další práce, označované většinou jako aranžovaná fotografie, svébytně obměňují principy známé z tvorby Jiřího Koláře (*Derealizace*, 1963–1964). Nejznámější z nich je obsáhlá série *Derealizované portréty*, přefotografované podobizny umělců prolnuté texturami souznějícími s jejich tvorbou. Tato série se volně řadí k žánru imaginárního portrétu, který v době kulturní izolace poskytoval příležitost přihlásit se k tradici umělecké avantgardy nejen Běle Kolářové, ale například také Vladimíru Fukovi v jeho cyklu *Imaginární portréty* z roku 1958. Společně s dalšími objektovými fotografiemi lze v těchto autorčiných pracích spatřovat i reakci na pop art.

Z technologického hlediska lze fotografickou tvorbu Běly Kolářové rozčlenit do dvou velkých skupin: na práce bez kamery a s kamerou. Druhé z nich však někdy nedovedeme odlišit od fotografické dokumentace autorčiných asambláží nebo jiných objektových realizací; záleží jen na tom, zda se předloha fixovala či nikoli. Druhá monografie Běly Kolářové, s podtitulem *Objekty a asambláže*, zahrnuje totiž právě řadu prací, jež byly původně publikovány jako fotografie.¹¹ Práce bez kamery lze pak rozdělovat na ty, které vznikly s pomocí zvětšovacího přístroje z umělých negativů a jiných „náhražek“ negativů, dále na práce využívající principu fotogramu a konečně na kresby světlem – luminogramy. Tyto tři metody autorka ovšem také kombinovala.

Experimentování s fotografií bez kamery představuje dodnes živý proud konceptuální umělecké tvorby. U nás jej dnes zastupují například fotogramy Jana Wojnara. Během pouhých čtyř let, 1961–1964, kdy se u ní odehrálo vše důležité, dospěla Běla Kolářová od informálních textur k objektům a dokázala esteticky těžít z beztvarosti i z geometrického řádu. Před rokem 1968 autorčiny práce jen ojediněle pronikly do světa fotografie, publikovaly je hlavně literární časopisy. Po tomto roce už zase bylo těžko možné tvorbu Běly Kolářové prezentovat. Tak se stalo, že ji kromě disidentského okruhu umělců kolem Jiřího Koláře znal jen málokdo. S odstupem doby se jeví stále jasněji, že právě její práce patří v poválečné fotografii v Evropě a USA, přeplněné experimentováním, na jedno z nejpřednějších míst. Spoluvytvářejí však i podobu tehdejšího nejprogresivnějšího výtvarného umění. Jejich význam nelimituje jen jedno médium. Nemají mnoho společného ani se surrealismem, ani s existencialismem, který stál v pozadí tehdy dominující strukturální abstrakce. Zakládají se na „materiálové“ estetice, z níž se odvíjejí díla jak výrazově robustní, tak i jemná a přímo něžná.

Poslední z ženského trojhvězdí, Emila Medková, zůstala v šedesátých letech i později věrná statické nearanžované fotografii městských objektů poznamenaných stopami času, zdevastovaných omítek, skládek odpadu. Ani ona, ani její muž Mikuláš Medek už tehdy nepatřili k pražské surrealistické skupině a stáli už delší dobu mimo ortodoxní surrealismus. Jan Kříž a Anna Fárová označovali tvorbu Emily Medkové za magický realismus. Autorka sice nepřestávala vyhledávat konfigurace, které něco připomínají, fascinovaly ji však také samotné objekty a povrchy. Její metaforické snímky se pochopitelně nemohou zásadně odlišovat od Reichmannových nebo Hákových, obvykle však nejsou čitelné hned na první pohled a mají jiné emoční zázemí. Počítají s větší představivostí a dokonce i s tím, že jejich smysl vůbec nerozluštíme. Tvarově chaotické městské plochy, které Medková fotografovala, jsou nicméně působivé v každém případě.

¹¹ Běla Kolářová. *Objets et assemblages / Objekty a asambláže*. Torst, Praha 1993, ve spolupráci s Editions Revue K, Alfortville 1993.

¹² Jan Kříž, *Emila Medková*. Praha 1965, s. 20. – Publikace zahrnuje tvorbu do roku 1963. Zde i upozornění, že *Znaky* dominují tvorbě od roku 1962 (některé jsou starší). – Viz též Karel Šrp, *Exposing the Wall. Umění / Art XLV*, 1997, s. 280–297.

¹³ Mahulena Nešlehová (ed.), *Český informel* (cit. v pozn. 9).

Další, nemetaforická díla Emily Medkové zpodobují nejvšednější prostředí Prahy, její „vizuální podvědomí“ kontrastující se stověžatou krásou. Vycházejí z estetiky Skupiny 42; Medková však dokázala vybrat a magicky zpodobit objekty evokující tehdejší represivní společenské prostředí. Její zavřené a přitom nefunkční dveře, agresivní škvíry a hroty, nedobytné ohrady, zakrytá okna, zbytky živořící vegetace, to všechno připomíná vnímání očima Franze Kafky a existencionalistů. Depresivností nevyniká jen malá část autorčiných fotografií. Medková citlivě zobrazuje totalitní režim jako vězení, aniž by o to vědomě usilovala. Tvarový repertoár tohoto nemetaforického souboru fotografií sahá od „nalezeného informelu“ oprýskaných zdí až po prezentaci geometrických útvarů interpretovaných často znakově. Původně Medková řadila svoji tvorbu do cyklů *Záznamy*, *Hlavy*, *Zavřeno*, *Znaky*.¹² Početně zastoupená je též „pop artová“ prezentace civilizačních produktů, ať již průmyslových výrobků, nebo písma a reklam.

Autorčiny fotografie nalezených objektů často připomínají uměle vytvořené sochařské objekty a asambláže. Můžeme v nich spatřovat paralelu malířských a sochařských děl vznikajících v pražských ateliérech v kruhu *Konfrontací*. Ojedinelé snímky textur vytvářela Medková již na začátku padesátých let; ve světové fotografii ji v tom směru předešel snad jen Aaron Siskind. Jan Kříž upozornil i na souvislost s Brassaiiovými *Graffiti*, publikovanými v roce 1960. Nejbližší obdoby má dílo Medkové v pracích fotografů z okruhu pražských *Konfrontací* a v dílech výtvarníků soustředěných na nefigurativní projev (Vladimír Boudník, Jiří Balcar, Mikuláš Medek, v zahraničí zejména Antonio Tàpies).¹³

274 Emila Medková, Dva čtverce, 1960, Moravská galerie v Brně



Fotografie Emily Medkové patří k nejkultivovanějším projevům výtvarného umění tehdejší doby. Jejich autenticitu provázelo úsilí potlačit tvůrčí subjekt, maximálně odosobnit projev, podat realitu s řemeslnou dokonalostí a použít fotoaparát „jen“ k uhrančivému zpřítomnění nepřítomného bez estetizace předlohy. Snad proto tyto fotografie nestárnou. Navzdory neosobnímu, objektovému zaměření není autorčina tvorba výrazově a významově neutrální, podává zřetelně komponovaný obraz stavu civilizace a společnosti své doby. Ve srovnání s Fukovou a Kolářovou vyniká skutečnost, že ryze umělecká problematika stála u Medkové až na druhém místě. V tomto smyslu se autorčina mimořádně hodnotná tvorba vymyká parametrům takzvané výtvarné fotografie.

DOFO

Dílo o dvě desetiletí staršího Viléma Reichmanna, zmíněného už v souvislosti s Medkovou, představovalo v šedesátých letech určitý průsečík názorů, uměleckých snah a faktického dění své doby. V roce 1957 měl Reichmann poslední výstavu karikatur. Fotografii se pak začal věnovat velmi intenzivně, vystavoval a publikoval od roku 1959, o dva roky později byla již vydána jeho monografie.¹⁴ Důležitou roli sehrály Reichmannovy anti-dogmatické teoretické úvahy motivované snahou o rozšíření pole pro svobodnou tvorbu. Uveřejňovala je především nová vlivná revue *Fotografie*, vedená Václavem Jírů.¹⁵ Reichmann v nich dokázal charakteristikou vlastní tvorby vytvářet prostor i pro ostatní a ve stěží napadnutelných formulacích nabízet estetiku, která se tehdy běžně spojovala se surrealismem a dalšími projevy „buržoazního“ umění. „Proč by se fotografie nezmocnila prvků a postupů poezie slovesné: symbolu, metafory, příměru, básnického obrazu, proč by se v daném případě nepokusila o něco, co je zcela běžné v lidových písních, bájích a v poezii? [...] Náznak, zkratka, mnohoznačnost a interpretační šíře – zdá se, že všechny tyto znaky moderní poezie jsou dostupné i básni fotografické, komponované do cyklu významově i výtvarně.“¹⁶

Citát poukazuje také k tehdejší zasnubám mezi fotografií a literaturou. V šedesátých letech i později nacházela fotografie útočiště na stránkách téměř všech literárních časopisů, ocitla se na výsluní pozornosti literátů, kteří pěstovali kult obyčejných lidských radostí, plně prožívané všednosti. Reichmann sice po mladistvých básnických pokusech literaturu opustil, zůstala však pro něj větší oporou než výtvarné umění. Na dobový proud poezie všednosti odpověděl cyklem fotografií *Nevšední den* a stejnojmennou autorovou výstavou fotografií z roku 1964. *Nevšední den*, později „rozpuštěný“ do jiných cyklů, pojímal autor jako antitezi příliš zdůrazňované všednosti. Ze souřadnic tohoto hlavního proudu českého umění se tento soubor nevymyká, znamená jen důležitý posun akcentu. Neúnavným každodenním vyhledáváním nadreality v realitě Reichmann postupně kumuloval dílo, jedinečné svou koncentrací i kvantitou nalezených překvapení.

V letech 1958–1961 se Reichmann za pomoci své pražské spojky Jiřího Jeníčka neúspěšně pokoušel založit skupinu, která by sdružila nekomerční fotografy Svazu, podle jeho představ spojené principem poetické interpretace reality. Páteř této svazové skupiny měli tvořit Eva Fuková, Emila Medková, Miroslav Hák a Josef Prošek, teoretičkou se nakonec uvolila být Anna Fárová.¹⁷ Reichmannova brněnská perspektiva, povýtce idealistická,

¹⁴ Václav Zykmond, *Vilém Reichmann*. Praha 1961. – Reprodukované fotografie, provázené lyrickými komentáři Anny Zykmondové (jinak by prý nemohly být zveřejněny), vznikly převážně ve čtyřicátých a padesátých letech.

¹⁵ O některých otázkách typičnosti v umělecké fotografii. *Fotografie*, září 1960, s. 27. – O vlivu fotografie na malířství. *Fotografie* 1960, č. 4. – O umělecké fotografii věcí. *Fotografie* 1962, č. 2, s. 26–29.

¹⁶ Vilém Reichmann, *Autor o svém díle*. *Fotografie*, říjen 1959, s. 17.

¹⁷ Korespondence z let 1958–1961 v archivu sbírky fotografií Moravské galerie v Brně.

nepočítala ani s rozparcelováním pražského uměleckého světa do animózních skupinek, ani s věčným taktizováním vedení fotografické sekce svazu, které se vždy snažilo prezentovat tvorbu v nevyhraněné podobě stravitelné pro komunistické funkcionáře. Touha, aby se skutečná tvorba odlišila od řemesla a aby skupina fotografů mohla vystavovat doma i v zahraničí samostatně mimo obvyklé svazové expozice, vyzněla naprázdno.

Nezdar na půdě Svazu a možná i touha po skupinové komunikaci, na níž se podílel po válce ve Skupině Ra, nakonec Reichmanna v roce 1962 zavedla do olomoucké skupiny fotoamatérů DOFO, jejímž teoretikem se současně stal jeho přítel z Ra Václav Zykmond. Před Zykmondem plnil úlohu teoretika skupiny olomoucký malíř Slavoj Kovařík. První skupinová realizace programu poezie všednosti se uskutečnila mimo pražské centrum. DOFO bylo prvním poválečným tvůrčím uskupením fotografů a zároveň patřilo k prvním skupinám, které vznikly po odhalení Stalinova kultu. Zrodilo se v převratném roce bruselského EXPO, 1958, případně na přelomu let 1958–1959, kdy u nás začala fotografická konjunktura. K motivům vzniku této formace amatérských fotografů patřila touha proniknout do SČSVU. Reichmann se Zykmondem tomu mohli napomoci. Stálé jádro skupiny tvořili Jaromír Kohoutek, Jaroslav Vávra, Ivo Přeček, Jan Hajn, většiny výstav se zúčastnili i Rupert Kytka a Vojtěch Sapara, krátkodobě se na činnosti skupiny podíleli další fotografové.

Šťastnou náhodou se v Olomouci sešlo tvořivé společenství, jež podobně jako značná část umělců všech oborů vycítilo, že nejschůdnější východisko z dogmatismu vede přes rehabilitaci všedního světa. Tichý zápas o hodnoty obyčejného života, kontrastujícího s bombastickou ideologií socialistické utopie, fascinuje dodnes. Šíři a konfúznost počátečního motivického repertoáru DOFO mohou dobře ilustrovat názvy oddílů, do nichž rozčlenil Karel Otto Hrubý brněnskou výstavu skupiny v roce 1960: *Tvář města Olomouce, Z dílen a pracovišť, Momentky z lunaparku, Všedničky, Plískanice, Portréty, Koketujeme s grafikou, Okna, Návštěvou u výtvarníků, Krajina, Vtipy a vtípký*. Námětové uspořádání

275 Rupert Kytka, Kupky, 1961,
Moravská galerie v Brně





výstavy se pokoušelo vyrovnat s nesoudržností souborů deseti autorů, z nichž tehdy DOFO sestávalo, nicméně již tehdy se projevovala oscilace mezi dokumentárností a výtvarností. Výstava uzavřela první, nevyhraněnou etapu skupiny.¹⁸ Dominantní postavení tehdy měli příští odpadlíci ze skupiny, Antonín Gribovský, Jiří Gregorek a Zdeněk Matlocha, z kmenových členů Jaroslav Vávra. Gregorek a Matlocha navázali vynalézavými snímky figurín na meziválečný surrealismus. Antonín Gribovský vytvořil skupinu fakticky i pocitově temných, těžce čitelných, depresivních fotografií (například *Cyklista*, 1958; *Čekárna*, 1960–1961). Ojedinělými pracemi se Gribovskému přiblížil i Jaroslav Vávra.

