

Michal Popieluch

SUBJEKTIVNÍ DOKUMENTÁRNÍ

FOTOGRAFIE V ČESKU



Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2012

Michal Popieluch

SUBJEKTIVNÍ DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE V ČESKU

Subjective Photography in the Czech Republic

Teoretická diplomová práce

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent práce: Mgr. Václav Podestát



Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2012

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
BcA. POPIELUCH Michal	Ostravská 883, Frýdek-Místek	F082218

TÉMA ČESKY:

Subjektivní dokumentární fotografie v Česku

NÁZEV ANGLICKY:

Subjective Photography in the Czech Republic

VEDOUcí PRÁCE:

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Analýza současné fotografie autorů, kteří pracují výhradně se subjektivním dokumentárním žánrem.
The analysis of contemporary photography of the authors dealing exclusively with subjective photography.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Opavská škola fotografie, katalog výstavy Dvacet let Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2011
Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, Česká fotografie 20. století, Kant, Praha 2009
Tomáš Pospěch, Česká fotografie 1938 - 2000 v recenzích, textech, dokumentech, nakladatelství DOST, Hranice 2010

Podpis studenta:

Datum:

Podpis vedoucího práce:

Datum:

Podpis vedoucího katedry:

Datum:

Abstrakt:

Práce si bere za cíl přehledně popsat oblast subjektivní dokumentární fotografie v Česku. Zabývá se autory a jejich prací v tomto žánru v první i druhé polovině 20. století. Hlavní pozornost je upřena na fotografickou práci současných autorů. Součástí práce jsou i rozborů různých tvůrčích a pracovních přístupů k tomuto fotografickému žánru.

Abstract:

The aim of the Diploma Thesis is to clearly describe the topic of subjective documentary photography in the Czech Republic. The text deals with authors and their work from both the first and second half of the 20th century the main focus being on current photographers and their work. The final part of the thesis is devoted to the analysis of the contemporary Czech authors' creative attitudes to this genre.

Klíčová slova:

fotografie, dokument, Česko, historie, současný

Key words:

photography, document, the Czech Republic, history, contemporary

Poděkování:

Rád bych poděkoval Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za podnětné připomínky a všem autorům, kteří poskytli materiály, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury. Souhlasím, aby tato práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách www.itf.cz.

Michal Popieluch

V Opavě dne 7. září 2012

OBSAH

1. ÚVOD	7
2. KOŘENY SUBJEKTIVNÍ DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE U NÁS A VE SVĚTĚ	9
3. SUBJEKTIVNÍ DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE V ČESKU	14
3–I Situace v subjektivní dokumentární fotografii posledních dekad 20. století	14
Jiří Hanke, Viktor Kolář	16, 17
Josef Koudelka, Bohdan Holomíček	17, 19
Jindřich Štreit, Bořek Sousedík	20
Antonín Braný, Libuše Jarcovjáčková	21, 22
Miroslav Tichý	23
3–II Subjektivní pojetí fotografického dokumentu autorů na přelomu tisíciletí	24
Libuše Jarcovjáčková, Josef Moucha	25, 27
Bohdan Holomíček, Václav Podestát	30, 31
Vladimír Birgus	33
Alena Dvořáková – Viktor Fišer	35
Karel Cudlín, Antonín Kratochvíl	36, 37
3–III Generace autorů subjektivního dokumentu nového tisíciletí	38
Autoři města a společenských subkultur	39
Deníky	52
Obrazové eseje	57
4. UCHOPENÍ ŽÁNRU, ANALÝZA TVŮRČÍCH PŘÍSTUPŮ	62
4–I Fotografická ideologie subjektivně dokumentárního sdělení	62
4–II Barevný přístup	67
5. ZÁVĚR	74
6. JMENNÝ REJSTŘÍK A LITERATURA	76

1. ÚVOD

Téma dokumentární fotografie je živé jako sám život, kterým se zabývá. Fotografie bez člověka by byl mrtvý pojem. Vzhledem k trvalému zájmu o živou realistickou fotografii jsem si vybral téma mi blízké - subjektivní dokumentární fotografii v Česku.

Kde je hranice fotografie a její smysl je záležitost filozofických a sémiologických debat, které už přede mnou vedli mistrně Susane Sontag, Roland Barthes nebo Vilém Flusser. Teoretici, kurátoři a erudovaní fotografové různých žánrů se jí intenzivně zabývají i dnes. Je důvod. V novém tisíciletí se pozice fotografie ve světě informací radikálně mění. Fotografie se dostala na úroveň znaku a zaplavila svět obrazem na elektronických informačních sítích. Je neskutečně dostupná a samozřejmá skoro stejně jako písmo. Mění se i podoba dokumentu, jež tradičně vycházel z oblasti filmové tvorby a později z humanistických principů. Je úžasné sledovat, že právě současný dokument na svém okraji, kde stojí jeho subjektivní poloha, do sebe integruje různé tvůrčí vlivy a následně generuje progresivní poselství nejen přímo o světě kolem nás, ale především o světě skrze nás, autory.

Práci chci opřít o základní a aktuální literární prameny o fotografii u nás a o samotné autory a jejich tvůrčí aktivity, jež je možné skrze texty v periodických publikacích a katalogích výstav vysledovat. Ve svém textu se budu zabývat mě známými pracemi autorů subjektivního dokumentu a autory, které jsem konzultoval se svým vedoucím práce prof. PhDr. Vladimírem Birgusem. Dopředu jsem si jistý, že nebude v mých silách popsat a zhodnotit celou šíři tohoto žánru, který patří mezi oblíbené především mezi studenty fotografických škol u nás.



2. KOŘENY SUBJEKTIVNÍ DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE U NÁS A VE SVĚTĚ

Kořeny subjektivního fotografického dokumentu sahají až k samotné podstatě fotografie, protože fotografie sama o sobě není jen technickým obrazem, je obrazem tvůrčí imaginace autora tohoto technického obrazu, který je nutno dešifrovat. Tak to naznačuje ve svých filozofických pracích *Za filozofii fotografie a Do univerza technických obrazů* **Vi-lém Flusser**. Sám autor každé fotografie do tohoto obrazu svobodně vkládá technické prvky - výřez, okamžik záznamu, barvy, pohyb. Podporou autorské snahy zaznamenat jakýkoliv výřez reality, konkrétní nebo abstraktní, jsou další technické možnosti fotografie. **Susan Sontag** ve své eseji *O fotografii* zmiňuje hned v úvodu, že „*fotografie jako by ani nebyly výpověďmi o světě jako spíše jeho částmi, miniaturami reality, které si kdokoli může zhotovovat či přivlastňovat.*“¹ Tvrdí, že fotografie se prostřednictvím vidění stává svérázným druhem hrdinství, dobyvatelství. Poskytuje tvůrcům specifickou činnost naprosté vizuální svobody, která umožňuje projevit dychtivou zvědavost. Apoteóza každodenního života a onoho druhu krásy - výřezu skutečnosti, který lidské oko není schopno vidět, je skutečným hlavním cílem fotografování dobyvatelství.²

Pod vlivem těchto tvrzení jsou skutečnými vizuálními dobyvateli všichni autoři fotografické historie. Kořeny subjektivní fotografie ovšem sahají především k těm snímkům, které byly snímány z osobních a ne společenských pohnutek. Jsou v nich patrné snahy se společensky fotografií neangažovat a dychtivě hledat a být fascinován tvůrčím výřezem hmotné skutečnosti. Tento subjektivní výřez - výsek skutečnosti pak

¹ Sontag, S.: *O fotografii*, Paseka, Litomyšl, 2002

² Sontag, S.: *O fotografii*, Paseka, Litomyšl, 2002, str. 84

i dnes působí jen sám za sebe bez kontextu k době a místu vzniku. Odkazuje pak spíše k autorovi, jeho epoše a společnosti jako celku. Dokumentární fotografie nesoucí výrazný subjektivní element nacházíme v každé etapě fotografické historie. Kompozice linií, ploch i figur zde hrála roli nejen výtvarného, ale i symbolického prvku. Autorů, pro něž byla před kamerou důležitá i vlastní emoce a prožitek, je tak mnoho.

Zde se nám mohou vyjevit živé fotografické obrazy **Petera Henryho Emersona**, **Roberta Demachy**, **Alfreda Stieglitze**, **Jacquese-Henriho Lartigua** či **Eugena Atgeta**. Později náznaky subjektivního záznamu rozvíjeli někteří autoři moderních stylů a hnutí mezi světovými válkami. Vlastní pohledy na realitu se tak otiskovaly v pouličních snímcích **Lászla Moholy-Nagyho**, **André Kertésze**, **Martina Munkácsiho**, **Billa Brandta**. Po útrapách 2. světové války nastala situace, kdy autoři uplatňovali především humanistický pohled na svět. Postupem času se především v USA začala projevovat skupina fotografů, které se jednotně říká Newyorská škola fotografie. Jmenovitě nejvýraznějším představitelem je **Robert Frank** a jeho snímky Ameriky, kterou přijel z rodného Švýcarska poznávat a byl jí fascinován. Fotografie osobních, intimních někdy až banálních situací, pouličních a venkovských výjevů i prázdných cest, horizontů a zákoutí velice intenzivně promlouvaly k jejím obyvatelům. Jack Kerouack se k snímkům z cyklu Američané vyjádřil: „*Nenápadný a mírný Švýcar, zacházející s malou kamerou ledabyly jednou rukou, napsal na film smutnou poému o Americe a zařadil se mezi tragické básníky tohoto světa.*“

Prostředí fotografie na našem území, ať již původně v Rakousko-Uhersku a později v Československé republice, má také své průkopníky v tomto fotografickém žánru. O subjektivní prvky se na svých snových fotografiích venkovských a městských krajín s jejími obyvateli zasadili někteří pikto-



Robert Frank: U.S. 285, New Mexico, 1956



Robert Frank: "Sick of Goodby's", 1978

rialisté - například **František Drtikol** s **Augustinem Škardou** na snímcích *Z dvorů a dvorečků staré Prahy* nebo **Drahomír Josef Růžička**, **Vladimír Jindřich Bufka** a **Rudolf Bruner-Dvořák**. Skutečné kořeny dokumentární fotografie se subjektivním pohledem byly zapuštěny až po vzniku samostatného Československa. Zde je nutné zmínit **Bohumila Střemchu** a **Zikmunda Reacha**. Mnozí zastánci puristického piktorialismu, české fotografické avantgardy, měli na mnoha snímcích, krom typických skladebných znaků vycházejících z Nové věcnosti, Bauhausu, funkcionalismu, konstruktivismu, patrné i subjektivní dispozice, které pro obyčejnost a běžnost hlásal i poetismus. Dokumentární fotografové tohoto meziválečného období byli většinou zaměřeni na staticky snímaná sociální témata, ale mnoho snímků už vykazuje nastupující trend dokumentu s jiným pohledem, který nesl v padesátých letech označení poezie všedního dne nebo se v něm mísí vlivy avantgardy.

Jeden z předních českých avantgardních fotografů **Jaromír Funke**, který, dá se říct, budoval moderní základy české fotografie v širším kontextu, svými snímky též přidal pár základních kamenů subjektivního dokumentu. **Ludvík Souček** zmiňuje v textu knihy *Jaromír Funke, Fotografie*, že: „*Funke a jeho druhové objevili pro fotografii všední město bez baroka řadu let před vznikem Skupiny 42, jejímž programem bylo právě vytěžení dosud opomíjených oblastí emotivity města. Tvrdí, že pro Funkeho byl všestranný a emotivní fotografický pohled na život ovlivněn tvůrci nového druhu filmové a fotografické reportáže tzv. kinoglazisty a kino-oky v čele s Dzigou Vertovem. Právě oni se snažili dívat na svět krátkými stříhy, nezvyklými pohledy, z rychle jedoucích aut, z výšek či kanálů. Pohrdali stativem a nestarali se o perspektivu svislých linií na svých záběrech.*“³ Právě na příkladech



Rudolf Bruner-Dvořák: *Bosna, modlitba, asi 1906*



Bohumil Střemcha: *Prodáváč zápalek na Karlově mostě, kolem 1907*

³ in Funke, J.; Souček, L.: *Jaromír Funke, fotografie*. Souček, L.: textová část **Zdro-**

tvorby těchto filmařů a fotografů kinoglazistů, Skupiny 42, vlivu fotografie ve stylu poezie všedního dne a vlivu Newyorské školy fotografie můžeme hledat konkrétné kořeny současné subjektivní dokumentární fotografie v Česku.



Zikmund Reach: U Šišlingu, Josefov, před 1919

je, cesty, přátelé. Odeon, Praha 1970, str. 22



3. SUBJEKTIVNÍ DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE V ČESKU

3–I Situace v subjektivní dokumentární fotografii posledních dekád 20. století

Hlavní protagonisty jen striktně v oblasti žánru subjektivního dokumentu je těžké najít i dnes, natož v minulém století, kdy se ideové základy fotografie i technologie fotografie mohutně rozvíjely. Navíc pojmenováním „subjektivní dokument“ je označována až tvorba autorů průběhu 70. let 20. století a autorů současných, jejichž tvorba je společensky neangažovaná a autoři se svými snímky vyjadřují programově více o sobě a nezajímají je politická, kulturní, sociální ani humanistická témata. V kontextu osobní výpovědi ovšem výrazně odkazují na společenskou a sociální situaci v Česku. Přívlastkem „subjektivní“ jsme zvyklí označovat tento specifický žánr dokumentární fotografie až dnes v postmoderní době, kdy se vynořilo mnoho možných filozofických přístupů k fotografickému sdělení.

Dnes je právě subjektivní přístup k fotografickému sdělení jednou z mála možných cest jak sdílet realitu bez příkras ideových a estetických norem. Fotografie druhé poloviny 20. století vycházela ještě především z malířsky tradičních kompozičních pravidel a dokumentaristé většinou vycházeli z příkladu humanistické fotografie agentury Magnum po vzoru Steichenovy *Lidské rodiny*.⁴ Možnost uplatnění deskriptivního výtvarného přístupu „fotografie nerozhodujícího okamžiku“ ve fotografiích, jak ho popisuje například Robert Silverio⁵, či syrového subjektivního vyjádření **Roberta Fran-**



Karel Cudlín, *Cestou na východ*, 1991

⁴ Birgus, V.; Mlčoch, J.: *Česká fotografie 20. století*. Kant, Praha 2009

⁵ Silverio, R.: *Postmoderní fotografie*. Akademie múzických umění v Praze, 2007

ka, Lisett Model, Williama Kleina z Newyorské školy fotografie, se teprve vyvíjela. Dnešní autoři stavějí na základech vybudovaných autory z dob socialistické normalizace. Přesto i zde vznikaly fotografie obou moderních subjektivních přístupů, které ovšem objevujeme až dnes. Mezi autory, kteří prošlapali cestu současnému mnohovrstevnatému pojetí subjektivního dokumentu bezesporu patří autoři konce 50. let a 60. let **Miloň Novotný, Viktor Kolář, Gustav Aulehla, Pavel Jasanský a Josef Koudelka**, o nichž jsem se zmiňoval v předchozí kapitole. Autoři, kteří preferovali výrazně subjektivní pohled v dokumentární tvorbě, se začali výrazně profilovat v 70. a hlavně pak v 80. letech 20. století z řad často amatérských dokumentaristů, kteří neměli ambice publikovat a často ani vystavovat. Mezi nimi byli **Viktor Kolář, Jindřich Štreit, Jiří Hanke, Bohdan Holomíček, Miroslav Tichý, Gustav Aulehla, Karel Kameník a Bořek Sousedík**, který tehdy vedl fotografické oddělení Lidové konzervatoře v Ostravě a svým působením tak ovlivnil celou řadu amatérských fotografů Ostravska. Miroslava Tichého a Gustava Aulehlu se podařilo objevit až v nedávné době. Tito autoři se svou tvorbou začali vymaňo-



Josef Moucha: Berlín, 1988



Karel Kameník: Bez názvu, 1988



Karel Kameník: Bez názvu, 1985

vat tehdy zavedené přehledně komponované fotografie humanistického dokumentu zakladatelů agentury Magnum.

Jiří Hanke

Mezi všemi je nutné uvést fotografie z cyklu *Pohledy z okna mého bytu* českého autora Jiřího Hankeho, který tento cyklus průběžně doplňoval přibližně od roku 1982 až do roku 2003.⁶ Hanke byl v tomto období ještě coby fotografický amatér a autor výrazného subjektivního ražení dlouhou dobu opomíjen. Podobně byli, dá se říci, oficiálně ignorováni i jiní dokumentaristé významnými českými kurátory, teoretiky a publicisty **Danielou Mrázkovou**, **Vladimírem Remešem**, **Erichem Einhornem**, a dokonce i **Annou Fárovou**, která objevila a propagovala například **Josefa Koudelku** a jiné později významné autory. Jako autor je ovšem Jiří Hanke činný dodnes například cyklem fotografií s výrazným statickým subjektivním pojetím *Má zátiší*.



Jiří Hanke: z cyklu *Pohledy z okna mého bytu*, 1983

⁶ Moucha, J.: **Jiří Hanke - fotografie**. Milan JOB, Rožmitál pod Třemšínem 2008

Viktor Kolář

Výrazným autorem, který se v 70. letech začal vzdalovat sociálnímu dokumentu směrem k osobnějším pojetí byl Viktor Kolář. Jeho snímky mají mnoho vrstev, výraznou obrazovou skladbu a důraz na vizuální symboly i různé podtexty. Viktor Kolář na sebe upozornil prvními, možná až banálními, ale obrazově vyzrálými snímky ze všedního života průmyslové Ostravy v 60. letech. Později po roce 1968 po své emigraci do Kanady, kde vytvořil silný cyklus o životě ve vyspělé konzumní společnosti, byl v problematické situaci. Dobrovolně se z emigrace vrátil, ale dále se oficiálně nemohl věnovat profesi učitele pro svou ideovou nespolehlivost a hodně lidí se mu pro jeho podivné důvody návratu z emigrace vyhýbalo. Dlouhou dobu pracoval v hutích a později i jako divadelní dělník. Kolářovy fotografie mají svou ironií i precizní skladbností velmi blízko snímkům Josefa Koudelky z cyklu *Exily*.⁷

Josef Koudelka

Josef Koudelka byl po své emigraci po roce 1968 v odstatě tulákem. V roce 1970 získal azyl ve Velké Británii a začal dokumentovat na svých cestách venkov, městská zákoutí, různé periferie, prázdné horizonty, opuštěné psy, zdevastované předměty, ale i místa svých noclehů pod širým nebem a věci osobní potřeby. Jeho snímky měly krom výrazných podtextů a mnohovýznamů vždy dokonalou tonální skladbu a precizní kompozici. Cestoval po celé Evropě. V roce 1974 se stal jako doposud jediný Čech členem agentury Magnum. Jeho přítelem a patronem se stal sám slavný **Henri Cartier-Bresson**. Snímky tohoto období ze svého putování celou Evropou v roli emigranta shrnul do nejrozsáhlejšího



Viktor Kolář: z cyklu *Ostrava*



Josef Koudelka: z cyklu *Exily*



Josef Koudelka: z cyklu *Exily*

⁷ Birgus, V.; Mlčoch, J.: *Česká fotografie 20. století*. Kant, Praha 2009



Josef Koudelka: z cyklu *Exily*

ší cyklu subjektivních dokumentárních fotografií pod názvem *Exily*, který knižně vydal a tím jakoby symbolicky uzavřel v roce 1988. Josef Moucha píše pro 8. číslo časopisu *Fotograf* v článku *Josef Koudelka: surová krása*: „*Album Exily rezonuje běžně nepostřehnutelnými duševními stavy tvůrce, aby na druhé straně navodilo stejně niterné dojmy diváků. Osobně si myslím, že autor touto knihou překročil stín nejen vlastní, nýbrž i média, o něž se opírá. Fotografii je zdánlivě souzena naturalistická názornost, ale do nadčasové dvorany velikánů oboru paradoxně vstupují právě ti, kteří dokázali opak*“.⁸ Fotografie naprosto vystihují pocity vykořeněné bytosti v cizím kraji, v podtextech a s pomocí skrytých symbolů vypoovídají též o absurdní vykloubené době. V roce 1990 se coby francouzský občan vrací po 20 letech do Československa. Postupně se začíná věnovat trochu jiným tématům - krajinným scénériím, často ovlivněných nebo poškozených lidskou hospodářskou činností nejen u nás, ale v celé Evropě. Cyklus *Exily* se tak celosvětově stal jedním z nejrozsáhlejších subjektivních dokumentárních projektů vydaných knižně.

⁸ Moucha, J.: *Josef Koudelka: surová krása*. *Fotograf*, 2006, č. 8 Krajina

Bohdan Holomíček

V období od konce 50. let se Bohdan Holomíček zcela excentricky a osobitě věnoval snímání všeho a všech v jeho bezprostředním okolí. Jeho fotografie často postrádají skladebnou a kompoziční uspořádanost. Své snímky do roku 1989 téměř nepublikoval a pouze je shromažďoval do krabic často s velmi svéráznými popisky tužkou ručně dopisovanými na okraj fotografie. Holomíček nelpěl ani na dokonalé adjustaci. Jeho snímky byly zvětšovány na velmi levné a tenké fotografické papíry často výhradně formátu A4 i s expozicí perforace rámečku kinofilmu. Ostatně podobně to dělalo mnoho dokumentaristů. Nevyjímaje Jiřího Hankeho v jeho cyklu *Pohledy z okna mého bytu*. Holomíčkovi nevadily žádné kazy nebo konce filmů. Jako autor nemá ani vyrovnaný fotografický styl. Mnohé fotografie jsou minimalistické s primárně výtvarným důrazem na kompozici, jiné zase mnohoplánové nebo zcela banální a nefotogenické s jakoby chtěným popřením všech fotografických a výtvarných pravidel. Obrovské kvantum zvětšenin je plynulým tokem jeho života, lidí jež potkával, rodiny, kterou miloval, a krajiny, jež míjel sám, autem nebo s přáteli po několik desetiletí až dodnes. Celá fotografická práce Holomíčka nemá své pojmenování jako celek. Tím vším jakoby zdůrazňoval syrovost a samu podstatu bytí, jednoduchost spojenou s nějakým počátkem a koncem, o němž netušíme. Neuzavřeností tohoto cyklu svého životaběhu vytváří osobitý deník a lidem předkládá kroniku jednoho života a vlastně i nás samotných, kteří jsme vedle něj ve stejné době vyrůstali a žili. Holomíček je jako fotograf činný dodnes a podobně jako o něco starší Koudelka nebo trochu mladší Štreit odmítá zvolnit tempo své fotografické práce i s blížícími se sedmdesátými narozeninami. Mění i své zažité zvyklosti. Fotografuje digitálně a fotografie



Bohdan Holomíček: *Cesta vždycky když jedu kolem*



Bohdan Holomíček: *Na to ráno nikdy nezapomenu, 1983*



Bohdan Holomíček: *Bez názvu, 2008*

ponechává stejně barevné, jak je uchoval senzor jeho fotoaparátu. A mnohdy jsou jeho záznamy ještě banálnější a deskriptivnější, než jsme u něj byli zvyklí.

Jindřich Štreit

Další výraznou postavou posledních dekád 20. století je bezesporu Jindřich Štreit. Problémem Štreita ve vztahu k subjektivnímu dokumentu je jeho zanícená práce spíše na poli sociální dokumentární fotografie. Štreit není zahloubaný introvert typu Koláře, Koudelky nuceného exilem žít a toulat se sám. Štreitova vrozená lidská empatie ho předurčila prostřednictvím svých fotografií sdílet běžné lidské radosti i starosti přímočaře, s ironií nebo vtipem. Přesto najdeme ve Štreitově tvorbě i osobitější a introvertnější snímky s mnohovrstevnatou obsahovou strukturou a skrytými významy.



Jindřich Štreit: z cyklu *Cesta ke svobodě*, 1996–1999

Bořek Sousedík

Podobně jako Holomíček se i Bořek Sousedík, ostravský fotografický pedagog a teoretik fotografie, vzdal společenské angažovanosti na svých fotografiích a skrze někdy až abstraktní vizuální skladbu se zabýval mnohdy velmi banálními motivy. Sám v jednom ze svých učebních textů uvedl: „*To co je objektem fotografie, je banální, rozhodující je nálada, situace. Jde o fotografa samotného, nikoli o to, co je zobrazováno, co se jeví být na první pohled na fotografii. Fotografové zdůrazňují svou osobu.*“⁹



Bořek Sousedík: Ostrava, 1986

⁹ Sousedík, B.: *Úvod do studia dějin fotografického obrazu*. Městské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava, 1982, str. 82

Antonín Braný

Antonín Braný se ve své volné tvorbě od 80. let věnoval subjektivně laděnému, bohužel díky své předčasné smrti v roce 2010 i neukončenému dokumentárnímu cyklu *Fragmenty*, kde se snažil fotografiím vtisknout autentickou náladu daného místa a vlastní emoce prostřednictvím často na okraj umístěných osamělých postav a siluet lidí v konfrontaci s moderními prvky naší civilizace - liniemi konstrukcí mostů, různých staveb, veřejného osvětlení aj. Branný byl fotografem na volné noze a ve své profesionální tvorbě se věnoval reklamní fotografii. Byl ale také pedagog. Na Institutu tvůrčí fotografie při FPF Slezské univerzity v Opavě vyučoval v 1. ročníku seminář Základy reportážní fotografie a řesně jak popisuje Braného Václav Podestát ve své diplomové práci na téma *Česká dokumentární fotografie konce 80. a počátku 90. let* „... na rozdíl od *Sousedíka*, nevnucuje nikomu svoje přístupy k fotografování, snaží se o to, aby každý z jeho posluchačů zaujal svůj názor.“ Mne osobně vedl k mému prvnímu subjektivně laděnému dokumentárnímu cyklu na ITF *Cestograf / black collection* (pozn. autora: *Cestograf / black collection* je závěrečná volná práce v semináři Základy reportážní fotografie vedená Antonínem Braným a později sloučená v jeden cyklus s klauzurou z 1. ročníku vedenou Vladimírem Birgusem, viz www.popieluch.cz/photography/cestograf_B)