Odvážný záměr těchto originálních děl se spojil s radikální „antiestetikou“ v kompozici a tonálním podání. Umění této doby rezonovalo s pocity absurdity lidské existence, jen se o tom nemohlo psát. Pocity blízká díla bychom v té době našli roztroušena po celé Evropě. Gribovského *Zátiší – Poezie u okna* (1959) konfrontuje květinu ve vázičce bruselského stylu se špinavým oknem. Je to fotografie-manifest, konfrontace krásy a ošklivosti, svátečnosti a všednosti. Podobné polarity, někdy směřující k absurditě, se měly stát jedním z vyjadřovacích schémat DOFO. Využili jich například fotografující dělníci Ivo Přeček a Jan Hajn v souborech z pracovního prostředí. Bruselská vázička není na fotografii Antonína Gribovského náhodou. Na dekorativním stylu EXPO 58 v Bruselu se Československo výrazně podílelo.

Rok 1961 byl pro skupinu dobou přerodu, spojeného s útlumem činnosti. Roku následujícího se aktivita skupiny obnovila, a to v redukovaném složení Jan Hajn, Jaromír Kohoutek (předseda), Rupert Kytka, Ivo Přeček, Jaroslav Vávra a jako nový spolupracovník Vilém Reichmann, který se o něco později stal šestým členem. Vrcholem etapy „druhého DOFO“ se stala výstava v pražském Divadle Na zábradlí v roce 1963. Lepší veřejné místo pro nekonformní kulturu tehdy neexistovalo. Milan Kundera ve svém zahajovacím projevu takticky vyzdvihl a důrazně podpořil reflexi „všednodenní lidské situace“ u všech vystavujících, jimž „je jakákoliv samoúčelná výtvarnost cizí“.¹⁹ Postihl tak společného jmenovatele osobních koncepcí členů skupiny. Ti však postupně stále víc pěstovali imaginativní i ryze výtvarné postupy.²⁰

Akcentování výtvarnosti se nevyhnul ani tak vyhraněný umělec, jako byl Vilém Reichmann. Začal ve větší míře využívat speciálních fotografických technik a usnadnil si tak odstraňování popisných složek obrazu i vytváření metafor, například pomocí fotomontáže.²¹ Pomocí zrcadlově symetrické fotomontáže vytvořil Reichmann i jedno ze svých prvních nefigurativních děl, *Fantom* (1964, pozdější název *V hlubinách*). Kombinace záběrů nánosů špíny na vegetaci evokuje istlerovské tvarosloví, přesto dílo představuje originální součást české varianty informelu. Existencialistickou polohu Reichmannovy tvorby shrnulo nedatované a dnes neznámé album *Záznamník úzkosti*. K pozoruhodným realizacím patří *Lidé* z roku 1965, fotografie stojící mezi pop artem a novou figurací.

Reichmannovými generačními druhy ve skupině DOFO byli Jaromír Kohoutek a Rupert Kytka. Vrchol Kohoutkova torzálně dochovaného díla zřejmě představují makrofotografie zelí z let 1967–1968. Tato pozdní reakce na český informel se přiřazuje k fotografiím reprodukcím banálních předmětů jako paralely malířských a grafických děl. Podobně jako Kohoutek se přiklonil k předmětné „nalezené“ abstrakci i Kytka, stále věrný čistě nema-

276 Vilém Reichmann, *V hlubinách (Fantom I)*, z cyklu *Delirama*, 1964, speciální technika, Moravská galerie v Brně

¹⁸ Část fotografií se dochovala mimo jiné ve dvou albech, sestavených v letech 1959 a 1960, nyní v archivu sbírky fotografií Moravské galerie v Brně.

¹⁹ *Fotoskupina Dofo*. Katalog výstavy. Moravská galerie v Brně 1995, zahajovací projev Milana Kundery 10. 5. 1963 na s. 54.

²⁰ Posun v tvorbě skupiny postihují Zykmondovy texty v katalozích skupiny z let 1962 a 1965: viz *Fotoskupina Dofo* (cit. v pozn. 19), s. 52–53, 55–56.

²¹ Soubor *Delirama* (pozdější název); většina prací je z let 1964–1966. Pozdější Reichmannovy makrofotografie (od roku 1968) svým způsobem navázaly na etapu DOFO.



nipulované fotografii, například ve svých *Skleněných labyrintech* (asi 1962), *Stínech I* (1960) nebo *Schodech* (1963). *Krov I* (1965) se blíží op artu, nejvíce překvapí landartové *Kupky* (1961) a *Brázdy* (1965). Další okruh Kytkova díla sestává ze snímků odhozených věcí, inspirovaných zčásti poezií všednosti, zčásti imaginativním uměním; dnes je můžeme vnímat také prizmatem ekologické problematiky. V dalším desetiletí Kytka pěstoval společně s Vojtěchem Saparou především vysokohorskou fotografii (soubor *Dobrá země*, 1974).

Zhruba o generaci mladší Jaroslav Vávra, jehož dílo známe jen zčásti, se stal známou osobností po válce, kdy se angažoval v Brně, a to mimo jiné i po roce 1948 pro „novou fotografii“. Vytvořil řadu pozoruhodných momentek a fotografií všedního městského prostředí. Od poloviny šedesátých let vystavoval nekonvenční akty, které na skupinových i samostatných výstavách budily až do roku 1968 senzaci. Zveřejňovat se tehdy mohly jen akty zřetelně umělecké. Vávra naštěstí zvolil cestu aplikací tehdy nejaktuálnějších výtvarných směrů, op artu (pomocí projekce geometrických vzorců na těla modelek, asi od 1963),²² lettrismu (montáže) a informelu. Vedle černobílých dělal i barevné akty. Barevná fotografie se stala v šedesátých letech aktuální záležitostí, málokdo však uměl překonávat technické a finanční překážky s ní spojené.

Určitý protipól k Vávrovým aktům představují snímky Jana Hajna a Ivo Přečka z prostředí továrny, v níž oba umělci pracovali.²³ Inspirováni poezií všednosti a snad i fil-

277 Jaroslav Vávra, *Šrafůra*, 1964,
Moravská galerie v Brně

²² Op artové oděvy figurují také v kalendáři Centrotexu od grafické designérky Staši Blažkové, 1963. – Viz Marta Sylvestrová, *Český plakát 60. let*. Katalog výstavy. Moravská galerie v Brně 1997, s. 180.

²³ Václav Zykmond, *Snímky z pracovního prostředí*. *Fotografie 64*, VIII, 1964, č. 1, s. 13–15.

movým neorealismem, popsali pracovní prostředí jako rejdiště poetických a většinou absurdních střetů. Podobně jako Vladimír Boudník vnímali továrnu jako nevyčerpatelný obrazový zdroj. Nacházeli v ní informelní a geometrické struktury i popartové motivy. Šlo přitom – řečeno tehdejší terminologií – o „realistické“ fotografie. Fantazie o dělnickém umění se v tvorbě těchto dvou dělníků uskutečňovaly poněkud jinak, než jak si to skalní komunisté představovali. V Hajnově případě se fotografie z továrny staly nejzávažnějším souborem v jeho nerozsáhlém díle. Mimořádně sugestivní obraz dvou pokroucených hřebíků s názvem *Milenci* (1966) můžeme porovnat s Reichmannovým stejně vročeným snímkem spoutaných patníků *Beckettovská* (1966) z cyklu *Dvojice*. Druhý, ještě méně početný okruh Hajnovy tvorby předvádí velmi vzácné práce absurdní fantazie. Nelze je přehlédnout pro jejich záhadnost. Některá zátiší vypadají jako nalezená, přitom je však autor aranžoval (*Zasněžený čaj*, 1965), případně nenápadně dotvořil (*Ruka*, 1962).

Jediným zástupcem mladé generace ve skupině DOFO byl Ivo Přeček. Tento soustružník a fotografický autodidakt suverénně zvládl fotografické řemeslo včetně speciálních technik. Zároveň se však právě jeho tvorba nejtěsněji přičlenila ke kontextu aktuálního výtvarného umění, které zpočátku ani neznal. Přečkova citlivost k estetickým možnostem neestetických předloh byla snad dána generačně. Již jeho *Zátiší s krabičkou a štětcem* (1959) bychom mohli zaměnit s fotografickou reprodukcí výtvarného objektu z okruhu informelu, ale podobný malířský informel, jehož stoupenci chtěli v extatickém stavu vytvořit hmotné ekvivalenty svých nejniternějších pocitů, bychom v roce 1959 našli snad jen u Stana Filka. První pražské *Konfrontace* se konaly až následujícího roku, olomoucký malíř Slavoj Kovařík tehdy ještě maloval abstrahované tvary. „Nalezených informelů“ najdeme u Přečka i u dalších fotografů mnoho, jako by tito autoři chtěli zlomyslně dokazovat, že není v možnostech manuálních výtvarných oborů vytvořit něco zásadně nového, předem neviděného. Fotografie stranila spíše Vladimíru Boudníkovi než Mikuláši Medkovi.

Některé Přečkovy práce reagovaly na geometrickou abstrakci (*Stavebnice*, 1964; *Rozdělený čas*, 1967), jeho snímky nalezených objektů mívají blízko k pop artu, počínaje *Strojkem* z roku 1961. V roce 1960 začal autor využívat také speciální fotografické postupy a snad jako jediný z DOFO také nefotografické manuální zásahy. Drzé přestoupení puristických zásad modernismu manifestuje titul Přečkovy práce z roku 1960: *Fotokresba – Strašidlo*. Stejně jako pozdější *Oko* (1964) a další Přečkovy fotografie, reaguje zároveň tato práce na dobovou atmosféru, v čemž se blíží starším dílům Emily a Mikuláše Medkových. Postupem doby sílí v Přečkově tvorbě napětí mezi abstrakcí a imaginací. Tam, kde se obě složky vyrovnávají, nastává někdy zklidnění hraničící s dekorací. Zato díla jako *Opuštěnost* (1963), *Velké koulování*, *Kráčející mrak* (obojí 1966) nebo *FotoFotogram* (1964), připomínající pozdější Adrienu Šimotovou, tvoří výraznou součást umění té doby, a třebaže patří spíše do výtvarného kontextu, vycházejí také z tradice olomoucké fotografické avantgardy třicátých let, z níž Přeček poznal hlavně dílo Otakara Lenharta.

Některá Přečkova díla, zejména zrcadlově symetrické série stromů (od 1963) a stohů (1965), se řadí k výtvorům až anachronicky surrealistickým. Lze je srovnávat s podobnými pracemi Milana Nápravníka a Milana Resla. Odvážně lascivní *Síť* (1966) asociuje současnou

278 Ivo Přeček, Foto fotogram,
1964, Moravská galerie v Brně



brutální erotiku. Montáže *Závod* nebo *Hledání krále Ječmínka* (obě 1969) bychom mohli považovat za poněkud opožděnou reakci na pop art a absurditu šmidrovského rodu. K formálně nejobjevnějším autorovým realizacím patří fotomontáže z časopiseckých ilustrací (dvoje *Proměny*, 1967; *V zajetí decibelů*, 1969), které podobně jako fotomontáže z cyklu *Lidé* (1969) reflektují spotřební kulturu a komunikaci, která k nám pronikla v šedesátých letech. Jedna z fotomontáží z cyklu *Lidé* reaguje na sovětskou okupaci: kombinuje rozptýlené chodce s pochodujícími oddíly vojáků. Tato díla, oproštěná od všech odkazů k imaginaci nebo absurditě, téměř splývají s grafickým projevem a z celého Přečkova díla mají nejblíže k pop artu, například k tvorbě Jiřího Balcara. Z roku 1967 pocházejí dva dochované fotografické objekty – některé další byly zničeny –, *Valcha* a diptych *Okno*. Oba těsně souvisejí s předchozími pracemi. Vedle Slováka Ladislava Borodáče se Přeček zřejmě stal jediným československým fotografem, který takové objekty vytvářel. Jejich pozoruhodný rys spočívá v průniku konceptu s imaginací. Trojrozměrné objekty s fotografiemi patřily k trendům evropské poválečné experimentální fotografie; rozšířily se zejména v Polsku a v Německé spolkové republice.

Informel, existencialismus, surrealismus

V roce 1966 převzalo Museum Folkwang v osobě Otto Steinerta z brněnského Domu umění výstavu *Surrealismus a fotografie*, připravenou Václavem Zykmundem. Šlo vlastně o projev nejvyššího uznání, jakého se fotografii v ČSSR dostalo. Kromě Viléma Reichmanna, jehož fotografie z období DOFO *Fantom I* vévodí na obálce celému katalogu, se výstavy zúčastnili Eva Fuková, Emila Medková, několik autorů z olomouckého okruhu: Gribovský, Hajn, Přeček a Vávra a další. O surrealismus vlastně nešlo.

Význam jmenovaných fotografů se však neomezuje jen na kontext jejich oboru. Jejich tvorba reprezentuje významnou součást výtvarného umění a kultury šedesátých let. Fotografové se v šedesátých letech zúčastnili výtvarných aktivit snad ve všech uměleckých skupinách. Od „*poezie všedního dne*“ se jejich tvorba postupem času začala odklánět. Začal převažovat zájem o rub civilizace – takzvanou *smetišťovou kulturu* – a o čistou vizualitu námětu. Zatímco tvorba zobrazující všední život se u nás většinou tolerovala – a tendence dekorativní nacházely podporu –, informel, nazývaný tehdy „*strukturální abstrakce*“ nebo „*texturální abstrakce*“, pro oficiální sféru přijatelný nebyl. Jevil se jí jako „*nesrozumitelný lidu*“, jako import ze Západu; neprůchodný se zdál být i příklon informelu k niternosti motivovaný nesnesitelností veřejného života. Pro vznik a rozvoj informelu měly velký význam dva myšlenkové proudy: předválečný surrealismus a poválečný existencialismus. Tvorba fotografů tohoto okruhu má mnoho paralel v Evropě i v USA, kde ji předjímal Aaron Siskind, respektovaný i jako předchůdce malířského abstraktního expresionismu.

Místo informelu bylo zpočátku v undergroundu. Na druhé *Konfrontaci* v ateliéru Aleše Veselého v roce 1960 se podíleli fotografové Jiří Putta a Karel Kuklík. Jejich fotografie lze považovat za přímé pokračování Boudníkových interpretací omšelých pražských zdí z první poloviny padesátých let. Záběry Kuklíkovy však navzdory svému uhrančivému verismu působí spíše jako autonomní obrazy než jako iluze skutečnosti a jejich emo-

²⁴ Jan Kříž, Karel Kuklík. *Katalog výstavy. České muzeum výtvarných umění, Praha 1997.*



tivní působení je silnější a bližší malířskému informelu nežli samotnému Boudníkovi: například stékající asfalt na raných Kuklíkových snímcích může evokovat krev stékající z rány. Teprve skupina prací z doby kolem roku 1963, v nichž autor využil speciálních fotografických technik k dodatečnému dotvoření výchozích záběrů, posunula jeho tvorbu k ryzí výtvarnosti.