Antonín Braný: 3x z cyklu *Fragmenty*

Libuše Jarcovjáčková

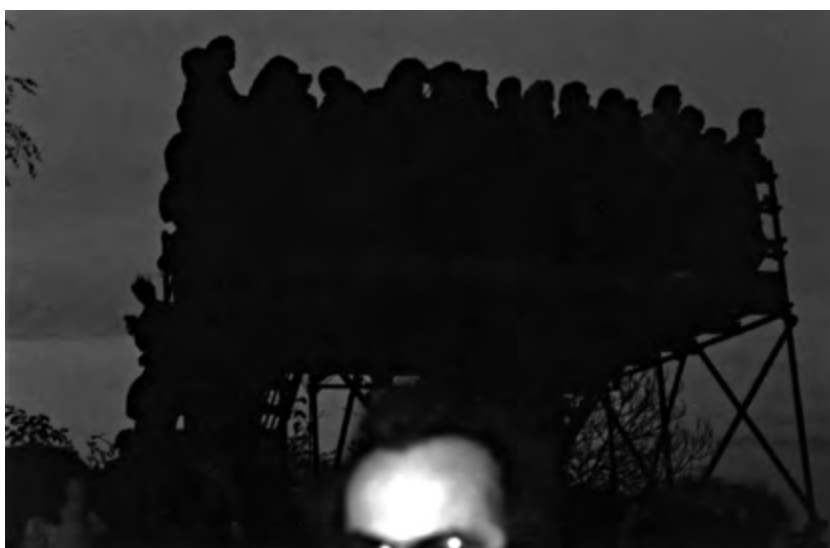
Jedinou autorkou ve výběru fotografií subjektivního zaměření posledních dekád 20. století je Libuše Jarcovjáčková. Absolventka SPŠ grafické a FAMU v Praze. Před studiem na FAMU pracovala v hlubotiskové tiskárně. Už v průběhu studií na FAMU v roce 1979 se jí povedlo na pozvání navštívit Japonsko, kde vznikl její první cestopisný deník s výrazným subjektivním úhlem pohledu. Pokud nám Miloň Novotný svým objektivem dovedl představit bílolímečkový Londýn, tak podobně se to podařilo Libuši Jarcovjáčkové v zemi vycházejícího Slunce. Do Japonska se ještě celkem vrátila dvakrát. Poprvé v polovině 80. let po své emigraci do Západního Berlína. Ona to za emigraci nepovažovala. Říkala tomu dočasné vystěhování.¹⁰ Při své druhé návštěvě byl její fotografický denník mnohem osobnější a zároveň expresivnější. Zajímavý je i její soubor fotografií z jejího dočasného pobytu v Západním Berlíně nazvaný *Berlínský deník*, který zaujme osobním dilematem nad rozděleným městem i koncem této



Libuše Jarcovjáčková: Berlínský deník II, 1985



Libuše Jarcovjáčková: Berlínský deník II, 1985



Libuše Jarcovjáčková: Berlínský deník II, 1989

¹⁰ Vilgus, P.: *Odkud jsem? Z Evropy*. Rozhovor s Libuší Jarcovjáčkovou, DIGIfoto, 2008, číslo 4

blokády v roce 1989. Fotografuje stále. V devadesátých letech hodně cestuje a záznamy ze svých cest velmi systematicky uspořádává do osobitých deníků. Velmi autenticky dovedla podat své pocity z návštěvy San Francisca. Fotografuje stále a neztrácí na tvůrčí pohodě a obrazové empatii k místům a životním prožitkům svého života.

Miroslav Tichý

Posledním autorem, kterým bychom se v rámci studia subjektivního dokumentu ve fotografii v Česku v období posledních dekád 20. století měli zabývat, je poměrně ojedinělá existence výlučné a mezi odbornou veřejností téměř zapomenuté osobnosti Miroslava Tichého. Nebýt intenzivní propagaci kurátora Romana Buxbauma, nestalo by se dílo tohoto vystudovaného malíře z Kyjova celosvětovou fotografickou senzací posledních několika let. V současné době je jeho dílo vydáváno mnohojazyčně knižně po celém světě a vystavováno v těch nejprestižnějších světových galeriích zaměřených na současné moderní umění a fotografii v Paříži, New Yorku nebo Curychu, aniž by on sám za svého života o to stál (zemřel skryt ve svém domě v Kyjově ve věku nedožitých 85 let roku 2011). Jeho tvorba naprosto odpovídá rovnici subjektivního dokumentu – ztracení běžných kompozičních pravidel včetně technologického zpracování. Jeho fotografie různých dívek a žen pořizované často systémem skryté kamery skrz kabát či otvor ve svetru jsou ojedinělé a autentické i svou osobitou adjustází a faktem, že si Tichý své fotoaparáty a optiku jako člověk vzezření bezdomovce a bez prostředků nad běžné přežití vyráběl sám. Sám se ke svému fotografování veřejně vyjádřil: „*Hledal jsem nové prostředky. Pomocí fotografování jsem spatřil všechno nově, byl*



Miroslav Tichý: *Bez názvu, 1960–80*

to nový svět. Já jsem měl normu: tolik a tolik udělám snímků za den, tolik a tolik udělám snímků za pět roků, a když jsem to udělal, tak jsem s tím skončil.“

3–II Subjektivní pojetí fotografického dokumentu autorů na přelomu tisíciletí

Tímto podtitulem bych rád uvedl kapitolu těch autorů subjektivního pojetí fotografického dokumentu, jejichž fotografická tvorba začala sice v období po roce 1989 nebo i předtím, ale jejich tvůrčí integrita v tomto žánru více méně přetrvává dodnes.



Vladimír Birgus: Tenerife, 1999

Libuše Jarcovjáčková

Jediná žena v Česku, která se kontinuálně věnuje subjektivnímu dokumentu ve své volné tvorbě v období před rokem 1989 i po něm aktivně až dodnes, je právě Libuše Jarcovjáčková. Sama tvrdí na svém webu: „Vidím spoustu divných věcí. Čím divnější, tím zajímavější. Fotografovala jsem a fotografuji pořád a všude. Výsledkem je cosi jako kontrinuální subjektivní dokument, často autobiograficky laděný.“

Jarcovjáčková se se svým fotoaparátem vrací na místa, kde fotografovala i před rokem 2000. Zajímavým pokračováním je její třetí Japonský deník, který krom přechodu k barvě nepostrádá ještě expresivnějšího, jakoby bezobsažnějšího vzhledu. Autorka se zde soustředí na prostředí Tokya, ale ne skrze typické pohledy, které bychom našli v bedekrech cestovních kanceláří. Na fotografiích seřazených v dyptiších se objevují pouze netypické fragmenty Tokya. To město, tu zemi tam jen v náznacích tušíme a věříme autorce hluboké vnitřní emoce po mnohaletém návratu. Jako by chtěla snad i říct, že to je sice Japonsko, ale už jiná země, jiný svět. Podobně se v roce 2011 vrací i do Berlína, kde v turecké čtvrti Kreuzberg prožila několik let. Na fotografiích ji opět zajímá příběh rozdělení a sloučení částí Berlína, ale snímky i přes svou syrovou barevnost ve čtvercovém formátu možná až prvoplánově sledují jen toto prostředí a méně onu autentickou vzpomínku a obrazové zamyšlení. Daleko autentičtější je její deník z návštěvy USA v roce 1999. Především pak fotografie ze San Francisca velmi osobně zobrazují prožitek z návštěvy tohoto hippie města. Jarcovjáčková cestuje ráda, ze svých cest po Benátkách, Madridu, Lisabonu či Thajsku zcela osobitě pořídila celou řadu originálních osobních pohlednic s netradičními úhly pohledu na tato místa.



Libuše Jarcovjáčková: Tokyo, Japonský deník III - Diptych



Libuše Jarcovjáčková: Tokyo, Japonský deník III - Diptych 4

Josef Moucha

Josef Moucha je přesně tou osobností, která patří do tří výrazně odlišných období. Narodil se, studoval a fotograficky začal působit v období reálného socialismu. Z tohoto období v roce 1982 po sobě zanechal i velmi subjektivní zповěď mladého člověka v drsném prostředí vojenského přijímače nazvanou *Výcviková rota Mošnov*, kterou sám Moucha zveřejnil až docela nedávno. Věhlas a označení originálního dokumentaristy mu ovšem zajistily jeho výhradně černobílé snímky s neotřelou stylizací. Tato stylizace je dána kontinuálním přesahem zvětšeniny nerozstříhaného kinofilmového pásu, kdy můžeme nahlédnout do děje prostřednictvím snímku předcházejícího nebo následujícího. Tento svůj přístup začal uplatňovat v polovině 80. let a pracuje tak dodnes. Typickým cyklem je Mouchův *Americký sen*. **Pavel Baňka** s ním vedl v roce 2005 rozhovor pro 5. číslo časopisu *Fotograf*. Dovolím si z něj citovat část otázky Pavla Baňky i odpovědi Josefa Mouchy: „Zájem o realitu se v tvých fotografiích projevuje ji-



Josef Moucha: Berlín, 1988

nak než u typických dokumentaristů, nemáš očividně zájem určitým výběrem dějové situace zprostředkovávat divákovi svůj názor či subjektivní poselství. Tak jak tě já vnímám, zajímáš se o okrajové jevy a hlavně o vjemy na okraji vnímání. Dokumentu se to sice také dotýká, ale jen vytvářením pocitu, že to, co jsme zahlédli, může mít nějakou sociální, společenskou závažnost, že to však autor, tedy ty sám, nemíní řešit a ani na nic z toho speciálně upozorňovat. Je to tak? Vytváříš



Josef Moucha: z cyklu Americký deník

neúplně čitelné obrazy, někdy silně zakódované, abys vyprovokoval divákovu vizuální představivost a zvědavost?

Určitě. Dokonce bych i to sociálně rád řešil, kdyby to šlo. Ale co za společenský problém se dá fotografií vyřešit? Jakmile otevřu televizi anebo noviny, veškerá ta média se sledovaností vyšší, než bývá návštěvnost galerií, je jasné, že na většinu společenských problémů ukazují slovy. Jinak to ani nejde. I kdyby se nakrásně podařilo vyfotografovat korupci, ze sebevětší reprodukce nebude jasné, jaký má dosah. A jak fotograficky doložit, že se politik zakopává v dobytých pozicích na úkor voličů? Fotografie ale přece jen určité jevy vymezit může, hlavně sebe samu. A ve své tajuplnosti možná naznačí něco obecnějšího o nejasnostech zprostředkovávání zkušeností.“¹¹



Josef Moucha: z cyklu *Americký deník*. *Cascade Range*, 2001



Josef Moucha: z cyklu *Americký deník*

¹¹ Baňka, P.: **Josef Moucha - interview**. *Fotograf*, číslo 5, *Hranice dokumentu*, 2005, vydává Medica Publishing and Consulting s. r. o.

Bohdan Holomíček

O Bohdanu Holomíčkoví jsem se zmiňoval v předchozí kapitole, ale vzhledem k tomu, že je jako autor neúnavný a ve svém životním deníku pokračuje, je nutné zmínit pár faktů. Pro Holomíčka je proces fotografování naprostou samozřejmostí, stejně jako dýchání. V současné době ovšem pro něj nastala změna. Fotografuje digitálně a barevně. V jistém ohledu jeho snímky postrádají pro něj typickou černobílou vizuální estetiku, ale je to jeho deník a jeho fotografická zpráva o sobě, lidech, světě. Zdá se, že Holomíčkoví nejde o formu, ale kontinuitu a obsah. Dokazuje to i část rozhovoru s publicistou a fotografem **Petrem Vilgusem**.

„Hodně lidí překvapil váš příklon k digitální fotografii.

Od začátku jsem fotografoval na film, protože nic jiného nebylo. A černobílý negativ jsem zvolil proto, abych si všechno mohl dělat sám. Kdyby už tenkrát existovaly digitální přístroje, pravděpodobně bych pracoval s nimi. Jsem šťastný, že jsem se dožil nástupu této technologie a mrzí mě, že přišla až tak pozdě. Já jsem strávil v komoře několik desítek let, takže mě ty řeči o poezii místnosti osvícené červenou lucerničkou nechávají chladným. Není pro mě podstatné, jestli jsou snímky zaznamenané na asfaltové destičce, nebo na čipu. Jednou jsem jel autobusem a vyfotografoval kamaráda, který spal u okna. Když jsem si ten snímek později prohlížel, zaujala mě právě ta cesta v pozadí. Fotím ji už léta – jen na filmech ji mám v několika tisících variant. Ve dne, večer, za sněhu či deště, na jaře nebo na podzim.

Leckdo může říct, že tam vlastně nic není...

A není právě to nic fascinující? To nic, které je pokaždé trochu jiné? “¹²

¹² Vilgus, P.: **Bohdan Holomíček: Není důležité čím, ale co fotíte**. Digiarena [online], dostupné na http://digiarena.e15.cz/bohdan-holomicek-neni-dulezite-cim-ale-co-fotite_4

Václav Podestát

Fotograf Václav Podestát je fotografem rovněž období před- i polistopadového. Zajímavá je ovšem Podestátova soustavnost, vyhraněnost a konzistence v setrvání u jednoho tématu. Obyčejné, možná jako klišé znějící slovo Lidé je názvem i tématem již tři desítky let trvajících cyklu subjektivně pojatých fotografií. Z jeho snímků je patrné, že hledání mezi lidmi na ulici je pro Podestáta zároveň hledáním sebe sama.



Václav Podestát: z cyklu Lidé

Skrze svět kolem sebe vytváří svět vlastních významů, symbolů a podtextů jedno- či vícevýznamových. Na jeho snímcích není patrný jednoznačný styl nebo rozhodujícího okamžiku, ale rozhodujícího výsledného obrazu. Jeho obrazy světa jsou obsahově ostré, výrazně tonálně syté. Dalo by se říct, že jakoby vystřihuje situace a pohledy ze svých procházek světem. V úvodu k Podestátově výstavě v Rakovníku v roce 2002 řekl **Vladimír Birgus** o jeho snímcích: „*Pramálo je přitom důležité, zda jednotlivé snímky vznikly v Kralovicích, v Londýně či jinde, protože v nich nejde o konkrétní lidi, ale*

*o zobecňující autorský pohled. Některé snímky – či spíše fotografické obrazy – jsou natolik výtvarně vycizelovány (většinou však nikoliv ve shodě s klasickými kompozičními principy, ale spíše v nedlouhé tradici jejich vědomého porušování, jak ji známe z širokého proudu děl představitelů fotografického subjektivního dokumentu od **Williama Kleina** a **Roberta Franka** až po **Josefa Koudelku** či **Viktora Koláře**), že vyvolávají podezření z aranžování. Václav Podestát však nic neinscenuje ani neprovokuje lidi před aparátem k zaujímavé určitých póz, ale trpělivě a téměř nepozorovaně čeká na nejpůsobivější konstelaci hlavních komponentů zobrazované scény.*¹³



Václav Podestát: z cyklu *Lidé*, Kyjev, 2003



Václav Podestát: z cyklu *Lidé*, Londýn, 1996

¹³ Birgus, V.: **Úvod k výstavě Václav Podestát, fotografie.** [online] Rabasova galerie Rakovník, 2002, dostupné na www.rabasgallery.cz

Vladimír Birgus

Vladimír Birgus je autorem několika generací a jednoho stylu. Navíc je nezaměnitelný ať v černobílé podobě přibližně do poloviny 90. let, nebo svými barevnými obrazy. Birgus nefotí, on loví, střílí a zastavuje pomyslný chronograf někdy v sice ne dramaticky vypjatých, ale důležitých momentech, kdy mu na snímku vše zapadne do těch správných drážek, kompozičně a hlavně barevně. Je vyznavačem fotografie



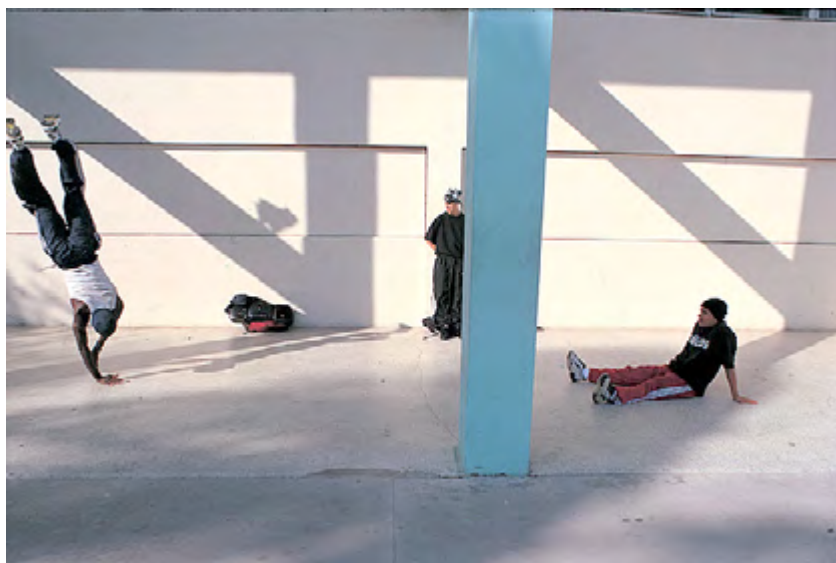
Vladimír Birgus: Miami, 2012

rozhodujícího okamžiku. Jestliže **Teige** ve 30. letech vystřihoval své fantaskní koláže z výstřížků novin, Birgus si na tyto sitace číhá a bez váhání je snímá. S oblibou využívá jasných a sytých barev ve střídmé barevné kompozici. Na jeho obrazech většinou dominuje pouze jeden barevně výrazný prvek – plocha, a vše dovršuje postavením figur a linií. Snímek je vytržen ze života a stává se součástí Birgusových barevných fragmentů z celého světa, jeho výstřížků s přesně definovanou emocí jako odkazem na stav mysli. Rád používá kontrastů, nejen barevných a tonálních, vtipně si dovede počkat

i na kontrasty obsahové. Vytváří fotografie pro něj rozhodujícího okamžiku v nerozhodujících situacích. V rozhovoru s **Petrem Vilgusem** pro *DIGlarenu* řekl: „*Jsem fotograf-pozorovatel. Ze zásady své snímky nearanžuji a ani situace pro účely fotografování sám nevytvářím. Mnozí dokumentaristé, například William Klein nebo Martin Parr, provokují lidi před kamerou, aby je dostali do situací a rolí, které mají často předem vymyšlené. Ani Jindra Štreit často nečeká a vstupuje do rozhovoru s lidmi, které fotografuje. V tom je mezi námi rozdíl. Ale netvrdím, že můj přístup je správný a jeho špatný, obě metody mají své klady i zápory.*“¹⁴



Vladimír Birgus: Cannes, 2010



Vladimír Birgus: Los Angeles, 1999

¹⁴ Vilgus, P.: **Vladimír Birgus: Číhám na ty správné chvíle.** [online] dostupné na http://digiarena.e15.cz/vladimir-birgus-ciham-na-ty-spravne-chvile_3

Alena Dvořáková a Viktor Fišer

Alena Dvořáková a Viktor Fišer jsou absolventi katedry fotografie FAMU a spolupracují od roku 1992. Jsou autory dvou monografií: *Misie* (2004) věnovaná humanitární pomoci chudým a nemocným čtyř kontinentů, *Voda* (2010) o prohlubující se ekologické krizi. Jejich projekt *Voda*, který sledují ve své práci, svým obsahem není dílo subjektivní, nachází se někde na úrovni sociálního a enviromantálního fotografického projektu. Zajímavé je ovšem to, že mnoho snímků má díky světlu, pohybové neostrosti, fotografickému umu výrazně osobitě výtvarný, až magický charakter. Fotografie už v těchto případech nevypovídají jen o tématu, ale i autorech a jejich záměru vtisknout snímkům někde jen prostorovou impresi, a jinde zase dějovou expresi konkrétní situace. Jsou režiséry svých esejí a citlivě přidávají snímky s různou stylizací dle toho, co pokládají pro celek za potřebné. V kolekci příběhů *Voda* najdeme snímky stylizované velmi přímočaře s aspektem na jejich sociálně dokumentární rovinu, a na-



Alena Dvořáková a Viktor Fišer: *Voda*



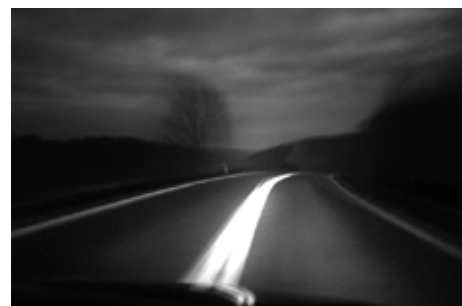
Alena Dvořáková a Viktor Fišer: z projektu *Voda*

opak i dynamické snímky se zvláštním úhlem pohledu a vysokou mírou obrazové i emocionální dynamiky. Oni sami svůj projekt Voda berou jako apel na společenské, humanitární a ekologické problémy.



Karel Cudlín

Karel Cudlín je výraznou osobností české dokumentární fotografie už čtyři desetiletí. Jeho nejstarší publikované snímky sahají do období 80. let a stále je velmi aktivní i dnes. Ve své tvorbě se zabývá nejrůznějšími společenskými tématy, kde v popředí je obyčejný člověk. Fotografoval období sametové revoluce, bezprostředně se pohyboval po boku **Václava Havla**, byl u odchodu sovětských vojsk, dokumentoval v prostředí maturantů, věnoval se romské problematice atd. Ve své volné tvorbě má rád dálky. Cestuje a fotografuje lidi na venkově. Podnikl mnoho cest na východ i západ od nás. S **Vojtou Dukátem** se vypravil na Ukrajinu, od 90. let se neustále vrací do Izraele. A právě na těchto cestách se z některých snímků můžeme více dozvědět i o samotném fotografovi. Symbol cesty a její nekonečnosti se na jeho snímcích objevují mnohokrát. Tyto snímky jsou niterné, osobní a velmi autenticky sdělují, jak moc je Cudlín svobodný, citlivý a přemýšlivý autor. Tyto snímky jsou součástí Cudlínova cyklu Cestou na východ. Často fotografuje přímo z auta, ve dne i v noci. Na snímcích najednou komponuje ne pro umístění informace, ale pro umístění emoce, emoce člověka osamocené, ale plného života. Z některých fotografií zavání smutek, z jiných naděje či radost. Tyto fotografie mají často



Karel Cudlín: Cestou na východ, 1991

více významových i obsahových rovin. Nejsou přímočaré, ale jednoduché.

Antonín Kratochvíl

Posledním vícegeneračním autorem, který ke své tvorbě přistupuje s neotřelou skladbou a výrazným subjektivním přístupem je Antonín Kratochvíl. Zřetelné subjektivní rysy nesou snímky z cyklů *Beer*, *Galapagos* a *Glaciers*. Osobní rovinu fotografa spolu s charakteristikou dané osobnosti vtiskl mnoha portrétům významných osobností. Mezi mnohými se tímto způsobem nechali portrétovat zpěvák **Bono Vox** ze slavné irské hudební skupiny U2, hudebník a excentrik **David Bowie**, či francouzský herec **Jean Reno**. Kratochvíl má podobný osud a věhlas jako mnohem starší **Koudelka**. Po roce 1968 emigroval a jeho první exulantská léta byla poměrně dobrodružné. Působil ve francouzské cizinecké legii a hledal si obživu jako volný fotograf v USA. Na rozdíl od Koudelky, který do svého exilu přivezl některé hotové cykly, jež na něj ihned umělecky upozornily, Kratochvíl si své místo mezi elitou světového dokumentu musel tvrdě vybojovat v mnoha fotografických misích ve válečných zónách celého světa. Při této práci mohl plně využít zkušeností veterána cizinecké legie a empatie k různým humanitárním problémům. Přesto dovede mistrně pracovat s kompozicí obrazu a jednotlivými prvky – symboly. Jeho snímky mají více poloh a významů. Nepostrádají vnitřní dynamiku nejen díky zobrazené události, ale i díky nekonvenčnímu přístupu ke skladbě obrazu.

Autorů, kteří mají své fotografické počátky s výraznými dokumentárními cykly na přelomu tisíciletí je více. Detailně se jimi zabývá následující kapitola.



Antonín Kratochvíl: *Glaciers*

3–III Generace autorů subjektivního dokumentu nového tisíciletí

Současná generace dokumentárních fotografů se formuje především na uměleckých vysokých školách se zaměřením na fotografii. A vzhledem k tomu, že je těchto škol několik, na rozdíl od doby před více než 30 lety, mají na svých katedrách také o mnoho více studentů, kteří se zajímají o dokumentární fotografii. Mezi školy s největším počtem studentů a absolventů patří Institut tvůrčí fotografie, který spadá pod Filozoficko-přírodovědeckou fakultu Slezské univerzity v Opavě. Další autory jsem dohledal v rámci působnosti a vlivu dalších významných fotografických škol v Česku: Katedry fotografie na FAMU a ateliéru fotografie na UMPRUM v Praze, ateliéru reklamní fotografie Fakulty multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně a ateliéru fotografie Fakulty užitého umění a designu v Ústí nad Labem. Ve své práci se nezmiňuji o autorech ostatních uměleckých škol s fotografickým zaměřením, o autorech - absolventech středních fotografických škol a amatérských dokumentárních fotografiích, kteří se tomuto žánru nevěnují výrazně publikačně nebo na nedostatečné estetické úrovni. Programově mne zajímají pouze ti autoři, kteří ke svým subjektivním dokumentárním cyklům dospěli v rámci své volné tvorby publikovaných jako klauzury, závěrečné bakalářské práce a praktické magisterské diplomové práce, nebo jsou uváděni publicisty a teoretiky fotografie v textech věnovaných tomuto žánru.