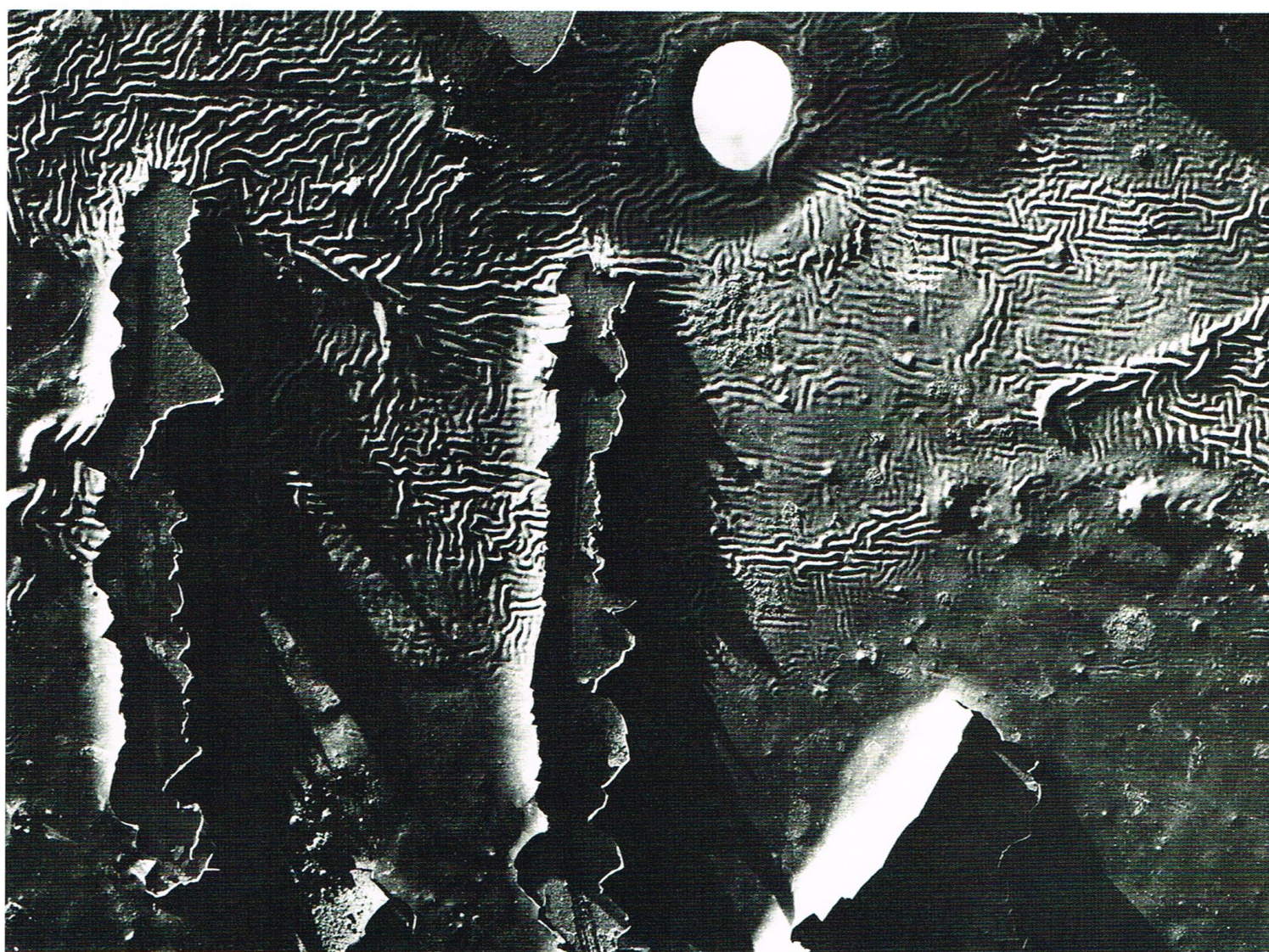
Karel Kuklík patří – mimo jiné i díky přátelství s historikem moderního umění Františkem Šmejkalem – k nejkultivovanějším fotografům šedesátých let. V určité části svého díla zhodnotil přínos surrealismu.²⁴ V městské tematice, například v cyklech *Mrtvé město* (1959) nebo *Čas města* (1964), se jeho dílo prolíná s tvorbou Emily Medkové, Čestmíra Krátkého a dalších. Některé snímky těchto fotografů připomínají černobílé reprodukce Tàpiesových obrazů. Kuklík fotografoval i dřevo (podobně Krátký) a vytvářel také triptychy s literárními podtexty a další díla, která se už okruhu texturální abstrakce vymykají. Jeho nejoriginálnější přínos spočívá v cyklech *Zamořená krajina I, II* (1959–1961, 1963–1964) a *Ztroskotání* (1964), pracích, které vědomě nemotivovalo ekologické cítění, dnes však tato jejich dimenze vystupuje do popředí.

279 Karel Kuklík, Z cyklu
Zamořená krajina I, č. 2, 1959, Moravská
galerie v Brně

Konfrontace III v Alšově síni v Praze v roce 1965 se kromě Karla Kuklíka zúčastnili také Čestmír Krátký a Stanislav Benc. Početné dílo libereckého etnografa a historika umění Čestmíra Krátkého pokrývá léta 1960–1968 a patří téměř celé informelu. Provází je autorovy texty, syntetizující literární formou programovost s autointerpretací.²⁵ V roce 1968 Krátký odešel do exilu a k fotografii se již nevrátil. Stejně jako jeho generační předchůdci a druhové, vycházel i Krátký ze surrealismu a část svých fotografií textur interpretoval figurativní fantazií. Svůj vztah k surrealismu promýšlel a zpřesňoval jako nikdo jiný, zejména v poměru k existencialismu a k učení Carla Gustava Junga. Citoval například Arnolda Schönberga (*„Umění je voláním o pomoc“*) a tehdy populárního Jeana-Paula Sarrtra. Pro svoji tvorbu razil termín *„fotografie introvertního typu“*. Příznačně Krátký chápal motivaci tvorby: *„Nemožnost dialogu má za následek nemožnost určit smysl jednotlivcovy existence. Aby se zaštitil před úzkostí, odvažuje se tvorby.“*²⁶

Za Krátkého originální přínos lze pokládat konfrontaci „beztvarosti“ s tvary, ať už archetypálními – například v *Mrtvých kruzích* z let 1963–1964 –, anebo s útvary stél,

280 Čestmír Krátký, *Půlnoční slunce*, 1964, Moravská galerie v Brně



²⁵ Jan Koblasa, *Čestmír Krátký. Liberec 1969. – Zde přetištěny i starší Krátkého texty, publikované zčásti též v nekonformním časopisu Tvář.*

²⁶ Jan Koblasa (cit. v pozn. 26), s. 16, 28.

náhrobků nebo jiných předmětů typických pro tehdejší informel. Od roku 1963 zaujala Čestmíra Krátkého smetiště a skládky, vděčné téma tehdejšího našeho progresivního umění a literatury. V názvech jeho prací začaly převažovat poukazy k dobově příznačným představám (*Katastrofy*, 1963; *Přízrak*, 1963; *Výstraha*, 1964; *Plačící železo*, 1964; *Fantom*, 1965), k literárnímu zázemí (*Ubu král*, 1963; *L'autre monde – Lautréamont*, 1963), k existenciální beznaději (*Vanitas*, 1961; *Odnikud nikam*, 1965), k absurditě, jíž se Krátký zabýval i literárně (*Půlnoční slunce*, 1964; *Projekt projektu*, 1964; *Rozkvět v odkvětu*, 1967). Nechyběl ani smysl pro černý humor (*Má fobie mě zabije*, 1967). Postupný přechod názvů i tvorby z pochmurné „expresse deprese“ do groteskní polohy ilustruje posun, který byl typický i pro další příbuzné autory, například pro Emila Medkovou. V reakcích na sociální realitu začaly převažovat „šmidří“ polohy. Určité rozpolcení tohoto okruhu tvorby si teoretici uvědomovali už u *Konfrontace III*. Stejně jako v jiných případech, také pro snímky Krátkého – až na výjimky nemanipulované – platí, že bychom je mnohdy mohli považovat za reprodukce částí nefigurativních asambláží nebo informelních obrazů.

Stanislav Benc vystavoval na třetí *Konfrontaci* kromě jednoho objektu soubor čtyř fotografií *Příběh o člověku, který vyjde z domu a již se tam nevrátí* (1963). Název kupodivu unikl pozornosti. Námětově i formálně patří do okruhu *Konfrontací* také některé z Bencových nemanipulovaných, „čistých“ záběrů. Vynikají zejména fotografie *Hrob II* (1962) a *Dveře – k poctě Richarda Weinerja* (1963). Mállokteré z Bencových prací můžeme počítat k informelu, většinou jde o experimenty využívající nejrůznější speciální techniky. K tomu Bence inspirovala monografie Heinze Hajka-Halkeho. Častý případ představuje promítání nefigurativních a lettristických textur do figurativního základu. *Portrét architekta Dalibora Veselého* (1963), čtyřfázově abstrahovaný, patří k nejvýznamnějším dílům tehdejšího evropského dekorativního stylu. Kromě Veselého, progresivního teoretika umění a architektury, měl Benc blízko k Vladimíru Boudníkovi (*Vladimír Boudník – viadukt v Libni*, 1963), Bohumilu Hrabalovi (*Na hrázi věčnosti*, 1963) a k surrealismu Milanu Nápravníkovi. Většina jeho děl poukazuje k literárním a symbolickým podtextům.

Alois Nožička byl stejně jako Stanislav Benc profesí televizní kameraman. V šedesátých letech vstoupil do surrealistické skupiny. V té době se v ní prosadil vliv existencialismu, vídali se zde tak různí lidé jako Věra Linhartová, Petr Král, Milan Nápravník, Bohumila Grögerová a Josef Hiršal. *Konfrontací* se Nožička nezúčastnil. První skupinová práce, na níž se podílel, byl sborník *Objekt č. 5* z roku 1962. Kromě něho zde měla fotografie též Emila Medková.

Již kolem roku 1960 se Nožička přiklonil k imaginativní fotografii civilizačních objektů. Tvořil zásadně v souborech; někdy vytvářel i pevné sestavy několika fotografií. Cyklus *Fantomy* (od 1958) již svým názvem demonstruje imaginativní východisko. Do početného souboru *Ilustrace* autor řadil práce inspirované poezií a texty Milana Nápravníka. Později Nožička shrnul všechny práce té doby do souboru cyklů *Komplementární svědectví* (1958–1964). Téměř celé jeho dílo má blízko k informelu, surrealismu a existencialismu. Podobně jako Medková nebo Krátký fotografoval skládky, smetiště, devastované zdi a jiné plochy. Více než ostatní zdůrazňoval „estetiku ohyzdnosti“ a sémantiku obrazu.



281 Stanislav Benc, Portrét architekta Dalibora Veselého, 1963, Moravská galerie v Brně

Nožičkovu dílu z první poloviny šedesátých let dominuje důraz na výrazné tvary-znaky, které se vydělují z chaosu a podněcují zvědavost. Spíše než zdůraznění niternosti lze z jeho díla vycítit analytický zájem o možnosti komunikace, který snad vedl k určité nadprodukcí, ale na druhé straně naznačil novou perspektivu takto zaměřené tvorby. Komunikativnost Nožičkova díla mohla být modelována jazzem, autorovým druhým zájmem. Kolem roku 1970 dospěl až na hranici konceptuálního umění, aniž by přitom jeho dílo prodělalo výraznější námětovou proměnu.

Význam poezie Milana Nápravníka pro některé umělce včetně fotografů zřejmě přesahoval význam jeho symetrických montáží stromů, *Inversáží*.²⁷

Informelu se vzdalovala nemanipulovaná tvorba Miroslava Jodase z konce šedesátých let, a to jak dominantním zájmem o samotné civilizační objekty, tak i způsobem výběru, který připomíná konceptuální fotografii (*Opuštěné předměty*, od 1967; *Kanály*, 1968; *Zámky a kliky*, od 1968).²⁸ Jodas měl tehdy blízko k Janu Kubíčkoví, navazoval na Skupinu 42. Věnoval se i výtvarné a momentní fotografii. Do kontextu informelu patří také některé další experimentální práce pražských tvůrců. Fotograf výtvarného umění Jiří Hampl vytvářel již v roce 1956 a pak na začátku šedesátých let bezpředmětné fotografie, roku 1968 vystavoval s Klubem konkretistů. Prokop Paul zhotovoval od konce padesátých let práce připomínající fokalky. Také tohoto autora vedlo někdy zaujetí fotomontážními technikami k nefigurativním realizacím.

Nefigurativní fotografii strukturálního a texturálního typu můžeme schematicky rozdělit na předmětnou a bezpředmětnou. V prvním případě nefigurativnost obvykle vzniká těsným přiblížením k předmětům, takže figura celku zůstává mimo obraz a ukazuje se tkanivo uvnitř. Druhý okruh fotografického informelu představují díla vznikající většinou bez kamery, buď přímo na pozitivěch zpracovávaných chemikáliemi, nebo z „umělých“ negativů, které se vytvářejí destrukcí fotografické emulze nebo se rovnou nahrazují jinými transparentními texturami. Také tento okruh, jehož tradice sahá k experimentům třicátých let a malířský informel tak předchází, má dlouhou řadu reprezentantů v Evropě i v USA. K nejvýznamnějším realizacím tohoto druhu patří část díla Běly Kolářové. Oba okruhy se částečně prolínají, negativy z kamery se někdy dodatečně dotvářejí speciálními fotografickými technikami. Společného jmenovatele „předmětného informelu“ ve fotografii tvoří zobrazování plošných textur, do nichž se v různé míře začleňují trojrozměrné objekty. Nestejnorodé projevy fotografického informelu vznikaly v průniku několika dobových myšlenkových proudů – surrealismu, existencialismu, poetiky periferie, poetiky absurdity, lettrismu či teorie informace.