Autoři města a společenských subkultur

Jedním z hlavních představitelů mladší generace dokumentárních fotografů s velice subjektivním přístupem je **Evžen Sobek**, který absolvoval na ITF v Opavě roku 2000. Zde několik let i vyučoval. Ve svých začátcích na ITF se pod výrazným vlivem **Jindřicha Štreita** věnoval převážně sociálním tématům. V jeho posledním cyklu *Rómové* ve městě Brně se tento sociální aspekt začínal rozmělnovat v něco osobnějšího. Tyto snímky se částečně objevily později v cyklu *Ecce homo*, který byl nakonec jeho magisterskou prací. Černobílé fotografie tohoto cyklu zaujmou výraznou kompozicí, kontrasty a nečekanými nadrealistickými výjevy. Cyklus *Ecce homo* vynesl Sobkovi hlavní cenu v japonské



Evžen Sobek: z cyklu Ecce Homo



Evžen Sobek: z cyklu Live in Blue

soutěži MiO Photo Award v roce 2000. V poslední době se zabývá svým projektem *Life in Blue*, který v roce 2012 vyšel i knižně. Tento projekt se oproti předchozí práci sice uzamyká na jedno místo, ale vykazuje všechny prvky postmoderního přístupu k dokumentární fotografii s výrazným osobním až sociálně ironickým úhlem pohledu. Jiří Pátek charakterizuje Sobkovy fotografie takto: „*Mix smyslu pro vytříbenou kompozici, relaxovanosti dovolenkové fotografie, důslednosti etnografického dokumentu, to vše okořeněné ironií surrealistické ražby. Prostě: post-moderní srážka stylu deadpan photo s kreativní fotografií. Sobek nezapře ani východisko v doma oblíbeném tzv. subjektivním dokumentu.*“¹⁵

Velmi jemnou dávku ironie mají v sobě fotografie **Svatopluka Klesnila** s názvem *Chvilé šampiónů*, které jsou vlastně fotožurnalistickou reportáží výstavy plemenného dobytka s velmi netradičním úhlem pohledu. Mezi řádky pixelů jeho fotografií můžeme číst další významy a zároveň citlivé vazby lidí a „jejich zvířecí chlouby“. Cyklus



Svatopluk Klesnil: z cyklu *Chvilé šampiónů*



Svatopluk Klesnil: z cyklu *Chvilé šampiónů*

¹⁵ Pátek, J.: úvod k výstavě *Evžen Sobek, Life in Blue*. [online]. publikováno 29.4.2012, [cit. 20.7.2012]. Fotofestival Moravská Třebová, 13. ročník, 2012. Dostupné z < <http://fotofestivalmt.cz/life-in-blue-evzen-sobek> >

těchto fotografií pod názvem *Příprava šampionů* získal 2. cenu v kategorii Každodenní život v soutěži Czech Press Photo v roce 2009. V téže roce s touto prací absolvoval na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě.

Osobnost a tvorba **Tomáše Pospěcha** je mnoho-
vrstevnatá. Podobně jako **Sobek** se pod vlivem **Jindřicha Štreita** věnoval nejdřív sociálním tématům. Nejvýraznějším přínosem pro Pospěcha byl projekt *Lidé Hlučínska 90. let XX. století*, v kterém se věnoval dokumentováním života lidí v obci Bolatice. Mezi projekty, kde se už projevila výraznější subjektivní invence, je stále rozvíjený projekt *Look at the future*, v kterém se zcela osobitým způsobem věnuje prostředí nadnárodních společností. Projekt v celku nevyznívá jako společenská či aktivistická kritika, ani nekonstatuje a neidealizuje samotné prostředí. Pospěch jen nahlíží a vybírá si mnohdy nevypjaté, téměř fádní a někdy velmi kontrastní až bizarní pohledy. Neklade důraz na barvu jako takovou, ale fotografie přirozeně svou barevnou kompozicí dotváří až chladný a neosobní dojem z tohoto prostředí. Výrazným projektem Tomáše Pospěcha posledních let je cyklus *Bezúčelná procházka*. Téměř nehybné a statické fotografie z prostředí venkovského fotbalového zápasu zobrazuje ve strnulé pozici figury hráčů v nejrůznějších situacích, které si můžeme jen domýšlet. Záměrně ovšem neukazuje syrovou a známou podstatu venkovské kopané – míč, pohyb a hlasité emoce. Dokonce ho nezajímá ani venkovský fanoušek. Z fotografií číší absurdno a klid naprosto „bezúčelné procházky“. Tomáš Pospěch je studentem doktoranského studia ITF v Opavě, ale na ITF už od roku 1997 vyučuje stavbu a skladbu fotografického obrazu, dějiny výtvarného umění a současné výtvarné umění. Ve své publikační činnosti se zabývá fotografií středoevropského prostoru.



Tomáš Pospěch: *Look at the Future*, 2003-2005



Tomáš Pospěch: Bezúčelná procházka, 2008

Matěj Třešňák je jako autor velmi ovlivněn americkým retro stylem, tzv. Rockabilly, vycházejícím z nejstarších stylů rokenrolové hudby v USA, který se začal utvářet v polovině 20. století. Tento styl v sobě nese všechny prvky tehdejší kultury - hudba, oblečení, účesy, automobily, motocykly atd. Po celé světě vznikaly a vznikají skupiny vyznavačů, kteří se navenek výrazně stylizují a vytvářejí určitou sociální subkulturu. Třešňák fotografuje zcela volně v tomto svém prostoru. Fotografická zakázková tvorba ho přímo neživí, a proto si v rámci svého *raison d'être* hledá ty správné výstřižky. Na jeho technicky brilantních fotografiích z cyklu *Yes, It Happened* zaujme vycizelovaná retro barevnost a trpělivě vybrané momenty autentických situací členů této subkultury na jednom jejich srazu. Celek svou obrazovou dokonalostí i obsahem svádí k pochybnostem, že vznikly v hollywoodské



Matěj Třešňák: *Yes, It Happened*, 2009



Matěj Třešňák: *Yes, It Happened*, 2009

filmové produkci. Třešňák s tímto cyklem získal 1. cenu v kategorii Umění a zábava v soutěži Czech Press Photo v roce 2009.

Jan Langer, absolvent ITF a fotoreportér internetového zpravodajského portálu Aktuálně.cz, se mnoho let fotograficky zajímá o lidi v zemích třetího světa. Jeho soubor *Kuba*. Každý den nic se však vymyká zavedenému stylu cestopisné reportáže. Jeho *Kuba* nezobrazuje známá klišé starých amerických automobilů či hloučků bavících se mužů na nábřežích a v tržnicích. Nevšímá si ani mladých lidí na plážích. Zajímá ho prostor a drobné akcenty národní identity v prostředí politicky hermetické totalitní situace.

Ze žurnalistického prostředí a zázemí ITF v Opavě vzešel i **Libor Fojtík**. I tento autor výrazně uspěl s cyklem fotografií nazvaných *Absurdistán - domov můj* v soutěži Czech Press Photo. Snímky sice původně vznikaly pro účely reportáže, ale některé snímky Fojtík záměrně vytvářel z nabízených absurdních kompozic figur, barevných kontrastů a objektů v různých novinářsky aktuálních situacích. Ve výsledku nám může být jedno, jestli šlo o politickou, kultur-



Jan Langer: Kuba. Každý den nic, 2009



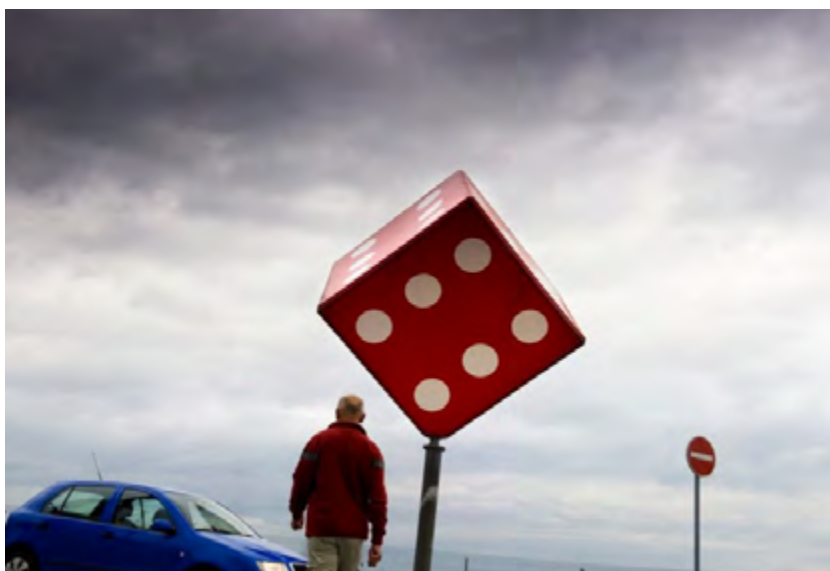
Libor Fojtík: Absurdistán – můj domov, 2009

ní nebo sportovní událost. Fotografie tohoto cyklu získaly 1. cenu v kategorii Každodenní život v soutěži Czech Press Photo v roce 2010.

Městský prostor a člověk se stal osobním tématem a výtvarnou plochou **Romana Vondrouše**, absolventa ITF v Opavě, pro hledání architektonických abstrakcí v kontrastu s náhodně procházejícím člověkem. Linie, tvary, figury v kontrastu s barevnými plochami sice nevytváří prostor pro hluboké rozjímání nad emotivním stavem autora, ani nenabízejí další myšlenkové roviny, ale naznačují vnímavost a čistou výtvarnou citlivost autora. Fascinuje ho město jako architektonický a tvarově živý fenomén s mnoha úhly pohledu. Je zajímavé porovnat tyto fotografie se snímky například **Antonína Braného** nebo autorů české či světové avantgardy. Historické paralely této fascinace jsou zjevné. Dovede zajímavě komponovat barvy i linie s figurami, které se tak vzájemně existenčně konfrontují. S fotografiemi tohoto cyklu nazvaným *Fragments of Prague* získal 2. cenu v kategorii Umění a zábava v soutěži Czech Press Photo v roce 2009, 3. cenu



Roman Vondrouš: Fragments of Prague, 2010



Roman Vondrouš: Fragments of Prague, 2010

v téže kategorii soutěže Czech Press Photo v roce 2010 a cenu Fotonovy. Pro dlouhodobý zájem o téma Prahy mu byl udělen v roce 2010 Grant města Prahy 2010 na základě rozpracovaného projektu, v němž fotograf sleduje život lidí v konfrontaci s architekturou pražských sídlišť.¹⁶

Trojice autorů **Tomáš Třeštík**, **Milan Jaroš** a **Lukáš Žentel** má společné nejen kořeny své alma mater na FAMU v Praze. Spojuje je i podobný přístup k volné tvorbě v dokumentární fotografii. Žentel s Třeštíkem se věnují v profesní tvorbě hlavně užité tvorbě nebo filmovému dokumentu, Jaroš pak externě fotografuje pro Respekt. Pro ně je uvolněnější subjektivní volná tvorba tak trochu ventilem vlastních emocí a vizí. Třeštík se kontinuálně zabývá důvěrným prostorem svého vztahu s přítelkyní ve formě vizuálního deníku, Žentel se ve studentském období také věnoval deníkům, ale na poslední výstavě v Ostravě jej kurátor **Vladimír Birgus** představil se snímky z Číny, kde Žentel zúročil své bohaté zkušenosti ve fotografii architektury, kde se podobně jako někteří autoři New Topography či düsseldorfské školy zabýval konfrontací mizející tradiční Číny v kulisách nové architektury. Milan Jaroš se ve své profesní tvorbě věnuje profesinální fotožurnalistice. Právě proto jeho cyklus osobních snímků pořízených pomocí vyspělých softwarových aplikací mobilním telefonem v prostředí pouliční Číny mají přes pochopitelný technický handicap velmi vyspělou a odvážnou barevnou a kompoziční stavbu, přestože Jaroš zvolil pro výsledné snímky čtvercový formát a možná trochu podbízivou adjustaci.

Tomáš Ludvík, absolvent ateliéru fotografie na Fakultě užitého umění a designu v Ústí nad Labem, ve svých fotografiích z cyklu Lidé z prostředí nebo Čekající zcela re-



Tomáš Třeštík: z cyklu Betty



Lukáš Žentel: z cyklu Čína



Milan Jaroš: z cyklu Čína

¹⁶ Czech press photo, 2010. [online]. Publikováno 2010. [cit. srpen 2012]. Dostupné z <<http://czechpressphoto.cz/cz/rocniky2/2010>>

zignoval konceptuálním přístupem na estetickou stylizaci. Tímto cyklem i kritickou teoretickou statí¹⁷ se jako svou absolventskou prací výrazně vymezuje vůči jedné z poloh dokumentární fotografie. Jeho záměrně tonálně nekontrastní pohledy na černobílých snímcích zachycují z velké vzdálenosti míjející lidský provoz nebo čekající figury. I přes jednoduchou a banální nefotografickou stavbu si nakonec uvědomíme, že i tato všednost nabízí další paralelní prostory. Ludvík je fotografickým vyznavačem ideje nulové akce, banální situace a „kteréhokoliv okamžiku“ v protikladu k emotivní subjektivní fotografii a fotografii rozhodujícího okamžiku.¹⁸

Petr Nagy, absolvent ITF v Opavě, se v roce 2008 v cyklu *Veřejné bazény* zaměřil na prostředí moderních bazénů. Snímky mají výběrem čistých linií a sytých barev výraz abstraktní či moderní fotografie architektury, kterou denně vidíme v prezentacích developerských společností. Konečný nadrealistický vzhled a možnosti různých interpretací nakonec snímkům dodávají bizarní torza a siluety lidských postav



Petr Nagy: Veřejné bazény, 2008

¹⁷ Ludvík, T.: *Figuríny v dobrém světle*. Fotograf, č. 5, 2005, str. 108

¹⁸ Freiberg, J.: *Tomáš Ludvík*. Fotograf, č. 5, 2005, str. 96

v popředí či nad okraji bazénů. Pavla Ortová, absolventka ITF v Opavě, v cyklu *Underwater* z roku 2007 věnuje, podobně jako Nagy, svou pozornost prostředí bazénů. Úhlem pohledu se liší, zcela voyeursky, ale diskrétně snímá své záběry pod hladinou vody.

Přístupem podobným dávným černobílým snímkům **Arthura Felliga** známějšího jako **Weegee** nebo novým pracím **Martina Paara** se v prostředí různých městských pouťí a oslav snaží **Petr Drábek**, absolvent ITF v Opavě, v cyklu *Sweet fun, Good Day* často s pomocí externího blesku zdůraznit světlem typické detaily a symboly zábavy. Často je tvoří různé módní doplňky, lízátko, miniaturní psíci. K tomu si Drábek vybírá ostré světlo a syté barevné akcenty na pozadí často již večerně potemnělého prostředí. Martin Popelář přistupuje podobným způsobem k fotografii, pro niž je ovšem typické spíše označení rozhodujícího okamžiku. Pracuje v prostředí ostravské Stodolní ulice plné barů a klubů s černobílými snímky v dějově vypjatých situacích. Oba stojí svou prací na samotné hranici subjektivního a sociálního



Petr Drábek: Sweet Fun, Good Day, 2009



Petr Drábek: Sweet Fun, Good Day, 2009

dokumentu. Tato hranice je ovšem velmi tenká a často oba přístupy spolu koexistují. Na dřívějších pracích **Martina Popeláře** z konce 90. let byl zřetelný větší podíl subjektivního přístupu.

Naprosto výjimečně působí silně expresivní fotografie **Jiřího Turka**, který fotografiemi z výraznou pohybovou neostrotí a citem k vyhroceným figurálním pózám pro



Martin Popelář: Bez názvu, Ostrava, 2009



Jiří Turek: cityLAB

něj známého prostředí vysoké módy transponuje své pocity z velkoměstského prostředí. Jeho projekt *cityLAB* vznikl v mnoha známých světových hlavních městech.

Nástup digitálních technologií a dostupnost levných a kvalitních barevných negativních materiálů stál za nebývalým rozmachem výtvarně a abstraktně vyhlížejícího barevného dokumentu, kde se na výsledném obrazovém dojmu podílela především barevná stavba ruku v ruce s originální kompozicí a mnohovýznamovým obsahem. Výrazným barevným řešením nezdravě nasvícených zákazníků obřích nákupních center přistupoval k problematice vzrůstajícího konzumu cyklem *Hypermarkety* z roku 2000 **Jiří Křenek** (ITF). Ač je to soubor z části sociální povahy, je nutné zmí-



Jiří Křenek: z cyklu Hypermarkety, 2000

nit, že právě kritické smýšlení autora s originálním barevným řešením z něj činí dílo subjektivně zaměřeného dokumentu. Podobně Křenek postupuje v cyklu *Be In* z roku 2005 zaměřeném na pouliční masové akce. Výrazným symbolizmem a akcentací barevných ploch na panoramatickém formátu

působí obsahově banální fotografie **Jana Dyntaxy** (ITF) z cyklu *Butterfly Age* z roku 2005 stejně jako v jeho pozdějším intimnějším cyklu *In the middle of Homewhere*. Téměř sci-fi dojem vytvořil **Jan Bartoš** (ITF) cyklem *Orbit GSM*, kde v monochromní studené dominanci nepřírozeně zelené barvy v prostředí neživých figurín obchodních výloh křiklavě zaujme symbolický drobný barevný akcent.



Jan Dyntaxa: z cyklu *Butterfly Age*, 2004

Deníky

System subjektivních záznamů pomocí fotografických deníků se zdál být již nějakou dobu vyčerpaný a mnohdy se autoři výrazně kopírovali či opakovali. S nástupem vyspělých digitálních fotoaparátů a mobilních telefonů osazených poměrně kvalitními digitálními fotoaparáty se možnosti těchto záznamů rozšiřují. Takový deník vlastně denodenně tvoří každý člověk, který si s oblibou takto zapisuje svoje zážitky a setkání. Málokterý autor to ale dnes využívá jako svůj stěžejní umělecký projev. Vždy, i v minulosti, k tomu měly blíže ženy. I zde však existují výjimky.

Jednou z nich je **Martin Cáb**, od roku 2007 student ITF v Opavě, od roku 2011 student ateliéru multimédií FaVU VUT v Brně. Jeho cyklus *Love is Art, Life is Porn* se pohybuje syntézou obsahu, formy a osobou autora na hranici dokumentu, aktu a portrétu. Stejným syrovým prizmatem na svět kolem pohlíží **Vladimír Novotný** v cyklu *Everyday Life* z roku 2010, ale daleko monochromnějším, depresivnějším vybarvením.



Martin Cáb: z cyklu Love is Art, Life is Porn, 2007



Vladimír Novotný: Everyday Life, 2010

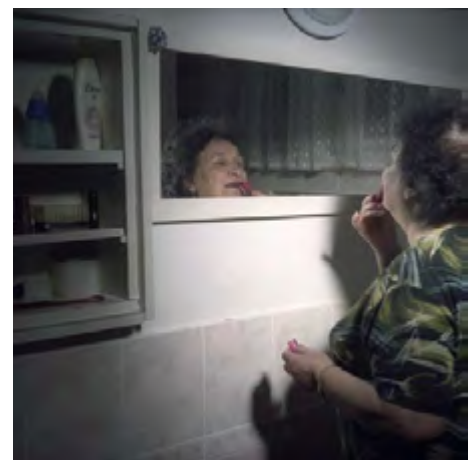


Barbora Kuklíková: z cyklu *In-ty-my-ta*, 2007

Odlišný výraz mají fotografie **Barbory Kuklíkové**, absolventky ITF v Opavě. Intimní fotografie citového propojení matky a malého novorozence postupně zaznamenávala až do batolecího věku a nazvala *In - Ty - My - Ta*. Fotografie nesou znaky citlivého přístupu k barvám, které naprosto odpovídají emotivnímu obsahu, např. absentují syrové, výrazné barvy, dominují barvy pastelové. Její předchozí práce se ovšem nesou spíše v duchu genderového dokumentu, kde nosné téma je žena.

Zuzana Zbořilová, absolventka ITF, a **Magda Veselá**, studentka ITF, si vybrali pro svou výpověď též rodné příslušníky, maminku a babičku.

Své *Něco z babičky* vyfotografoval také absolvent ateliéru reklamní fotografie ve Zlíně **Petr Willert**. Rozhodl se fotografovat drobné věci a artefakty z babiččina pokoje. Na obrazech se zaměřuje na nostalgické objekty a běžné situace jako poskakující kočka, pletené rukavice, bačkory, portréty babiččiny kamarádek. Jeho cykly se shlukují podle předmětu, kterým se zabývají, a vznikají tak obsahově propojené minipříběhy babiččina bytu 2+1 s názvy *Hon*



Magda Veselá: z cyklu *Babička*, 2008

na kočku, *Pomníky* a *Babiččina diskotéka*, kdy babičku vy-
bavil polaroidem a nechal ji fotografovat své přítelkyně. Ve
všech fotografiích z tohoto „babičkovského“ období Willert
citlivě míchá zkušenosti z reklamní praxe, sensibilitu vnuka
a schopnost vyprávět.¹⁹

Rodinným cyklem je výrazně osobní a emoční doku-
mentární portrét **Romana France**, studenta ITF v Opavě,
s názvem *Brácha*. Čtvercové černobílé fotografie portrétní
nejspíš důvěrný vztah mezi věkově vzdálenými sourozenci.
Franc v cyklu nestylizuje, neopakuje se a vybírá jen ty situa-
ce, které tento vztah umocňují.

Úroveň sociální citlivosti může být interpretována i vel-
mi originálním způsobem, jak se to povedlo na jemně ba-
revných fotografiích **Vítu Šimánkovi** (absolvent ITF,
Opava), který se podíval vlastní kamerou na horečnatý svět
očima pacientů v cyklu z let 2001-2003 nazvaném *Pohledy
nemocných*. Podobný přístup k tématu skrze vlastní emoce



Petr Willert: z cyklu *Hon na kočku*



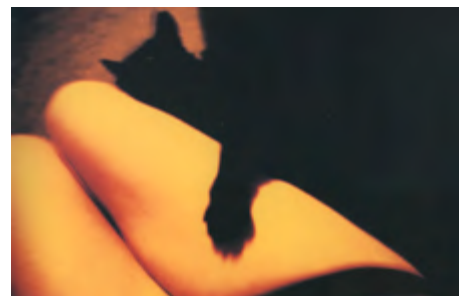
Vít Šimánek: z cyklu *Pohledy nemocných, 2001-2003*

¹⁹ Pospěch, T.: Petr Willert, *Life-style: hon na babičku, hon na kočku*. Fotograf, č. 9, 2007

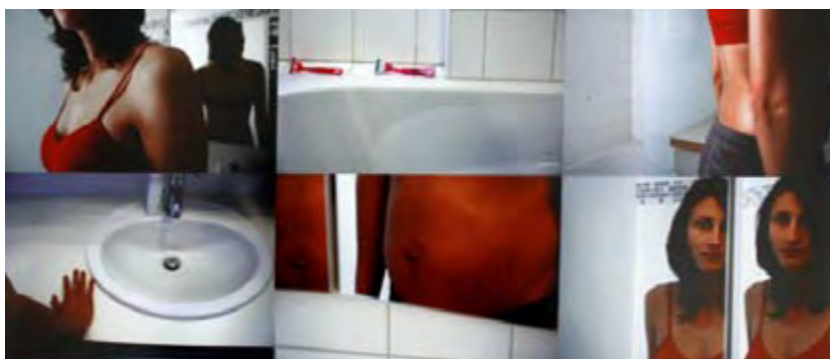
se nabídly **Lence Bláhové**, studentce ITF. Její subjektivně interpretovaný pohled na dlouhodobý pobyt na dětském chirurgickém oddělení vyvolává mnohdy až stísněné pocity z přemíry žlutavých barev pozitivně vyzdobených nemocničních pokojů. Právě tento kontrast prostředí, stav malých pacientů a jejich osamocení přesně zapadá do záměru autorky.

Deníkové subjektivní fotografické série obecně na ITF slavily velký úspěch v období prvních let 21. století. Zvláště autobiografické fragmenty vlastních postav a jemná nebo syrová poezie různých předmětů stavících se do role osobních vizuálních symbolů. Typická je metoda juxtapozice - shlukování snímků do diptychů, triptychů, quadtychů nebo celých mozaik, jak to ve svém cyklu z roku 2003 nazvaném *Fotografický comics* udělala **Radka Kamenická**, v cyklu *Bez názvu* z roku 2002 prolnutím snímků **Martina Novozámská**, v expresivním a introspektivním cyklu *Druhá paměť* z roku 2008 **Alžběta Rubešová** nebo **Eva Malúšová** v aranžovaném subjektivním portrétu adjustovaném do polyptychu *Sestra*.

Ovšem i forma jednoduchých deníkových vyobrazení byla a je běžná, jak dokazuje **Nad'a Kovářiková** fotografiemi *Osobní prostor* z roku 2003, **Lenka Šavrdová** cyklem *Z deníku* z roku 2002 nebo prak-



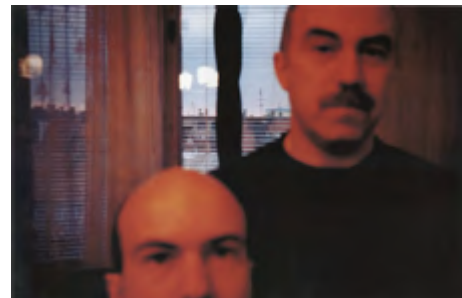
Lenka Šavrdová: *Z deníku*, 2002



Eva Malúšová: *Sestra*, 2008

tik autobiografické vizualizace prvních let po přelomu tisíciletí **David Boukal** několika svými dokumentárně konceptuálními projekty.

Naprostým solitérem mezi fotografy využívající žánr deník nad ostatní terminologii je ovšem absolvent FAMU v Praze **Viktor Kopasz**. Byť původem není Čech, v Česku vystudoval, žije, tvoří a pedagogicky působí. Dovolují si ho zařadit do plejády autorů výrazných subjektivně dokumentárních fotografických tvůrců. Slovo dokument opravdu v nastávající fotograficko-vizuální éře nemá své opodstatnění, ale u Kopacze obzvlášť. Jeho cykly s názvy i obsahem ovlivněným jeho slovensko-maďarským původem vykazují naprostou syntézu všech fotografických žánrů podpořenou grafickým řešením a adjustací. Názvy *Just Marry Age*, *Kertelö*, *New Rain* atd. svědčí o jeho výrazně estetické a intelektuální orientaci.