Existence fotografického informelu nepodporuje takové teorie, které vysvětlovaly obraz jako neopakovatelný výron subjektivity. Upozorňuje spíše na nadindividuální dimenzi této tvorby jakožto internacionální řeči. Tvorba, která vznikala v českých zemích, má přesto svůj vůdčí motiv: destrukci. Destrukce se často interpretovala – ne bez sentimentu – jako zánik, zmar; z hlediska freudistického surrealismu jako dočasné vítězství Thanata. Prostřednictvím ústředního tématu smrti se mohl surrealismus alespoň částečně prolnout s existencialismem. Fotografie náhrobků, stél, stop po odstraněných věcech mají zřejmou souvislost s dominantním námětem skládek a smetišť, vnímaných jako hřbitovy věcí lidského původu.

²⁷ Petr Král, *Fotografie v surrealismu*. Torst, Praha 1994, s. 50.

²⁸ Shrnutí výstavou *Miroslav Jodas / fotografie 1965–70*. Ostrov nad Ohří 1970, katalog s textem Anny Fárové.

²⁹ Petr Balajka, Jan Svoboda. Rozhovor k pětapadesátinám autora. *Revue fotografie* XXXIII, 1989, č. 3. – Cit. dle Antonína Dufek (ed.), *Jan Svoboda, fotografie / Photographs*. Katalog výstavy. Moravská galerie v Brně 1995, s. 11.

³⁰ *Jan Svoboda, fotografie*. Galerie na Karlově náměstí, Praha 1968. Reprízováno v Brně a Ostrově nad Ohří. – Katalog s tex-

tem Anny Fárové zahrnuje seznam 61 vystavených fotografií. Plakát navrhl Zbyněk Sekal. Do té doby nevídanou instalaci fotografií ve svěbytných obrazcích provedl Stanislav Kolíbal, na podlahu bylo v Praze nanošeno spadané podzimní listí – byla to jedna z prvních realizací environmentálního umění.

³¹ Dílo zveřejněno zásluhou Jiřího Valocha, *Jan Kubíček – Fotografie a fotogramy*. Katalog výstavy. (Text Jiří Valoch.) Dům umění města Brna 1985. Názvy Kubíčkových souborů jsou z doby výstavy.

³² Viz např. Antonín Dufek, *150 fotografií*. Katalog výstavy. Moravská galerie v Brně 1989, s. 48.

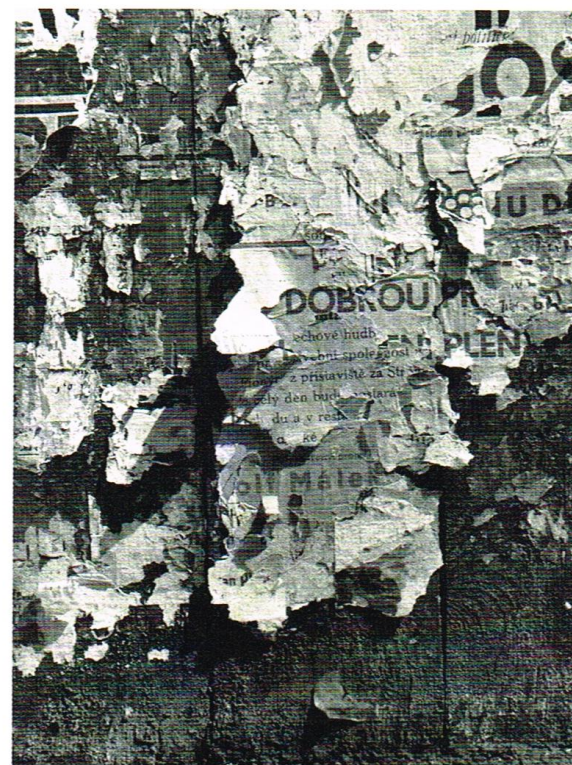
Podobně jako u Bohumíra Hrabala se svět nazíraný z perspektivy jeho konce jeví jako smetiště. Velká část fotografií se zabývá devastovanou civilizací bez citového zaujetí a místo pochmurně vnímané ošklivosti jako kontradikce krásy, případně místo hledání „perliček na dně“, prezentuje indiferentní nicotu jako určité východisko k nalezení nové krásy. Nicota ovšem vzešla ze zázemí existencialismu, příbuznost existencialismu a respektu k všednosti je zřejmá. Další posun nastal poté, co se motiv destrukce začal realizovat v estetice banality a chaosu. Tehdy se otevírají zadní vrátka pro návrat Krásy vyhoštěné z Umění a autenticita se mění v dekoraci. Nicméně přes všechny rozdíly lze původní, „autentický“ informel vnímat jako umění mezních postojů, čelící tíživé společenské situaci bez vnějších opor: ať již obratem k niternosti, nebo ohledáváním prázdnoty.

Za realistu a romantika se považoval Jan Svoboda,²⁹ jediný fotograf ve skupině výtvarných umělců Máj, do níž byl přijat v roce 1963. V letech 1963–1968 měl velmi blízko k informelu. Bohaté textury na Svobodových snímcích většinou tvoří pozadí jednoduchých předmětů: kamenů, koulí, mušlí. Řada fotografií zkoumá vztah mezi plošnou texturou a kompaktním objemem předmětů, které se z texturálního univerza vydělují jako prehistorické prarvary. K plynutí času odkazuje vrcholné Svobodovo dílo, temná *Melancholie* (1963), obraz na hranici viditelnosti. Autor byl v této době snad jediným fotografem, kterého inspirovala tvorba Josefa Sudka. Další fotografie se více blíží existencialistické interpretaci civilizačních objektů jako zdrojů napětí nebo úzkosti a jejich paralely najdeme například mezi pracemi Emily Medkové nebo Karla Kuklíka. Svobodovy fotografie jako *Poraněná zeď* (1963) nebo pozdní, ale mimořádně kultivovaný *Povrch* (1967) patří k nejvýraznějším dílům informelu. Přestože dílo Jana Svobody vzbuzovalo svou výjimečností oprávněný zájem již v šedesátých letech a autor je poprvé souborně představil v roce 1968,³⁰ jedinečnou etapu své tvorby zahájil až v roce 1969.

Šedesátá léta se stala dobou, kdy média fotografie začali využívat někteří výtvarní umělci. Nemuselo přitom jít jen o aplikaci zásad určitého výtvarného směru v novém médiu. Pražský konstruktivista Jan Kubíček říká, že fotografoval to, co nechtěl vytvářet manuálně, co nezapadalo do jeho způsobu tvorby. Jen zpočátku využíval některé snímky jako skici. Obzvláště ho zaujala pouťová kultura, podchycená v neuzavřeném cyklu *Lunaparky* (od roku 1947). V šedesátých letech se v Kubíčkových fotografiích objevil repertoár tehdejšího nejaktuálnějšího umění: nalezených geometrických obrazců, informelních struktur, fragmentů písmen a slov, strhaných a omšelých plakátovacích ploch (*Stěny a zdi, Dekoláže z plakátovacích ploch*, obojí 1960–1963).³¹ Přes četné vztahy k tehdejšímu výtvarnému umění, mimo jiné i k francouzskému „novému realismu“, lze v autorově díle vystopovat vazby k tradici, například k Jaromíru Funkemu, Miroslavu Hákovu a dalším členům Skupiny 42, k Vilému Reichmannovi, Jindřichu Štyrskému či Vladimíru Boudníkovi. Citlivost ke kulturnímu environmentu města však vyznívá u Kubíčka nově. Soubor *Dveře a dveře* (od 1965) předvádí jeden z nejfotografovanějších předmětů této doby ve warholovské sérii, která koresponduje i s konceptuálním uměním. Velká část Kubíčkových prací z šedesátých let patří k prvním svého druhu.

Rovněž fotografická tvorba Eduarda Ovčáčka z let 1964–1965 vešla ve známost až později.³² Jeden z nejdůležitějších představitelů lettrismu promítal fotomontážní metodou písmo nejčastěji do vlastních fotografií ženských aktů.

282 Jan Kubíček, Papírové fragmenty, z cyklu Zdi a stěny, 1962, Moravská galerie v Brně



Fotografie ryze výtvarného charakteru se prosazovala nejen díly podílejícími se na kontextech aktuálních výtvarných směrů, nýbrž i pracemi těžícími hlavně z fotografické tradice. Například pro amatéry měla vždy větší význam fotografická literatura různého typu, především praktické příručky, než dění ve výtvarném umění a kultuře. Z příruček byly nejdůležitější ty, které balancovaly na hranicích teorie a praxe. V šedesátých letech měly velký význam netradiční knihy Ludvíka Součka *Cesty k moderní fotografii* (1966) a *Speciální fotografické techniky* (1967). Ján Šmok v tomto desetiletí budoval zázemí katedry fotografie FAMU a zároveň svou aplikaci teorie informace na médium fotografie. To ovšem znamenalo odmítnout teorii odrazu, byť i nepřímou. V triádě vysílač – médium – přijímač se totiž skutečnost a tím i její odraz ocitají mimo hru. U média fotografie představovala tato teoretická operace nesnadný a ideologicky nebezpečný úkol.³³ Svou „angelmatiku“ Šmok konstruoval postupně až do osmdesátých let. Její všeobecně známý výsledek spočíval v nahrazení polaritě umělecké–neumělecké fotografie polaritou emotivní–informativní. V sedmdesátých letech následoval Šmoka s poněkud pozměněnou variantou teorie informace Miroslav Bílek.³⁴ Šmokova teorie, vtělovaná autorem i do příruček praktické fotografie,³⁵ se od poloviny šedesátých let vyučovala na fotografických školách jako jediná oficiální doktrína.

V roce 1964 vyšly tiskem dvě nepřehlédnutelné teoretické knihy těchto let, *Fotografický detail ako metóda tvorby* Ludovíta Hlaváče a *Umění, které mohou dělat všichni* Václava Zykunda. V další dekádě Zykund aplikoval na fotografii základy teorie informace se zjevnou snahou o internacionální kompatibilitu; o českou nebo vlastní verzi mu nešlo. Hlaváčova kniha již v názvu tematizací detailu postihuje kontinuitu mezi meziválečnou avantgardou a poválečnou výtvarnou fotografií. Detail ovšem v šedesátých letech znamenal hlavně výřez, pozitivy nezvyklých formátů. Teorie zůstávala za tvorbou hodně pozadu.

Fotomontáž, dekorativistická fotografie

Jednu z metod, na jejíž možnosti upozornila meziválečná avantgarda, představovala fotomontáž, prováděná nejčastěji ze dvou negativů. Kromě Evy Fukové, Stanislava Bence a některých členů skupiny DOFO se fotomontáži věnovala řada fotografů, kteří působili v amatérských klubech nebo tvořili soukromě a často jen chtěli fixovat vlastní představy bez ohledu k vizuálnímu repertoáru umění. Přesto jsou jejich díla obvykle pevně situována v šedesátých letech. Dominuje jim lyrická interpretace zobrazené reality, odkazující někdy ke společenským a kulturním tématům.

Od všech kolegů FAMU (snad kromě přítele Jiřího Ermla) se lišil Jindřich Přibík, a to nejen zvláštními postupy, nýbrž zejména tematikou morbidních muzeálních zátiší, loutek, mrtvých těl živočichů. Tehdy šokující náměty se zanedlouho proměnily v módní trendy. Za nejvýznamnějšího autora fotomontáží bývá považován Jan Šplíchal. V první etapě své tvorby, vrcholící v šedesátých letech, využíval tento pražský fotograf klasické „sendvičové“ metody konfrontačního prolínání dvou obrazů. Kolem roku 1970 začal svůj repertoár pozoruhodně rozšiřovat. Brňan Vladimír (Valja) Rybička, mezi jiným i básník a spolupracovník filmařů, od roku 1960 tvořil v relativním ústraní takzvané *foto-poet-montáže*, jež vešly ve známost až v osmdesátých letech. V tradici imaginativní fotomontáže někdy až

³³ Polemika ve *Výtvarné práci* a dalších časopisech začala roku 1966. – Přehled uvádí Miroslav Vojtěchovský, *Vývoj československé teorie fotografie*. SPN, Praha 1985, s. 90–91.

³⁴ Miroslav Bílek, *Obecná teorie umění a fotografie*. *Československá fotografie XXI*, 1970, č. 1–12. – Miroslav Bílek, *Úvahy o sdělovací funkci fotografie*. *Československá fotografie XXII*, 1971, č. 1–12.

³⁵ Ján Šmok, *Úvod do stavby a skladby fotografického obrazu*. Bratislava 1968. – *Akt vo fotografii*. Martin 1969, 1986. – V sedmdesátých a osmdesátých letech přibýly další.

³⁶ František Dvořák s ostatními členy skupiny Fotos realizoval i pozoruhodnou knihu *České Budějovice zblízka*. (Text Lubomír Linhart.) Krajské nakladatelství České Budějovice 1965.

³⁷ Václav Buriánek, *Ohlédnutí*. Katalog výstavy. Galerie Velryba, Praha 2000. – Text v katalogu autor.

³⁸ -re. [Vladimír Remeš], Rosa vzpomínek. *Fotografie magazín* (ročník neuveden), 2000, č. 11, s. 12–13.

³⁹ Jiří Janáček, *Fotografie Ladislava Postupy*. Liberec 1967.

⁴⁰ Zdeněk Virt, *Op-art Akte*. Hanau/Main 1967.

pohádkového charakteru pokračoval od roku 1964 pražský přítel Bohuslava Reynka Jiří Škoch. Lyrické montáže Františka Dvořáka z Českých Budějovic, nejvýznamnějšího člena amatérské skupiny Fotos založené roku 1963, ztvárňovaly nejčastěji témata města a všedních předmětů.³⁶ Od roku 1964 vytvářel své fotomontáže psychoterapeut a žák Josefa Ehma na Střední průmyslové škole grafické Václav Buriánek, vystavil je však až roku 2000. Svůj styl charakterizoval jako výraz „*touhy spojit viděné s osobním prožitkem*“.³⁷

Tato charakteristika platí nejen pro Buriánka, nýbrž i pro tvorbu předchozích autorů, jimž sloužila fotomontáž jako prostředek interpretace reality. U mnoha fotomontáží však nad významovou interpretací převažuje výtvarné zaujetí. To platí jak pro část díla Františka Dvořáka a Vladimíra Rybičky, tak pro Milana Špůrka, který začal na fotomontážích pracovat před polovinou šedesátých let.³⁸ Výtvarné zaujetí fotografů se mnohdy proměňovalo v dekorativní tvorbu a mohlo se přiřadit také ke geometrickým tendencím své doby, jak to například ukazuje *Žňová krajina* od Miloše Spurného z roku 1968. Řadu fotomontáží vytvořil rovněž Ladislav Postupa,³⁹ jeden ze zakladatelů Studia výtvarné fotografie v Liberci v roce 1962. Šlo zejména o akty, do nichž autor, jako mnozí další, promítal rastry a jiné obrazy. Vznikala tak eroticky tlumená, výtvarně pojednaná díla, navzdory vládnoucí pruderii publikovatelná díky nápadnému „uměleckému“ zpracování. Ve své další tvorbě Postupa navázal na Reichmannovy *Metamorfózy* a *Kouzla* ateliérovými snímky akcentujícími v dobovém stylu tvary a obrysy předmětů.

Fotomontážím se věnoval i liberecký fotograf Jan Pikous, tvůrce nezapomenutelné pocty Janu Palachovi (*Jan Palach 16. 1. 1969, 1969*). Podobně jako Jaroslav Vávra a Ladislav Postupa koncipoval část své tvorby Zdeněk Vít z Prahy, který se od počátku šedesátých let specializoval na fotografii aktu a jako jeden z mála svá díla vystavoval a publikoval v zahraničí.⁴⁰ Uplatnil se i v ilustrační tvorbě.

Dekorativismus se neprojevoval jen jako dobový trend, měl ve fotografii svou specifickou motivaci. Přinášel řešení určitého rozporu zakotveného v obecném povědomí, protikladu mezi uměním a médiem. Umělecká fotografie se měla odlišovat od fotografie neumělecké, považované za pouhý otisk vizuální reality. Manipulace s negativem a pozitivem pomocí speciálních technik se tak vedle důrazu na světelné kontrasty jevila jako nejjednodušší, byť i pracná cesta, jak tohoto odlišení dosáhnout. Fotografie v Československu se v tomto směru nevydělovala z fotografie východních i západních sousedů.

Dekorativismus vrcholil v druhé polovině šedesátých let. Část profesionální a zejména amatérské fotografie se změnila v grafický projev, sblížila se s užitým uměním, v extrémních případech se přiblížila až k bezduché produkci pokleslého umění a dekorativního kýče pronikajícího sítem porot na výstavy amatérů i profesionálů. Vzácnější část dekorativně účinných prací vynikala na druhé straně kultivovaností a invenčností, třebaže s aktuálním výtvarným uměním neměla mnoho společného.

K představitelům takové tvorby, blízké jednou bruselskému stylu, jindy interiérové, ilustrační a reklamní fotografii, se v Brně vedle Miloše Spurného částí své tvorby přiřazovali členové skupiny Vox, činné v letech 1965–1972, Miloš Budík, Antonín Hinšt, Josef Tichý, v Táboře Marie Šechtlová, v Olomouci Antonín Gribovský, na Ostravsku Bohuslav Růžička, Miloš Polášek a Josef Kroupa. Členové skupiny Profil z Valašského Meziříčí, zalo-

žené v roce 1965, Miroslav Bílek, Milan Borovička, Jiří Fojtík a František Janiš, pěstovali převážně ateliérovou fotografii a méně experimentovali v temné komoře. V následující době vliv těchto fotografů vzrostl. Olomoucký amatér a pedagog na Lidové škole umění Miloslav Stibor se v průběhu šedesátých let stále intenzivněji věnoval studiovému aktu. Pád všech tabu v roce 1968 podmínil vznik jeho cyklu *Patnáct fotografií pro Henryho Millera* (1968–1969). Přes všechno soustředění na klasický způsob studiové práce a na formálně účinný rozvrh světla a stínu se zde součástí účinku stává také erotika.

Kontrastním projevem, naznačujícím stylové rozpětí tehdejší fotografie, se vyznačuje řada aktů fotožurnalisty Leoše Nebora. Autor využil možností momentní fotografie, například při zobrazení pohybu v zabydlených interiérech. Fotografoval i na nudistické pláži v NDR. Grafického účinku dosahoval někdy zrnitostí, evokující novinářské snímky. Prvotní inspiraci k takové tvorbě patrně našel u Eda van der Elskena.

Užitá fotografie

V koncentrovaném prostředí pražské kultury zákonitě splňovala nároky dobového stylu užitá tvorba, ať už šlo o proslulé divadelní fotografie Josefa Koudelky,⁴¹ reklamní a módní fotografie Freda Kramera a Petra Zory nebo snímky skla od Jindřicha Broka.⁴² Užitá fotografie v šedesátých letech rozšířila svůj akční radius. Podobně jako v jiných zemích se stala stabilní součástí interiérové architektury některých nových reprezentačních staveb navrhovaných progresivními architekty. Uplatnila se i jako dekorativní výzdoba veřejných interiérů. Poté, co se na EXPO 58 v Bruselu podílela značná část fotografické sekce Svazu, společenská prestiž fotografie pochopitelně vzrostla. Užití umění tehdy vstřebávalo prakticky beze změny všechny „použitelné“ projevy volného umění.

Celá tehdejší situace vedla k tomu, že rozdíl mezi volným a užitým uměním se minimalizoval všude, kde to bylo možné. Vstříc tomu vycházel tehdejší dekorativní a abstraktní styl. Nefigurativní snímky Čestmíra Krátkého se tak v roce 1967 mohly ocitnout na pražském letišti v Ruzyni, jednom z nejfrekventovanějších míst v republice, jen krátce poté, co je vůbec autor směl vystavit. Umožnil to mimo jiné i Krátkého zájem o proměny mikrostruktur v makrostruktury. Nepřípustná exprese se tolerovala jakožto dekorace. Komorní tvorba odkazovaná do soukromí ateliérů se tak veřejně uplatnila v obrovských zvětšeninách, proměňujících sám smysl tvorby. V případě Krátkého se „*pohledy do nitra věcí*“ změnilly v monumentální bludiště.

Krátký, Postupa, Spurný a další fotografové vyzdobili řadu veřejných staveb, podobně jako jejich přátelé z řad sochařů a malířů.⁴³ Na druhé straně ještě neexistoval trh pro fotografii adjustovanou, která by se uplatnila v soukromých bytech jako závěsný obraz. Volnou tvorbou se žádný fotograf nemohl uživit. Mnozí členové SČSVU pracovali v zaměstnanec-kém poměru jako řemeslní fotografové, včetně takových osobností, jako byli Emila Medková, Miroslav Hák nebo Jan Svoboda, popřípadě působili v oborech s fotografií nesouvisejících. Převážná většina kreativních fotografů však vítala občasné příležitosti uplatnit svoji volnou tvorbu, a to jak v nezměněné, tak i v jen mírně modifikované podobě, v oblasti užití fotografie a v kulturních časopisech. Do interiérů si fotografie našla cestu alespoň v podobě autorských plakátů, jimiž v této době začala zdobit své byty mladá generace.

⁴¹ Publikovány po celá šedesátá léta v časopise *Divadlo*.

⁴² *Užití umění šedesátých let ze sbírek Moravské galerie v Brně*. Katalog výstavy. Moravská galerie v Brně 1996.

⁴³ Blíže Antonín Dufek, *Fotografie*. In: *Užití umění šedesátých let* (cit. v pozn. 43), s. 166–183.

⁴⁴ Marta Sylvestrová, *Český plakát 60. let* (cit. v pozn. 22), s. 42–43, 34–35.

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ *Moravská galerie v Brně*, nedatováno, nepublikováno.

⁴⁷ Ray Bradbury, *Labyrint*. SNKLU, Praha 1962.

⁴⁸ Pavel Kohout, *Říkali mu Frkos*. SNDK, Praha 1963. – 2. vyd. Praha 2000.

⁴⁹ Josef Sudek, *Mostecko – Humboldtka*. Texty Emil Juliš – Dalibor Kozel. Most 1969. – Knižní publikace: *Josef Sudek, Smutná krajina*. Texty Antonín Dufek – Dalibor Kozel – Bohdan Kopecký. Galerie výtvarného umění, Litoměřice 1999.

⁵⁰ Josef Koudelka, *Černý trojúhelník. Podkrušnohoří*. Praha 1994.

Především se však fotografie začala mnohem víc než dříve uplatňovat jako ilustrace – na knižních obálkách, na kulturních plakátech a podobně. S divadelními fotografiemi Milaně Novotného pietně pracoval v nevšedních plakátech a programech pro pražské divadlo Činoherní klub Libor Fára. Divadlo Za branou využívalo na plakátech a v dalších tiskovinách, navrhovaných Pavlem Bromem a Milanem Kopřivou, snímků Josefa Koudelky.⁴⁴ V menší míře figurovaly fotografie, často nechtěně anonymní, na proslulých filmových plakátech umělců a typografů Jiřího Balcara, Bedřicha Dlouhého, Stanislava Dudy, Milana Grygara, Jana Kubíčka, Rudolfa Němce, Zdeňka Palcra, Olgy Poláčkové-Vyleťalové (autorky kultovního plakátu *Něžná*, 1970), Wolfganga Schlossera, Ivana Štěpána, Karla Teissiga, Vladimíra Tesaře, Karla Vaci, Zdeňka Zieglera a dalších.⁴⁵

Literární díla se mohla ilustrovat vhodně vybranými reprodukcemi volné tvorby, některé fotografické ilustrace se však inspirovaly příslušným literárním textem. V optimálních případech mohl autor jen nenásilně přizpůsobit svůj volný projev potřebám knihy, jako například Adolf Vrhel v pozoruhodném ilustračním doprovodu k básnické sbírce tehdy nesmírně populárního Jacquesa Préverta *Nazdařbůh jako ptáci*.⁴⁶ Kromě nejčastějších ilustrací domácí poezie šlo leckdy o literární díla otevírající československým čtenářům nové obzory. Pro Jiřího Tomana se v ilustracích science fiction – například knih Raye Bradburyho⁴⁷ nebo Josefa Nesvadby – otevřely možnosti fotomontáže: navázal především na Karla Teigehe. Další Tomanovy fotomontáže, někdy skrytě karikující vládnoucí režim, vznikaly jako volná tvorba. Zcela jiný úkol měla Milada Einhornová, když svými snímky jediného ptáka doprovodila „ptačí knížku“ Pavla Kohouta, žánrově navazující na publikace o zvířatech od Karla Čapka.⁴⁸ Fotografickým ilustracím se věnoval také Čestmír Krátký a další autoři. Fotografie pronikla do nejlepších literárních časopisů, fotografové spolupracovali se spisovateli, kteří tehdy dominovali ve veřejném životě.

Sudek. Ekologická a krajinářská fotografie

Tvůrčí klima šedesátých let významně obohatili i fotografové známí z dřívějších let, a to především Josef Sudek. V letech 1957–1962 vytvořil Sudek z podnětu malíře Bohdana Kopeckého na Mostecku svoji druhou knihu panoramat, z ní však na poslední chvíli v roce 1969 publikoval jen jedenáct pohlednic.⁴⁹ Obraz podkrušnohorské krajiny, zdevastované hnědouhelným revírem a na něj navazujícím průmyslem, vyzněl jako čitelná obžaloba bezohledného politického režimu, a to v době, kdy ještě neexistovalo ekologické hnutí. Sudek tak o celá desetiletí předešel podobné analytické a sociálně kritické krajinářské studie amerických a evropských fotografů. Na stejných místech vytvořil o třicet let později soubor panoramatických fotografií Josef Koudelka, aniž by Sudkovu *Severní krajinu* (jak zněl původní název) vůbec znal.⁵⁰

Kromě časově soustředěného zobrazování Podkrušnohoří Sudek v šedesátých letech pokračoval v dříve započatém díle, především v cyklech *Beskydy*, *Hukvaldy*, *Praha*, *Kouzelná zahrádka* architekta Otto Rothmayera a ve zde vytvořených imaginativních zátiších. Došel k zenitu své tvorby a kolem roku 1970 vytvořil své poslední publikované práce. Nejvíce nového se odehrálo v jeho zátiších, zobrazujících prostředí miniaturního bytu pod Pražským hradem. Žil zde mezi skrumážemi neuspořádaných předmětů a fotografie



283 Jiří Toman, *Bez názvu* (Zrcadlo), 1965, Moravská galerie v Brně



věcí nakupených na jeho stole nemají daleko ke „smetišťové kultuře“ informelu. *Skleněné labyrinty* se vzdalují věcnosti záladnou transparentností a působí záhadnějším dojmem. Název zároveň vyznívá jako interpretační vodítko: svět, v předchozím desetiletí autorem tak pevně uchopený snímky ovoce, chleba, vajec, sklenic, se změnil v labyrint. Relevantní je i aluze na Prahu alchymistů a židovské mystiky.

Sudek fotografoval také „kontrasty“, dobové téma zlidovělého surrealismu. Jiná jeho pozdní zátiší se řadí k souborům „vzpomínkovým“: *Letecké vzpomínky* (s leteckou korespondencí přátel) a *Velikonoční vzpomínky*. V posledně jmenovaném pozdním souboru rapidně vzrostla úloha světla, které zde má podobnou funkci jako v autorových fotografiích z dvacátých let z Invalidovny a z katedrály sv. Víta. Mystické paprsky někdy pronikají skrze rokokový rám a „nesou“ religiózní předměty, uvádějí je do stavu beztlíže. Odkaz k Velikonocům je vodítkem: Sudek myslel na smrt a nesmrtelnost. V roce 1964 vyšla Sudkova nadlouho nejkrásnější kniha, autorova monografie s trojjazyčným textem Jana Řezáče, formulujícím význam Sudkova poválečného díla a nárokuje pro ně jedno z předních míst v dějinách fotografie.⁵¹

Sudek patřil k iniciátorům panoramatické fotografie krajiny, která na rozdíl od detailních záběrů nemůže nic vynechat. Přisvojila si ji mimo jiné brněnská skupina Rekrafo (Regionální krajinářská fotografie), založená přírodovědcem, filmařem a fotografem Milošem Spurným v roce 1965.⁵² Krajinářský ekolog Spurný, žák Vladimíra Úlehly, se na rozdíl od Sudka nemusel řídit intuicí. Jeho dokumenty krajinných ekosystémů Brněnska, Pavlovských vrchů, jihomoravských řek, Bílých Karpat, Javorníků, Beskyd, řek západní Moravy a zejména Českomoravské vrchoviny zobrazují typické a vzácné, ale z velké části dnes již změněné partie moravské krajiny. Spurný se stal jedním z prvních takto orientovaných fotografů. Jeho fotografie jsou přitom mimořádně kultivované a nezávislé na cizích vzorech. Autor se nespokojoval s bezvýraznými dokumenty, pro své porozumění určitému místu a území hledal adekvátní roční dobu a nezkrslující světelnou situaci. Některé krajinářské záběry Spurného a dalších členů Rekrafo – Pavla Mazala, Milo Černouška, Jana

284 Josef Sudek, *Salome*, z cyklu *Procházka v kouzelné zahrádce*, 1961, Moravská galerie v Brně

⁵¹ Sudek. *Artia*, Praha 1964.