David Boukal: z cyklu *Záznam*, 2002



Viktor Kopasz: *Krajina*, 1996

Obrazové eseje

Výraznou osobní poetiku s dokonalým citem pro kompozici a vnitřním mnohvrstevnatým obsahem uplatňuje na svých snímcích už mnoho let **Vojtěch V. Sláma** (ITF). Jeho nejrozsáhlejší otevřený cyklus *Vlčí med* je konzistentní nejen svým čtvercovým formátem a bohatými tóny šedé, ale především zcela osobní rovinou minipříběhů, které nabízejí mnoho interpretací. Ovšem Sláma dovede svůj vnitřní svět promítnout do svých fotografií i v plnobarevném provedení. V autobiografickém cyklu *Indie* se v zastřených monochromních snímcích dívá jakoby sám na sebe v roli poutníka či svatého muže.



Vojtěch V. Sláma: z cyklu *Vlčí med*



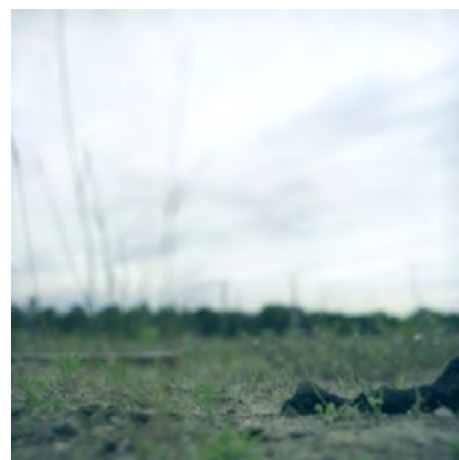
Vojtěch V. Sláma: z cyklu *Vlčí med*

S podobným prizmatem soukromé básně své letní prožitky interpretuje **Václav Němec** (ITF) v cyklu *Zápisník - Summertime*.



Anna Gutová: z cyklu *Ztracená místa*, 2008

Zcela postmoderně přistupuje ke svému tématu jak po stránce obrazové, tak po stránce obsahové **Anna Gutová** (ITF). Syrový, expresivní vzhled zrnitých, černobílých, teple tónovaných snímků připomínajících staré gumotisky či daguerrotypie podtrhuje surrealistický obsah ležících těl zvířat, plazících se hadů nebo černého dýmu na obzoru. Celý cyklus *Ztracená místa* se odehrává v kulisách depresivně nekonečné krajiny. Daleko konceptuálněji přistupuje k tématu konfrontace sebe sama a krajiny Ondřej Přibyl se svými skutečnými daguerrotypiemi. **Ondřej Přibyl** je absolventem Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze u **Pavla Štechy a Ivana Pinkavy**. Jeho fotografické cykly jsou na pomezí několika žánrů, ale nejvýrazněji se realistické fotografii na úrovni subjektivního dokumentu dotýkají jeho fotografie s konceptuálním obsahem s názvem *Berlínské krajiny a Místa a události*



Ondřej Přibyl: *Místa a události*, 2006



Ondřej Přibyl: z cyklu *Berlínské krajiny*, 2005

Expresivní dojem v tónech šedé škály z návštěvy cirkusu se podařilo interpretovat studentce ITF **Michaeli Cibulkové** již v roce 2003 v cyklu *Cirkus Berousek*. O rok později se představila s již barevným a opět silně expresivním cyklem *Kuba*. Podobného dojmu se podařilo dosáhnout i **Kláře Řezníčkové** v roce 2003 cyklem z návštěvy zoologické zahrady. Osobní výpověď můžeme sledovat i na dalších černobílých cyklech z období mezi lety 2000-2005 na ITF v Opavě od autorů **Petry Benešové**, **Michala Popielucha**, **Tomáše Vodňanského**, **Vladimíra Skýpaly**, **Petra Myškaye** nebo **Martina Štěrbý**.

Velkou dávkou fantazie je nutné vynaložit při vnímání fotografií **Jitky Horázné**. Fotografie z jejího posledního cyklu *Nedělní odpoledne* působí expresivně díky záměrně posunuté barevnosti a neostrosti jako snímky z technických kamer nebo záznamy pozorování mimozemských civilizací. Dynamice přidává též netypický protáhlý formát. Expresi navozenou voyaerskými pohledy dociloval na svých snímcích s pouličními banálními situacemi **Josef Horázný** v roce



Michaela Cibulková: z cyklu *Kuba*, 2004



Jitka Horázná: z cyklu *Nedělní odpoledne*, 2008

2000 a později přidal na expresivitu neostrotí, nízkou tonalitou a monochromní barevností. Podobně pracovala na svém cyklu *Praha* z roku 2003 **Katarína Brunclíková** využívajíc reflexů skleněných výloh na ulici jako filtru. Syrovému dojmu přizpůsobil fádni zastřenou barevností autentické snímky tváří cestujících městskou dopravou **Martin Němeček** svůj cyklus *Portréty* z roku 2003 nebo **Petra Holzbachová** čtvercovými snímky městského road movie námětu nazvaného *Cesta* z roku 2003 nebo **Katarína Hanová** svou nepojmenovanou magisterskou diplomovou prací z roku 2003 (všichni ITF).

Za hranicí reality se jeví černobílé snímky **Martina Smékala** (ITF) subjektivně vnímaného prostředí města v cyklu *Ostrava* vznikajícího mezi lety 2000 a 2005. Nadrealistický dojem vytváří barevně akcentované motivy **Evžena Sobka** v cyklu *Má vlast* z roku 2005. Podobně nadrealisticky působí barevné diptychy **Václava Petáka** (ITF) z roku 2005 nazvané *Malá ohnutí pohledu*. Dvojice obrazů vždy nabízí malý dějový posun téže banální situace s množstvím mnohovýznamových barevně vycizelovaných symbolů.

Výčet autorů zabývajících se subjektivním pojetím dokumentární tvorby tímto samozřejmě nemůže končit. Není v mých silách postřehnout veškerou tvůrčí práci velkého množství dokumentárně fotografujících autorů v Česku.



Katarína Brunclíková: z cyklu *Praha*, 2003



4. UCHOPENÍ ŽÁNRU - ANALÝZA TVŮRČÍCH PŘÍSTUPŮ

4-1 Fotografická ideologie subjektivně dokumentárního sdělení

Pokud budeme chtít zapomenout na tradiční členění fotografie, kde od sebe výrazně rozlišujeme fotografii dokumentární, konceptuální, inscenovanou nebo žánrovou, těžko jednoznačně charakterizovat či kategorizovat současnou moderní dokumentární fotografii. Dnešní autorský fotografický dokument v situaci prudkého technologického vývoje a inflace fotografického záznamu i sdílení téměř postrádá dle klasické terminologie smysl. Ideové přístupy k dokumentární tvorbě se výrazně liší. Největší diference můžeme zaznamenat právě na úrovni subjektivně pojatého nebo sociálního dokumentu, kde se v současné době prolínají různé postmoderní vlivy s příklony ke společenské kritice, satíře, konceptualismu, obsahové a formální manipulaci, abstrakci, banalismu, symbolismu, aj.

Dokumentární fotografie po celou dobu své existence stojí na hraně umění a chladného dokumentárního hlediska. **August Sander** již v rozhovoru pro pařížský časopis *Le nouveau photocinéma* v roce 1975 naznačil, že nevidí problém mezi dokumentem a objektem umění, jelikož věc, která se stane objektem umění jednoznačně překračuje své dokumentární hledisko.²⁰ V případě subjektivního dokumentu ve fotografii přichází ještě jedno významné hledisko - hledisko autora, jehož ne vždy zajímá fotogenie identity objektů před kamerou. Subjektivní dokumentární fotografie stojí na hranici žánru dokumentární fotografie pro rozdíl v hledisku,

²⁰ Moucha, J.: **Editorial, úvod - na stopě**. Fotograf, číslo 5, Hranice dokumentu, 2005

kterým zkoumá objekty a tím, že je koncepčně staví primárně na stranu objektů umění. Identitu a její objekty zneužívá pro vlastní potřeby sebevyjádření. Nemanipuluje se skutečností, s obrazem skutečnosti, jen posouvá její význam a staví ho dle vlastních konceptů nahlížení na realitu ve vztahu k sobě sama. Výčet autorů v předcházejících kapitolách a typické ukázky jsou zřejmě jasným důkazem. Problematika přístupů osobních hledisek na fotogenii a vlastní fotografický záznam má několik společných ideových proudů. Když se vyloučí autoři s přístupem manipulativním, který zmáme pod pojmen inscenovaný dokument, vychází základní hledisko – většina autorů vyznává realistický přístup s různou mírou exprese a abstrakce. Interpretace obsahu fotografií pak dokazuje různá subjektivní a ideová hlediska.

Největší část autorů subjektivního dokumentu náleží ke skupině vycházejících z principů fotografické momentky, humanistické fotografie a syžetu - vizualismu. Část vyznává přístup tzv. fotografie rozhodujícího okamžiku jako například kdysi právě **Miloň Novotný** ve svém cyklu *Londýn*, **Viktor Kolář** svými fotografiemi z Ostravy, **Vladimír Birgus** barevně vypjatými momentkami z různých měst světa, **Josef Koudelka** ve svých *Exilech* nebo **Václav Podestát** ve svém životním cyklu *Lidé*. Z mladších autorů je tento přístup typický pro **Evžena Sobka** v jeho cyklu *Ecce homo*, **Jiřího Křenka** v cyklu *Supermarkety*, *Be In*, **Tomáše Pospěcha** v cyklu *Look at the Future* či *Neděle* v Opavě, **Jana Dyntaxy** na mnoha snímcích svého cyklu *Butterfly Age* též z Opavy, dále **Libora Fojtíka**, **Romana Vondrouše**, **Petra Nagy**, **Petra Drábka** a mnoha dalších autorů u nichž se osobní přístup často mísí s přístupem reportážním. Trochu kriticky a možná se subjektivním zatvrzením na svém vlastním stanovisku - ideji snímání reality se v roce 2005 do některých autorů tohoto pojetí opřel v článku 5. čísla časopisu *Fotograf* *Figuríny v dobrém světě*



Vladimír Birgus: *Dover*, 1987



Jiří Křenek: *Be In*, 2005



Josef Koudelka: *Španělsko*, 1971



Miloň Novotný: *Čekání před Buckinghamským palácem*, 1966

le **Tomáš Ludvík**. Některé autory hledající vlastní pohledy a výběr snímané reality, stavěné do různých interpretačních rovin a často s vypjatou kompozicí nazývá hermetickými autory. Naznačuje, že snímkům snad chybí další nesubjektivní koncept či obsah. Pochybuje o nutnosti sdílet jen nadreálnou osobní vizi, často skrytou ve figurách na ulicích v množstvích fotogenických situací tvořenými ne situací samou, ale kompozičním a tonálním řešením autora. Kritika Ludvíka je tak spíše obhajobou koncepční dokumentární nefotogenie, preferencí konceptu fotografie nerozhodujícího okamžiku či žádného okamžiku a zavržením momentky a syžetu obecně.

Opačným přístupem je fotografický subjektivní dokument nerozhodujícího okamžiku či jak tvrdí **Tomáš Ludvík** žádného okamžiku. Může mít více poloh.

První polohu vidím jako postmoderní přístup čerpající z figurativního nebo nefigurativního umění různých moderních stylů - abstrakce, surrealismu, expresionismu, piktorialismu aj. Příkladem mohou být symbolické, ale přesto často velmi avantgardní fotografie **Josefa Mouchy, Aleny Dvořákové a Viktora Fišera, Vojtěcha V. Slámy, Anny Gutové, Jitky Horázné, Jana Dyntaxy, Ondřeje Přibyla** a jiných.²¹

Přístupem druhým, více konceptuálním z hlediska nerozhodujícího okamžiku, ale stále vycházejícím z realistického pojetí dokumentární fotografie, je typický autor **Jiří Hanke**. O jeho fotografickém hledisku dokonce psal Vilém Flusser v roce 1992 v č. 50 časopisu *European photography* zjednodušeně asi toto:

„Jiří Hanke nutí fotoaparát, aby setrval na jednom jediném hledisku. Tak jako byly první kamery statické a před tato statická zařízení se stavěly statické scény, aby se staly fotografií, pak fotografie Jiřího Hankeho nemůžeme zaměňovat s touto archaickou strnulostí. Hanke z okna svého bytu



Anna Gutová: *Ztracená místa*, 2008



Jan Dyntaxa: *Kon Tiki*, 2010



Josef Moucha: *New York*, 1999

²¹ viz autoři ze str. 59-60



20-3 1972/2-10



9-10 1983/9-25

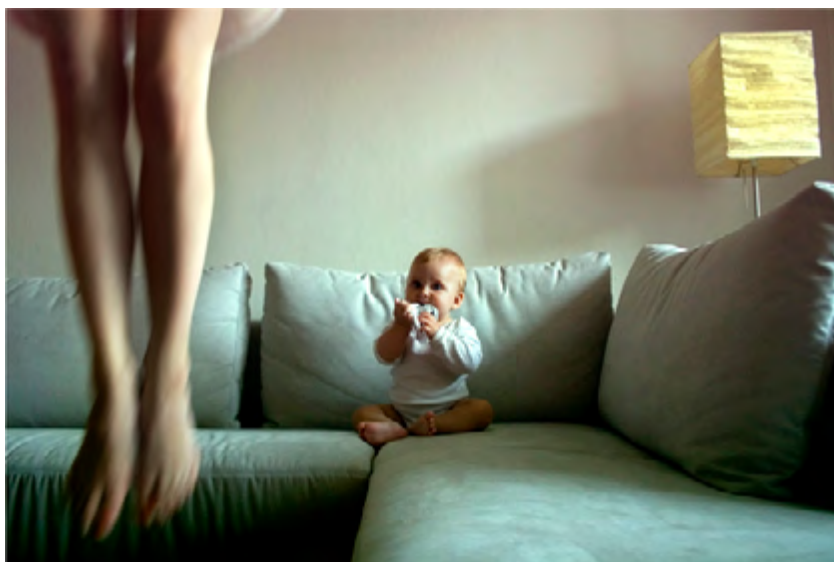
Jiří Hanke: 3x z cyklu *Pohledy z okna mého bytu*, 1994

šplhal do transcendence, kde tok jevů je provoz na jedné nepřilíživě působivé pražské ulici. Hanke nevybíral z roje stanovisek, ale z chumelenice možných označení jako normalizace, konflikt a represe. A transcendence, k níž Hanke šplhá, není jakousi vznešenou objektivitou, nýbrž objektivitou pozorovatele, který se snaží vzdor chumelenici vytvořit si vlastní obraz o dějinách.²² Jednoduše by se dalo říct subjektivní hledisko objektivní totalitní situace s topografickou a chronologickou precizností. Zápis data a času ke každému snímku byl pro Hankeho nutností.