⁵² Spurný vystavoval od roku 1958, samostatně např. *Vysočina ve fotografii Miloše Spurného*, Moravská galerie v Brně 1964. – Antonín Dufek – Jan Lacina – Miloš Spurný, *Moravské krajiny Miloše Spurného*. Ulita, Brno 1994. – Vznik skupiny Rekrafo se obvykle nesprávně klade do roku 1966.

Baltuse, Pavla Spurného – se uplatnily jako zdroj interiérových dekorací (například Spurného montáže záběrů zoraných polí), ale ostatní činnost skupiny se kontextu výtvarné fotografie vymykala a lze ji pokládat za projev pojetí krajinářské tvorby jako historického, racionálně koncipovaného dokumentu. V optimálním případě podává taková fotografie obsažnou zprávu jak o celkovém charakteru, tak o okamžitém stavu krajiny.

Do blízkosti krajin Josefa Sudka a Miloše Spurného patří i fotografie Rudolfa Jandy, který koncem šedesátých let fotografoval ostravské haldy a periferii. Stejný námět zajímal i mladou generaci – Fedora Gabčana, Miloše Poláška, Viktora Koláře, Bohuslava Růžičku. Další vlnu fotografování devastované ostravské periferie zahájil v roce 1971 Petr Sikula, člen skupiny Epos, který dosáhl nových efektů nezvyklou koncepcí svých záběrů.

Brněnský fotograf Karel Otto Hrubý se společně s Martinem Martinčkem a dalšími podílel na postupné transformaci stroze geometrického pojetí krajiny, jaké známe ze záběrů Jaromíra Funkeho či Eugena Wiškovského, do poloh spoluvytvářených světlem a stínem. S Vilémem Reichmannem vytvořil knihu *Valašská suita* (1966), s Antonínem Hinštem příručku *Krajinářská fotografie* (1974).

Tradicionalisté

Tradičnější fotografie krajin, měst a památek se pěstovala především na půdě fotografické sekce Svazu. Místo umění zde dominovalo tolik potřebné řemeslo, i to však bez konkurence postupně upadalo. Talentovaný Vilém Heckel přesto proslul jako vysokohorský fotograf, jeho jméno znal v šedesátých letech každý. Zahynul v roce 1970 pod lavinou v Peru jako člen expedice na Huascarán. Členem SČSVU byl již od roku 1949, fotografoval zpočátku práci v průmyslu, dopravě i zdravotnictví. Protiváhu jeho publikací ze zahraničních cest tvořily knihy o krásách domova. Karel Plicka dokončil publikaci *Vltava*, poprvé vydanou v roce 1959, a pracoval na nových verzích svých knih o Praze, Slovensku a Československu. V roce 1968 se za své fotografické a filmové dílo dočkal jmenování národním umělcem. Josef Ehm pietně a mnohdy barevně zobrazoval nemovité a movité památky, někdy i památné krajiny Čech a Moravy. Podobně se uplatňovali Karel a Ladislav Neubertové. Zdenko Feyfar pokračoval ve svém sympaticky úsporném fotografování Krkonoš a Prahy. Neopomněl ani panoramatický formát, který komponoval na šířku i neobvykle na výšku.

Další příslušník této generační a profesní vrstvy, kdysi vyhledávaný fotograf architektonické avantgardy František Illek, zhodnocoval zvláštní osvětlení a vracel úlohu mrakům. Mnohostranného Zdeňka Voženílka, spolupracujícího s architekty mladší generace, známe mimo jiné jako tvůrce nezapomenutelných snímků Prahy (*Zima v Praze*, 1960). Kolem roku 1960 vrcholilo dílo brněnského fotografa a pedagoga Oldřicha Staňka, který se věnoval převážně barevné fotografii krajin a květeny již od války. V padesátých a šedesátých letech dospěla k zenitu též tvorba přírodovědce Jana Václava Staňka, jednoho z nejlepších fotografů zvíře těchto let a autora řady knih, jejichž význam se neomezuje na estetickou oblast. Také fotografie dalšího specialisty na život fauny, Slávy Štochla, patřily ve své době k nejlepším. V souladu s dobovými tendencemi se někdy prosazovalo jejich literární a v tom ohledu až kýčovitě pojetí jakožto podobenství, jak se stalo u snímků *Mrtvý luh* (1968), *Umírající jelen* (1969) nebo u série o „kanibalismu“ štik.



285 Zdeněk Voženílek, Zima
v Praze, 1960, Moravská galerie v Brně

Alexandr Paul a později jeho synové Alexandr mladší a Prokop se ve zobrazování Prahy přiklínili k romantismu. Světlo jako náladovou složku zobrazování přírodní i civilizované krajiny dokázal využít Ladislav Sitenský. Krajinu Ostravska a Slovenska fotografoval také František Krasl, proslulý zpodobitel horníků, hutníků a jejich domněle poetické práce například v cyklu *Poezie oceli* z roku 1970.

Dlouholetý předseda fotosekce Svazu československých výtvarných umělců Tibor Honty se specializoval na publikace o sochařství. Vynikl však i v pozoruhodných fotografiích pražské periferie v duchu Skupiny 42 a v momentkách záračných setkání soch, stěhovaných z Národní galerie, s realitou pražských ulic, jimiž na počátku šedesátých let navázal na Jaromíra Funkeho. Z let 1963–1967 pochází Hontyho cyklus *Sochař Bedřich Stefan* s několika výjimečnými snímky. Jednotlivé zajímavé momentky vznikly i na sklonku Hontyho života v průběhu fotografování gotických soch na Slovensku (1966–1967).

Další funkcionář fotosekce Svazu, významný organizátor Josef Prošek, se snažil o vyváženost. Pracoval snad ve všech žánrech, v jeho řemeslně precizním díle se snoubí téměř všechny motivy předchozí historie moderní fotografie. Svůj význam si patrně uchovají některé jeho portréty umělců, například *César Zavattini* z roku 1958.

Mimo kontext oficiální fotografie pokračoval ve své tvorbě až do roku 1967 Jiří Sever. Zaneprázdněvala ho přitom odborná práce i jiné zájmy, především jazz.

⁵³ Ludvík Souček – Vladimír Rýpar, *Amateurfotos aus der Tschechoslowakei / Amateur Photography in Czechoslovakia / Photographie d'amateur en Tchécoslovaquie*. Artia, Praha 1963. – Mezi autory necelé stovky reprodukováných fotografií jsou dnes známí i neznámí fotografové. V úvodu Ludvík Souček považoval za nutné seznámit zahraniční čtenáře na několika řádcích s celou historií fotografie, o fotografii v Československu se čtenář nedozví téměř nic.

⁵⁴ Antonín Dufek, *Adolf Rossi*. Katalog výstavy. Moravská galerie, Brno 2000.

⁵⁵ Stačí srovnat Newmanův proslulý portrét Igora Stravinského a Seidlingův portrét Petra Ebena (1961).

⁵⁶ *Mladá fotografie*. Fronta, Praha 1969: Jan Reich, Jiří Ertl, Jan Lebeda, Luba Lauffová, Pavel Hudec-Ahasver, Milota Havránková, Petr Sirotek. Tato sestava byla do určité míry náhodná. K dalšímu formování nové vlny přispěla výstava *Fotografie*, Bratislava a Brno 1971 (10 fotografií: Jiří Ertl, Josef Hník, Daniela Horníčková, Pavel Hudec-Ahasver, Juraj Lipták, Jindřich Přibík, Zora Rampáková, Jan Reich, Antonín Vodák, Daniel Zachar). Katalog Antonín Dufek.

Relativně dobrý přehled o amatérské fotografii doby kolem roku 1960 podala cizojazyčná publikace *Artie*, obsahující však minimum údajů o autorech.⁵³ Co měl tehdy fotograf na výběr, říkají názvy oddílů knihy: *Země, Život, Momenty, Humor, Experiment*. V daném kontextu šokuje otištěný kritický dokument z ostravské periferie od Viktora Koláře.

Vedle fotografií sledujících soudobý výraz se zejména na mezinárodních fotografických salonech prosazovala i tvorba pokračující v tradici piktorialismu. K nejvýznamnějším reprezentantům této orientace patřil již od padesátých let Adolf Rossi z Brna.⁵⁴ V daných souvislostech se lpění na piktorialistickém dědictví jeví jako poměrně rizikové pěstování buržoazní tradice. Zaslání fotografií za hranice, a to zvláště západním směrem, znamenalo přinejmenším nekonečný boj s celníky. Zatímco avantgardě se dostalo v posledních letech zasloužené pozornosti, piktorialismus na ni dosud čeká.

Nová vlna

Paralelně se všemi dosud charakterizovanými proudy fotografické tvorby se postupně utvářel styl, jemuž patřila největší budoucnost. Zakládal se na aranžování – dnes říkáme „inscenování“ – osob, modelů. K iniciátorům tohoto stylu patřil již koncem padesátých let Clifford Seidling, který ve své portrétní tvorbě osobitě navázal na Arnolda Newmana.⁵⁵ Seidlingovy individuální a skupinové portréty často těžily z efektu širokoúhlé optiky, která nově strukturovala prostor.

Ve stejné době začal opouštět portrét a inscenovat mnohdy provokativní figurální scény Jan Saudek. Manifestoval tak životní styl mladé generace, která nechtěla mít nic společného s komunismem. V šedesátých letech se s osobitými vklady stylizované fotografie přihlásily i další, často napodobované vůdčí osobnosti. Blízko k módní fotografii mezi nimi stál Taras Kuščynskij. O generaci mladší Pavel Hudec-Ahasver tíhnul k filmové nové vlně a k životním hodnotám hnutí hippies. Kolem Kuščynského se vždy sdružovali lidé. V roce 1969 participoval tento o generaci starší autodidakt na jednom z prvních pražských vystoupení čerstvých absolventů FAMU, z nichž většina se na formování nového stylu nezávadně podílela.⁵⁶

286 Clifford Seidling, Portrét s cyklistou, 1958, Moravská galerie v Brně



Kolem roku 1968 představovala fotografická nová vlna v českých zemích a na Slovensku široký proud tvorby se všemi znaky generačního projevu. Přední místa v něm zaujali z českých autorů Petr Balíček, Jakub Rudolf Duda, Milan Michl. V Brně založili Jiří Horák, Rostislav Košťál, František Maršálek a krajinář Petr Sikula skupinu Epos, činnou v letech 1967–1980. Členové Eposu pěstovali tvorbu založenou na naraci a expresi. K jejich stylu se přiklonil i pedagog Střední uměleckoprůmyslové školy v Brně Karel Otto Hrubý a část studentů.

Předchůdce stylizované *novovlnné* tvorby ve fotografii bychom museli hledat až v secesi. Z výtvarného umění šedesátých let k ní měl nejbližší okruh pozdního surrealismu, Šmidrů. Vzhledem k přirozené vazbě fotografie k populární kultuře, reklamě, módě můžeme pociťovat jistou příbuznost nové vlny zejména s malbami Jaroslava Vožniaka, Stanislava Podhrázského, Karla Machálka, Josefa Vyletala, případně Bedřicha Dlouhého a dalších umělců, využívajících ostatně fotografií ve své malířské tvorbě. Bezprostřední vazbu měla tehdejší inscenovaná fotografie k divadlu, k renesanci malých scén a především k nové vlně filmové, na níž do určité míry závisela. Fotografická nová vlna byla plná paradoxů. Na jedné straně se v ní od počátku projevovaly rysy manýrismu, na druhé straně přímočařejší než výtvarné umění zakotvila v prožitcích a světonázoru tehdejší mladé generace, u níž nastal obrat k romantismu a idealismu. „Nízká“ populární kultura této generace bohužel ve fotografii jen málokdy přinášela tak zralé plody jako v rockové hudbě, v divadlech malých forem nebo ve filmu. To byly tehdejší vedoucí umělecké obory. Přesto nejen filmová, ale i fotografická nová vlna budila ve své době internacionální pozornost.⁵⁷

Fotožurnalismus. Černá bedýnka. Poezie města

Přínos fotografické nové vlny spočíval hlavně v tom, že deklasovala formalismus staršího typu výtvarné fotografie a obnovila smysl pro obsahovost. Vyčerpanost tvorby, která spatřovala svou náplň v abstraktně chápaném humanismu lyrického vyznění, byla po polovině šedesátých let zcela zřejmá. Ukazovalo se to v oblasti výtvarné, ale i momentní fotografie.

Momentní „fotografie života“ navazovala na inspirující model nejslavnější fotografické výstavy všech dob, *Lidské rodiny* (Family of Man, 1955), sestavené Edwardem Steichenem. Steichen přenesl do výstavní praxe způsob prezentace fotografie, který se vyvinul v ilustrovaných časopisech, zejména v týdenících typu amerického *Life*. Výstava na panelech s velkými firemními zvětšeninami různých rozměrů – autoři museli poskytnout své negativy –, sestavenými podle významových vztahů, monumentalizovala fotožurnalismus. Ideově se výstava orientovala na „humanismus stejnosti“, vlastně na globalizaci. Důležitější se tehdy jevilo to, co mají všichni lidé společné, než to, v čem se liší. Ve stejném duchu se uskutečnila řada dalších výstav a publikací. Podíleli se na nich fotografové nejzvučnějších jmen, jejichž tvorbu tak mohli vidět i diváci v Československu.⁵⁸ V době studené války měly takové výstavy působivost mírových akcí, původní myšlenku však nebylo možno rozvinout, jen variovat. Tehdejší komunistický režim nemohl takto postavený humanismus, ignorující třídní boj, ani bezvýhradně přijmout, ani zcela odmítnout.

V české situaci se humanistický fotožurnalismus musel nevyhnutelně setkat s konceptem poezie všedního dne. Libovolné fotografie se mohly stát nejen ilustracemi básní



287 Jan Saudek, Bez názvu (David, silnice), 1969, kolorovaná fotografie, Moravská galerie v Brně

⁵⁷ Jugoslávský časopis *Spot*, orientující se na nejaktuálnější tvorbu, přetiskl celý katalog výstavy, která poprvé soustředila tvorbu nové vlny: *Československá fotografie 1968–1970 ze sbírek Moravské galerie v Brně*. (Text Antonín Dufek.) Moravská galerie v Brně 1971. – V katalogu uvedené pojmenování a charakteristika se vžily.

⁵⁸ Z tzv. Světových výstav fotografie sestavovaných v Německu Karlem Pawekem, který následoval Steichena, byla v ČSR reprízována první, *Co je člověk?* (Hamburk 1964, Praha 1966) a *Žena*, v ČSSR 1969–1971. – V Bratislavě sestavil podobně

koncepovanou, ale nepříliš kvalitní výstavu z tvorby fotografů ČSSR fotožurnalista Miro Vojtek (*Člověk, mám to rád*, 1968).

a povídek, nýbrž i zdrojem poetických, satirických, politických a jiných interpretací. Jako obrazové polotovary se ořezávaly, zvětšovaly, zmenšovaly a především uváděly do vztahů s jinými fotografiemi a s texty, jejichž rozsah se pohyboval v rozmezí od titulků až po básně a povídky ilustrující fotografie a převracějící tak obvyklý vztah mezi ilustrací a textem. Popularita fotografií, které bez výtvarných nebo jiných tvůrčích nároků „jenom“ referovaly o zobrazené skutečnosti, nesmírně vzrostla. Na nové úrovni se tak opakovala situace z rozvoje fotožurnalistiky ve třicátých letech.

Za vrcholné domácí dílo zobecňujícího fotožurnalistiky se právem považuje *Černá bedýnka* Ludvíka Aškenazyho, kterou v roce 1960 vydalo nakladatelství Mladá fronta. Kniha o 232 stranách, přibližně s polovinou špatně vytištěných fotografií, líčí lidský život od narození po stáří, bojuje za mír, za rasovou snášenlivost, vypráví o lásce, ženách, civilizaci, drogách, umění... Představuje globální reprezentaci světa a zároveň nejzazší mezník ovládnutí fotografie literaturou. Z autorů fotografií, které spisovatele inspirovaly k poetickým textům, jsou jen někteří – původem z Československa – zmíněni v doslovu. Z toho vidíme, že navzdory všem proklamacím respekt k fotografii jako autorskému dílu fakticky téměř neexistoval. Texty sice komentují zobrazenou realitu, a nikoli způsob jejího zobrazení, dnes by však už tento způsob nebyl přijatelný.

Suverénní redaktorskou práci s fotografií odvedli také Adolf Hoffmeister a Josef Prošek realizací ročenek *Fotorok 1958* a *Fotorok 1959*. Nejčastější princip, jak udělat fotografii zajímavější, spočíval samozřejmě v sestavování dvoustran z významově či tvarově komunikujících snímků. Hoffmeister pak většinu fotografií sám otituloval bez ohledu na původní názvy. Obraz se tak musel nevyhnutelně významově redukovat, čemuž se obvykle fotografové bránili. Na druhé straně Hoffmeister občas trefně postihl záměry a principy výtvarné fotografie. Práci Jaroslava Vávry nazval „*Grafika pohybu a deště*“, záběr Václava



288 Jan Saudek, *Bez názvu (Hey Joe)*, 1959, Moravská galerie v Brně



289 Karel O. Hrubý, *Důchodci*,
1962, Moravská galerie v Brně

Jírů přes orosené sklo mu připomněl Seurata, v pohledu Jaromíra Kohoutka do nebe přes holé větve Hoffmeister „surrealisticky“ viděl rozpraskanou oblohu.

Josef Prošek organizoval vydání mnoha významných fotografických publikací šedesátých let. On a další dokazovali, že dovedou to, co bylo běžné na druhé straně železné opony. Symbióza literatury a fotografie se uskutečňovala v různých variantách. Literární a kulturní časopisy jako *Literární noviny*, *Kultura*, *Plamen* nebo *Světová literatura* se staly hlavními hybateli kulturní a politické obrody společnosti a ve fotografii spatřovaly hlavního partnera snahy o srozumitelnost a názornost. Fotografie se ocitla v průsečíku aktuálního kulturního dění.

Fotožurnalismus šedesátých let se mohl opírat o jména autorů, kteří získali proslulost již ve třicátých a čtyřicátých letech. Patřili k nim Karel Hájek, Václav Chochola, Václav Jírů, Jan Lukas, Jindřich Marco, Zdeněk Tmej. Většina z nich neměla mimo noviny a obrazové týdeníky mnoho možností publikovat. Jan Lukas patřil do okruhu kolem Jiřího Koláře. Zpočátku se mu dařilo vydávat knihy o zemích a městech, až jeho *Moskva* (1963) šla do stoupy a autor odešel do exilu; od roku 1966 žil v New Yorku.⁵⁹ Jindřich Marco, který v padesátých letech strávil sedm let v Jáchymově, mohl po návratu publikovat s Miroslavem Peterkou *Putování Československem* (Artia 1958, 1959), pak se však živil převážně užitou fotografií. Reportér se v něm probudil 21. srpna 1968, kdy začal dokumentovat okupaci Prahy vojsky Varšavské smlouvy.⁶⁰ Václav Chochola začátkem šedesátých let vytvořil několik fotografických koláží podle vzoru Jiřího Koláře. Jakmile povolila největší pruderie, vyfotografoval nezapomenutelné akty, a jakmile mohl v roce 1968 vycestovat, přivezl z Paříže své portréty Brassai, Mana Raye, Maxe Ernsta, Salvadora Dalího...

Komunismu zůstal věrný redaktor čtvrtročenky *Fotografie* Václav Jírů, autor knih o domácích zvířatech, jejichž předobrazem se stala *Dášenka* Karla Čapka z roku 1932, ale také publikací o Praze a o životě Pražanů.⁶¹ Fotoreportér deníku *Práce* Vilém Kropp



290 Jaroslav Kučera, *Kamelot*,
1969, Moravská galerie v Brně

⁵⁹ Emanuel Frynta, *Jan Lukas*. SNKLU, Praha 1961. – Josef Moucha, *Jan Lukas, Fotografický zápisník 1930–1990*. Katalog výstavy. Mánes, Praha 1995.

⁶⁰ Václav Svoboda (pseudonym), *Genosse Aggressor – Prag im August 1968*. Vídeň 1968. – Jindřich Marco, *Soudruh agresor – Praha v srpnu 1968*. Praha 1990.

⁶¹ Václav Jírů, *Praha a Pražané*. Praha 1960. – Václav Jírů, *Praha – město fotogenické*. Praha 1968.

⁶² Obměňované *Krásy myslivosti*, sestavené z celoživotního díla, vycházely v letech 1953–1969. – Monografie: Vladimír Rýpar, *Karel Hájek*. SNKLU, Praha 1963.

⁶³ Soustředěny mimo jiné v knize Erich Einhorn – Jiří Lederer, *Povedali... přďte! Bratislava 1968*. – 2. vyd. *Tak tedy... přijďte!* Videopress, Praha 1990.

⁶⁴ Josef Prošek, *Paříž v Paříži*. Vybral a uspořádal Jan Řezáč. Mladá fronta, Praha 1967.



se připojil k fotografování všednosti knihou *V proudu života* z roku 1961. Zahrnul do ní nicméně i snímky adorující režim a jeho představitele.

Nestor pražských fotožurnalistů Karel Hájek v šedesátých letech pokračoval v zobrazování státníků a umělců. Hájkova specialita spočívala ve fotografiích zvíře, pořizovaných při lovu.⁶² V roce 1958 pořídil svoji nejslavnější fotografii, *Černou madonu*. Jde o příklad žurnalistické fotografie této doby, založené především na fotografování a prezentaci jednotlivých zcela soběstačných snímků s chudším nebo bohatším, ale vždy dobře čitelným humanistickým sdělením. V letech 1959–1961 cestovala druhá souborná výstava tohoto fotografa po Československu i po zemích socialistického tábora. Svůj vliv a možnost vystavovat tento údajný fotograf všech československých prezidentů později ztratil. Za okupace v srpnu 1968 všude visela jeho nelichotivá fotografie tupého sovětského vojáka obklopeného rozhořčenými občany, dnes zřejmě nezvěstná. Husákův režim mu již příležitost nedal.

Kontaktu se světem dosáhla vedle Hájkova salonního díla *Černá madona* také fotografie Stanislava Tereby *Brankář a voda*, oceněná na *World Press Photo 59* v Haagu nejen první cenou v kategorii sportu, ale pro svůj zobecňující přesah také hlavní cenou. Ocenění se tehdy dočkaly i další práce pražských fotografů Otakara Hůrky a Viléma Kroppa. Dlouho potom se takový úspěch neopakoval.

Z dalších fotografů získal významné místo Erich Einhorn, který kromě knih o Praze, Moskvě a jiných městech z padesátých let publikoval praktické příručky o fotografování. V šedesátých letech zaujaly jeho „reportážní“ portréty umělců a dalších osobností.⁶³ Jako zdatný organizátor dosáhl Einhorn v roce 1969 toho, že výstavu fotografické techniky *Interkamera* v Praze po několik let doprovázely domácí a zejména zahraniční fotografické expozice.

Významnou pozici v relativně krátké, ale bohaté tradici obrazových publikací o městech vnímaných prizmatem poezie všednosti zaujímá *Paříž v Paříži* Josefa Proška z roku 1967.⁶⁴ Kniha se i výběrem textů a zobrazených lokalit pokouší po desetiletích navázat alespoň některé nitky s městem kultury a umění, k němuž stále ještě vzhlížela většina

291 Karel Hájek, Jiří Trnka na Karlově mostě, šedesátá léta 20. století, Moravská galerie v Brně



292 Miloň Novotný, Manekýna, 1964, Moravská galerie v Brně



českých umělců. Již předtím, v roce 1964, se život v Paříži zviditelnil v Praze putovní výstavou jedenácti světoznámých francouzských fotografů, připravenou legendárním vydavatelem Robertem Delpirem, *Paříž živa*.

Samotná Praha se v době tání mohla přihlásit k Franzi Kafkovi. Jan Pařík vydal soubor *Kafkova Praha* v roce 1965, kdy se konala i první veřejná výstava informelu. Jeho snímky zavřených vrat a oprýskaných zdí uliček staré Prahy by patrně nevznikly bez znalosti díla Emily Medkové. Informel se tak dostával do širšího diváckého okruhu.⁶⁵

Jinou Kafkovu Prahu fotografoval Miroslav Peterka. V jeho podání se tíživý obraz města změnil v odlehčenou absurdní grotesku věštící krach režimu, který už byl všem pro smích. Peterkova Praha se skládá z lešení, objezdů, zábradlí, přechodů, zátarasů, obvyklých oprýskaných zdí s nápisy i bez nich, ale zejména ji autor prošpikoval množstvím cedulek s šokujícími příkazy, zákazy a upozorněními („*Volně vyplivovati jest zapovězeno*“, „*Každý zaměstnanec píchá pouze vlastní píchačkou*“). Není divu, že tyto relativně přímočaré snímky každodenní reality, kterou tehdy ještě téměř nikdo nedokumentoval, přiměly Bohumila Hrabala, aby je doprovodil poetickými texty a parafrázemi textů jiných autorů, které možná jen měly umožnit publikování fotografií. Výsledkem se stala kniha *Toto město je ve společné péči obyvatel* z roku 1967, graficky upravená Oldřichem Hlavsou. S odstupem od *Černé bedýnky* tak vzniklo vrcholné dílo šedesátých let, v němž se prolíná

293 Dagmar Hochová, *Dvě na mostě*, z cyklu *Děti*, 1959, Moravská galerie v Brně

⁶⁵ Jan Pařík, *Kafkova Praha*. SNKLU, Praha 1965. – Dvanáct bromografií. Exulant Pařík, který v témž roce připravil nevytištěnou knihu *Orbis Pictus*, publikoval *Kafkovu Prahu* a další knihy v osmdesátých letech v SRN a v USA. – Předchozí knihy Jana Lukase *Franz Kafka lebte in Prag* a *Der alte Jüdische Friedhof*, vydané nakladatelstvím Artia v roce 1960, byly určeny pro zahraničí.

⁶⁶ Vážnou hudbu fotografovali také Václav Jirsa, Jiří Všečeka a další.

⁶⁷ Eva Fuková – Miloň Novotný – Marie Šechtlová, *New York*. Praha 1966. – Miloň Novotný, *Londýn*. Praha 1968.

⁶⁸ Dagmar Hochová, *Deset, dvacet, třicet, už jdu*. Kuklik, Praha 1994, s. 8.

⁶⁹ Dagmar Hochová, dopis Antonínu Dufkovi z 11. 11. 1997.

⁷⁰ Jaroslav Boček, *Život proti tradici*. Poznámky k české fotografii. *Kultura* VI, 1962, č. 20, s. 3, a následující diskuse.

⁷¹ Václav Zykmond, *Výtvarnost v reportážní fotografii*. *Fotografie* 68, XII, 1968, č. 2, s. 3–4. – Anna Gregorová-Marcinková, *Výtvarnost ve fotoreportáži*. *Fotografie* 68, XII, 1968, č. 3, s. 5–7.

dokument s komunální satirou a s lyrikou. Snad žádné jiné dílo nepostihlo tak výstižně proměnu mentality v době, kdy se tání měnilo v oblevu. Jinak byl Peterka známý spíše jako fotograf hudebního *Pražského jara*.⁶⁶

Otevírání oken do světa nabídlo pohledy až do anglosaských metropolí. Kniha trojice fotografů Evy Fukové, Miloně Novotného a Marie Šechtlové o New Yorku upoutala především efektními nočními barevnými snímky posledně jmenované autorky. *Londýn* Miloně Novotného představuje z české perspektivy určité sebenalezení autora, který měl jedinečný smysl pro grotesku a karikaturu i pro odvážné kompozice. Pro styl momentní fotografie to přineslo významný posun: Novotný se stal českým Elliotem Erwitem a trochu i Charlesem Harbuttem. Podařilo se mu proniknout také do soukromí Angličanů. Novotný vytvořil v zahraničí i další významná díla. Pracoval stylem fotografů skupiny Magnum a měl kvality členů této agentury; jen cesty si platil sám.

Novotný patřil spolu s Dagmar Hochovou k hrstce fotografů života přijatých do Svazu československých výtvarných umělců. Již v padesátých letech začala Hochová fotografovat děti v pražských ulicích. Připomeňme si její motivaci: „*Děti jsou osobnosti, než je společnost pokříví, přemůže nebo přidusí. Viděla jsem v dětech přirozenou svobodu, snad jedinou, která se tady našla.*“⁶⁸ Z fotografů, kteří měli jméno, to byla právě Dagmar Hochová, kterou zajímal nejvíc ryzí dokument a ne forma, třebaže i ona někdy využila možností širokouhlé optiky. V této době byla ignorance výtvarnosti zcela výjimečná. Autorka má pro to vysvětlení: „*Má forma je proto tak jednoduchá, protože pravda je taky jednoduchá.*“⁶⁹ S postupem času se ukazuje, jak téměř každý snímek této fotografky získává na zajímavosti.

Slabiny výtvarně a literárně orientované fotografie napadl již v roce 1962 Jaroslav Boček.⁷⁰ Upozornil, že v poetičnosti, v níž u české fotografie spatřoval osobitý rys, spočívá síla i slabost, klad i zápor. Poetičnost snadno přerůstá v přílišné estétství a ztrácí sepětí se životem. Boček ovšem nic nezměnil. Ještě koncem desetiletí se autoři jako Anna Marcinková nebo Václav Zykmond „vyznamenávali“ úvahami a polemikami o výtvarnosti fotoreportáže.⁷¹

Mezitím se – především pod vlivem agentury Magnum – formovala generace fotožurnalistů a dokumentaristů odmítajících jakékoli manipulace, například výřezy z negativu a bleskové světlo, ale také manipulace významové. Jde-li o fotožurnalismus, nejnápadiěji začal fotografií využívat nový týdeník *Mladý svět*, založený v roce 1959. Vycházely zde

294 Jiří Všecká, *Bez názvu*,
kolem 1960, Moravská galerie v Brně



i fotografické eseje a rozsáhlé reportáže. Fotograf *Mladého světa* Leoš Nebor pozval roku 1960 ke spolupráci autory společné výstavy *Chceme vidět život ve všem*, Jana Bartůška, Pavla Diase a Miroslava Hucka. *Mladý svět* spolupracoval také s Ivanem Soeldnerem, tragicky zesnulým v roce 1970. V roce 1968 Nebor přešel do *Světa v obrazech*, fotografické oddělení *Mladého světa* vedl v letech 1967–1975 Miroslav Hucek. V roce 1966 vyšla společná Neborova a Huckova kniha *Mládí*.⁷² Z neznámějších pražských fotožurnalistů jmenujme ještě alespoň Emila Fafka, Oldřicha Karáska, Vladimíra Lammera, Miroslava Martinovského, Emila Pardubského, Danielu Sýkorovou nebo Alenu Šourkovou, v letech 1965–1975 redaktorku měsíčníku *Československá fotografie*. Fotoreportér *Světa v obrazech* Bedřich Kocek v té době překvapil drsnými snímky z ústavů pro děti a staré lidi.

Divadelní fotograf a portrétista Jaroslav Krejčí si v druhé polovině šedesátých let začal všímat absurdních projevů vládnoucího režimu v ulicích Prahy a po událostech roku 1968 dokumentoval dění na straně opozice. K námětově nejodvážnějším dílům této doby patří jeho soubor z nápravných ústavů mládeže *Hodina mezi psem a vlkem* z let 1968–1969.

Neméně svébytné místo mezi pražskými fotografy zaujímal Jiří Všetečka. I on přinesl zpravodajství z okupace ČSSR, avšak již snímky z doby po roce 1958 se hlásily k Henrimu Cartierovi-Bressonovi a k tradici stylu rozhodujícího okamžiku, ale také k Paulu Strandovi.

V Brně pěstovali fotografii z ulic členové skupiny Vox (1965–1972) Jan Beran, Miloš Budík, Antonín Hinšt, Karel Otto Hrubý, Soňa a Vladimír Skoupilovi a Josef Tichý, mnozí z nich činní již mnohem dříve. Pomaleji, ale neméně kvalitně se rozvíjela tvorba Bohuslava Buriana. Mladší Rudolf Štursa mimo jiné vytvořil kolem roku 1967 jedinečný dokument ve svém rodišti na Podkarpatské Rusi. V Olomouci vynikl ve fotografii z ulic Jaroslav Tylich. Ve Žďáru nad Sázavou se momentní i statické fotografii věnoval jeden z mála členů Svazu žijících mimo centra, Miroslav Matoušek.

7+7. Rozmach dokumentu

V roce 1967 připravila Anna Fárová pro Špálovu galerii v Praze výstavu 7+7. Šlo o konfrontační expozici statické a manipulované tvorby na straně jedné a „momentních fotografií“, kteří však nebyli novináři, na straně druhé. Toto ve světě běžné rozlišování nenápadně ustálilo polaritu, s níž se už nadále počítalo. V médiu fotografie se už nepředpokládala jeden styl a o to těžší bylo jakékoliv usměrňování. Kromě známých jmen zastupujících všechny generace – Sudek, Chochola, Medková – se na výstavě prezentovala nová generace dokumentaristů nevídaně koncipovanými díly, jejichž společný jmenovatel spočíval ne již v reportérském, nýbrž v dokumentárním zaměření.

Slovenský student FAMU v Praze Pavel Hudec-Ahasver, jemuž předchozího roku zahajoval první samostatnou výstavu v Praze Bohumil Hrabal, se již v této době věnoval hlavně inscenované tvorbě. Další Slovák žijící v Praze, vědec Matej Štepita-Klaučo, emigroval po roce 1968 do USA. Oba nacházeli nové náměty (Romové, studentský život ve volném čase) a formy ignorující všechna pravidla kromě pravdivé výpovědi. Jak upozornil již Václav Macek, oba slovenští autoři se tak stavěli do vědomé opozice proti humanistické,

295 Matěj Štepita, Co zbylo z války, kolem 1961, Moravská galerie v Brně



⁷² Miroslav Hucek – Leoš Nebor, *Mládí*. Mladá fronta, Praha 1966.

⁷³ Václav Macek, *Slovenská fotografia šesťdesiatych rokov / Slovak Photography of the Sixties / Slowakische Fotografie der sechziger Jahre*. Osveta, Martin b. d. [1990], s. 18.

⁷⁴ Josef Koudelka, *Gypsies*. New York 1975. – Josef Koudelka, *Gitans: La fin du voyage*. Paris 1977.

⁷⁵ Josef Koudelka, *Srpen 1968*. (Příloha časopisu *Respekt*.) Praha 1990. – Josef Koudelka, *Prague, 1968*. Photo Poche, Paris 1990.



výtvarné, lyrické fotografii; některé jejich snímky mohou připomínat Williama Kleina.⁷³ K Hudcovi a Štepitovi-Klaučovi měl blízko i další emigrant, od jara 1968 usazený v Paříži, Tom Drahoš, který se v následující dekádě stal jedním z prvních iniciátorů inscenované fotografie nového typu. Jeho pražské momentky jsou jen velmi málo známé. Na nové tvářnosti dokumentární tvorby se podílelo i užívání širokoúhlé optiky.

Třetím podobně orientovaným účastníkem výstavy 7+7 byl dnes světoznámý Josef Koudelka, který zde představil část souboru *Cikáni*, fotografovaného na východním Slovensku od roku 1961. Širokoúhlou optiku používal promyšleně a velmi expresivně, s neomylným citem pro efektní grafickou formu. Hlavně se však hluboce vžil do světa existujícího vedle dominující masové civilizace a své porozumění romské životní alternativě se mu podařilo zpřístupnit ostatním. Knižní vydání jeho souboru se stalo událostí.⁷⁴ Od samého začátku fotografoval Koudelka okupaci Prahy vojsky Varšavské smlouvy v srpnu 1968. Ukázalo se přitom, že je i skvělým a odvážným reportérem. Následujícího roku získaly jeho snímky okupace anonymně medaili Roberta Cappy: Koudelkovo autorství bylo odtajněno teprve roku 1984.⁷⁵ V roce 1970 odešel fotograf do exilu.

Vedle Koudelky začala roku 1967 jezdit na Slovensko pražská studentka sociologie kultury Markéta Luskačová, aby tam dokumentovala tradiční formy religiozity. I ona svými prostými snímky zformovala velké a dříve tabuizované téma.

Téměř po celá šedesátá léta pěstoval dokumentární fotografii Viktor Kolář, jehož celoživotní námět představuje Ostrava. Tehdy se jeho snímky objevovaly jen sporadicky. Léta 1968–1974 prožil Kolář v Kanadě.

Dokumentární fotografie neměla na co navázat a byla bez teorie. Nikdo ji nerozlišoval ani od fotožurnalismu, sledujícího jednotlivé aktuální události, ani od jednotlivých momentek se soběstačným obsahem. Americkou tradici dokumentu u nás málokdo znal. Přestože první monografie Paula Stranda vyšla právě v ČSR v roce 1961, měla jen mizivý vliv. Podobně neinspirovalo novou generaci ani dílo Plickovo nebo národopisné publikace, které představují specifický případ dokumentu a stejně jako soubory Markéty Luskačové a Josefa Koudelky je motivuje snaha zachytit minulost v přítomnosti, dokud ještě existu-

296 Pavel Štecha, Srpen 1968
v ulicích Prahy, 1968, Moravská galerie
v Brně



je. Bez většího ohlasu zůstalo i dílo Martina Martinčeka nebo dokumentární film Dušana Hanáka *Obrázky ze starého světa* z roku 1966.

Bezprecedentní rozmach dokumentu v době společenského uvolnění se projevil především v tematice, která byla dříve tabu. O takzvanou výtvarnou reportáž se koncem šedesátých let zajímalo snad jen několik teoretiků. Ostatní přitahovala pravda, zejména pravda o skutečnostech, které pro komunistický režim neexistovaly.

V letech uvolnění a následující instalace nové moci přišlo ještě ve fotografickém světě několik významných událostí. V roce 1967 přijala FIAP československou přihlášku do této mezinárodní organizace amatérských fotografů. V novém federativním uspořádání republiky se ustavily Svaz slovenských (1968) a českých fotografů (1969). Dalo to povzbuzující injekci amatérské fotografii, injekci podněcující soutěžení, vznik nových klubů, výstav, udělování prestižních titulů AFIAP, EFIAP, ESFIAP, HonEFIAP a podobně.⁷⁶ Již v roce 1960 se v Národním technickém muzeu v Praze podařilo uskutečnit monumentální expozici *Interkamera*; název se pak použil pro dokumentární středisko (1966) a zejména pro bienální výstavy techniky provázené expozicemi domácích i zahraničních fotografů. První z těchto multivýstav, o kterých by se dnes mluvilo jako o festivalech, *Interkamera 67*, představila například Františka Drtikola, Andrease Feiningera a českou novinářskou i amatérskou fotografii. Při příležitosti *Interkamery 69* se dostala do ČSSR *Žena, 2. světová výstava fotografií*, a dalších jedenáct kvalitních výstav. *Interkameru* provázely další akce. V roce 1969 to bylo i sympozium o historii a estetice fotografie, na kterém Rudolf Skopec prezentoval ukázkové číslo časopisu o historii fotografie. Sympozium se neopakovalo, časopis – byl by svého druhu snad první na světě – k prvnímu číslu nepokročil.

V Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze obnovila v roce 1970 fotografickou sbírku Anna Fárová. Vrátily se do ní dary – mimo jiné část původního odkazu Františka Drtikola –, které byly deset let před tím, po přičlenění Uměleckoprůmyslového muzea k Národní galerii, vyřazeny do Národního technického muzea. Další sbírky, především regionální, ustavily Slezské muzeum v Opavě v roce 1963 a Severočeské muzeum v Liberci v roce 1969. Vznik Kabinetu fotografie v Oblastní galerii výtvarného umění v Hodoníně inicioval Vladimír Židlický roku 1971.

Začala se rodit fotografická katedra FAMU. „Uměleckou fotografii“ ministerstvo školství zaregistrovalo jako vysokoškolský obor roku 1967, když už předtím katedra filmového a televizního obrazu vychovala řadu fotografů. První z nich, Pavel Dias, získal oficiálně povolení k fotografické specializaci v říjnu 1960.

Tvorbu šedesátých let soustředily porotované přehlídky v Moravské galerii, která zakoupila vybrané snímky do své fotografické sbírky: *Současná československá fotografie ze sbírek Moravské galerie v Brně* (1969) a *Československá fotografie 1968–1970 ze sbírek Moravské galerie v Brně* (1970).

Historik umění Jiří Mašín a Svaz zaštili výstavu *Cykly a seriály* v Obecním domě v Praze koncem roku 1969, jíž vyvrcholila krátká svobodná etapa tohoto média. Bohužel – či snad bohudík – se tato expozice, na níž se objevilo mnoho dnes zapomenutých fotografů s odvážnými *novovlnnými* snímky, obešla bez katalogu. V následujícím roce mohl Mašín realizovat výstavu a katalog stovky grafik a stovky fotografií v univerzitním muzeu v Mexico City.

⁷⁶ 1. národní výstava amatérské fotografie ČSR se uskutečnila v roce 1970 v Hradci Králové. Trvalým sídlem bienálních přehlídek se brzy stala Olomouc. Každoroční *Fotografia academica*, Pardubice, od 1970, přetrvala do devadesátých let.



298 Markéta Luskačová, Z cyklu
Poutníci, 1965–1970, Moravská galerie
v Brně



Názvy *I. celostátní výstava uměleckých fotografií* (1958) a *Cykly a seriály* (1969) naznačují, co se odehrálo během údobí, kterým se zabývá tato kapitola. Označení „*umělecká fotografie*“ se koncem šedesátých let a později používalo jen velmi málo, zápas o uznání fotografie jako umění se považoval za vybojovaný. Přitom paradoxně snad nikomu nevadilo přiřazení fotografie k sekci užitého umění SČSVU, alespoň nikdo hlasitě neprotestoval. Stalo se tak snad proto, že během šedesátých let se fotografie propojila s užitým uměním tak symbioticky jako nikdy předtím a potom? Proti postulované umělecké svébytnosti se cykly a seriály soustřeďovaly především na obsah, a to hlavně na to, co se pociťovalo jako nové nebo společensky přehlížené.

Začlenění fotografů do tvůrčích skupin a podíl fotografie na nových výtvarných hnutích kontrastuje s padesátými lety, ale potvrzuje tradici založenou meziválečnou avantgardou. K charakteristickým znakům stylu šedesátých let patří lyrismus a dekorativismus. V další době byly tyto složky bez podstatných změn neúnosné.

299 Josef Koudelka, Žehra, 1967