Přístupy k tvorbě subjektivně pojatých záznamů vycházející z podobných hledisek můžeme dnes najít velké množství. Podobně tvořilo a tvoří množství fotografů své vlastní vizuální fotografické deníky. Obsahově nemají tento náboj kroniky doby, ale vypjatostí a společenskou aktuálností vypovídají skrze osobní příběhy samých autorů o své době stejně transcendentně. Typickými příklady jsou deníky **Davida Boukala**, **Viktora Kopacse**, **Martiny Movožámské**, **Barbo-**



Zuzana Zbořilová: z cyklu *Máma*, 2009



Barbora Kuklíková: z cyklu *In-Ty-My-Ta*, 2007

²² Pospěch, T.: *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*. DOST, Hranice, 2010, str. 313-314

ry Kuklíkové, Martina Cába a především životní fotografický příběh **Bohdana Holomíčka**, *Cesty na východ Karla Cudlína* nebo *Japonské a Berlínské deníky Jiřiny Jarcovjácové*.

4–II Barevný přístup

Barevnost ve fotografii byla dlouhá desetiletí od jejího vzniku technologicky nemožná či obtížně dostupná. S výjimkou kolorovaných fotografií. Byť fotografové vnímali svět kolem sebe barevný, černobílá fotografie transformovala výsledek jejich sdělení pouze do odstínů šedi. Barevně bylo možné pomocí filtrů ovlivnit pouze tonalitu a celkový kontrast jednotlivých převodů barev do více či méně šedých ploch. Černobílá fotografie tak dlouhou dobu sama od sebe ideálně zjednodušovala vnímanou realitu. A právě tvůrčími postupy jako byla kompozice obrazu, pohybová neostrost či tonální rozsah jednotlivých ploch dovedli autoři obecně ve fotografii podtrhnout vlastní záměr či koncept.

Autorů, které dnes můžeme s jistotou zařadit k dokumentaristům s výrazným subjektivním přístupem a využíváním klasické bromostříbrné technologie fotografie, je celá řada. Mnozí z nich již nežijí a patří ke klasikům tohoto žánru. Například **Miloň Novotný** se svým cyklem *Londýn* nebo **Josef Koudelka** se slavným cyklem *Exily*, který se dnes věnuje tématům na pomezí subjektivního dokumentu a krajinářské fotografie. Jeho používání klasické bromostříbrné technologie je ovšem vytrvalé. Jiní zase dnes objevují barevný digitální pohled jako například **Bohdan Holomíček** se svým nekonečným deníkem ze života. Mezi autory s konzistentním technologickým pohledem je například **Josef Moucha**, který těžiště své tvůrčí práce přesouval vždy tradičně do černobílé temné komory. Tam právě dostaly jeho fotografie s přesa-

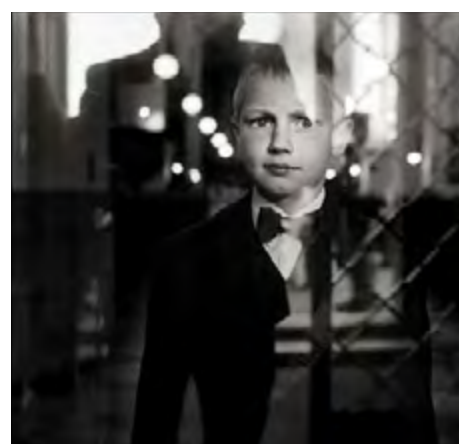
hem do sousedního snímku zcela osobitý výraz. Podobný postup by byl v dnešní digitální éře asi docela neautentický. Mezi další autory vyznávající vlastní neangažovaný pohled na svět pomocí šedé v dávné i nedávné minulosti patřili **Viktor Kolář** s cyklem *Ostrava*, legendární fotografický učitel **Božek Sousedík**, **Jiří Hanke**, **Antonín Braný**, **Vladimír Birgus**, **Jaroslav Kučera** či **Jiřina Jarcovjáčková**. Z autorů dnešní doby pak bromostříbrnou technologii využívají dlouhodobě **Vojtěch V. Sláma** (*Vlčí med*), **Karel Cudlín** (*Cestou na východ*), **Antonín Kratochvíl**, **Viktor Fišer** a **Helena Dvořáková**, **Václav Podestát**, **Martin Popelář** či **Jindřich Štreit**. Právě u Jindřicha Štreita ovšem dochází k zajímavé změně, protože i on, pravověrný černobílý fotograf již zveřejňuje i barevné dokumentární projekty. Většina tvorby Štreita však patří spíše do oblasti sociálního dokumentu.

Mnoho autorů dnes kreativně osciluje mezi oběma póly barevnosti fotografie, například **Evžen Sobek** (*Ecce Homo vs. Live in Blue*), **Jan Dyntera** (*Butterfly, Age vs. Kon Tik*), **Václav Jirásek** (*Industria vs. Masky*) nebo **Ondřej Přibyl**. Někteří využívají k výslednému černobílému podání digitálních technologií.

V průběhu 80. let 20. století se prudce zvedal prodej barevných filmových materiálů a velmi rychle si nacházel uplatnění nejen v oblasti masové fotografie, ale i v oblasti reportážní a dokumentární tvorby. Třebaže portrétní, krajinářská a užitá fotografie již barvu ve fotografii využívala díky inverzním materiálům mnohem dříve, potřeba dokumentaristů a reportážních fotografů po vyjadřování barvou nebyla tak běžná. Jistým solitérem mezi dokumentaristy byl v 80. letech **Jan SágI**, který se věnoval především krajinářské fotografii a ve své volné tvorbě i subjektivnímu dokumentu. Většinové používání černobílé fotografie se postupně začalo měnit v 90. letech 20. století zvláště díky dostupnosti materiálů



Karel Cudlín: z cyklu *Cestou na východ*



Roman Franc: z cyklu *Brácha*



Václav Jirásek: z cyklu Masky



Václav Jirásek: z cyklu Industria



Jan Sági: Ibiza, 2000 a Paris, 2006

a jejich zpracováním. Svůj podíl na tom mělo také uvolnění politického systému a přebírání vzorů ze zahraničí. Mnoho autorů využívá v oblasti subjektivního dokumentu pro zvýraznění emocí symbolických významů barev, barevných kontrastů či monochromní střízlivosti. Jejich inspirací jsou celé zástupy moderních malířů, kteří na barvách a jejich významu stavěli svá díla, od impresionistů Edgara Degase, Claude Moneta, Jamese Whistlera, postimpresionistů a symbolistů Paula Gaugina, Van Gogha, Odilona Redona, fauvisty Henri Mattise nebo expresionistů hnutí Die Brücke, Paula Klee a surrealisty Joana Miró. Tím tento výčet vlivů samozřejmě nekončí, protože stejný vliv má na dnešní tvorbu subjektivních dokumentaristů i pop-art Davida Hockneyho, realismus Edwarda Hoopera, abstrakce a op-art Vasarelyho a tvorba streetartu.

Ze současných autorů, kteří kladou důraz na barevnou kompozici, mohu jmenovat **Vladimíra Birguse** v dlouhodobém cyklu *Coci nevyslovitelného*. Jeho vytržené reality právě stojí na sytých barevných kontrastech a plochách. Podobný přístup zvolil ve svém cyklu *Veřejné bazény* i **Petr Nagy**, **Jan Dyntera** v *Butterfly Age* a **Roman Vondrouš** ve *Fragments Prahy*. **Petr Drábek** ve *Sweet Fun, Good Day* a **Svatopluk Klesnil** ve *Chvilí šampiónů* využívají spíše barevné postupy silných kontrastů vyvolaných účinky externích blesků, podobně jako to již léta aplikuje **Martin Paar** ve svých cyklech *Myslet na Anglii, Zdravý rozum, Mexico*.

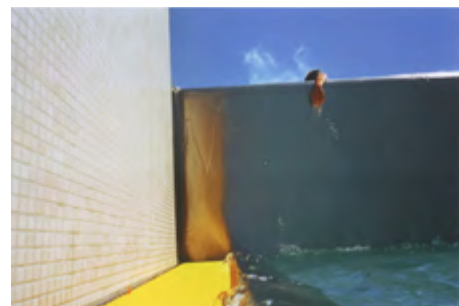
Decentní zastřené jednobarevnosti intimní reality využívá **Zuzana Zbořilová** ve své diplomové práci *Máma*. Barevnými akcenty podtrhuje své emoce ve fotografickém cyklu *Sestra Eva Malušová*. Skládá mozaiky z naturalistických a zdánlivě nefotogenických momentů. **Barbora Kuklíková** pak podobně barevně přirozeně řeší snímky v osobním cyklu *In*



Vladimír Birgus: z cyklu *Coci nevyslovitelného*,



Roman Vondrouš: z cyklu *Fragments Prahy*



Petr Nagy: z cyklu *Bazény*

-ty-my-ta nebo Vladimír Novotný v cyklu *Everyday Life*.²³

Zcela expresionistické nálady díky monochromním snímkům s výraznou pohybovou neostrotí pak dociluje Jiří Turek v osobním cyklu vystaveném v Leica galery Prag v roce 2008 nazvanou *Fashion &* a dnes prezentované jako *cityLAB*.



Jiří Turek: *Fashion &*

V současné době je situace mnohem jednodušší. Počátkem nového tisíciletí je řemeslná forma fotografie potlačena a postupně většinově nahrazena nástupem digitálních technologií svou technicistní automatizací produkce a zpracováním snímků, kde jakákoliv manipulace s obrazem v rovině barevnosti nastává až v postprocesu u počítače, a nikoliv jako předtím už při samotném snímání či v okamžiku výroby fyzické fotografie. Na věci ovšem nic nemění fakt, že technickou i konceptuální rovinu snímku tohoto technicistního přístupu mají už tvůrci většinou předem vyřešenu.²⁴

²³ Kolektiv autorů: **Opavská škola fotografie**. katalog výstavy Dvacet let Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě, SU v Opavě, Opava 2011

²⁴ Silverio, R.: **Postmoderní fotografie**. Akademie múzických umění v Praze, 2007



5. ZÁVĚR

Co napsat závěrem je nesmírně těžké. Jsem překvapen, jak může být současná fotografická podoba subjektivního dokumentu nesmírně bohatá. Nejen autorsky, ale především množstvím přístupů a hledisek. Po formální stránce se fotografie příliš nemění. Stále jde o „tu“ fotografii a „ten“ výsledný obraz, který nese v sobě. Bylo by na další práci spolu se studiem sociologie a psychologie analyzovat jednotlivé znaky a skryté symboly, které autoři do svých fotografických výpovědí integrují.

Významným zjištěním této práce je především fakt, že subjektivnímu dokumentu se věnují především studenti výtvarných škol zaměřených na fotografii. Velký podíl mají především studenti ITF FPF Slezské univerzity, kterých je přirozeně poměrem k počtům studentů na ostatních vysokých školách zaměřených na fotografii nejvíce. Intenzivní je i publikační a kurátorská činnost o subjektivním dokumentu nejen od etablovaných teoretiků a fotografů jako je především Vladimír Birgus, Tomáš Pospěch, Josef Moucha, Roberto Silverio, Pavel Baňka, Antonín Dufek, Jan Mičoch, Jiří Pátek, ale publikační činnost vyvíjejí i sami autoři. Příkladem mohou být kritické texty Tomáše Ludvíka, pravidelné rozhovory s autory Petra Vilguse, již zmiňovaného Tomáše Pospěcha a dalších.

Dle mého mínění chybí jen větší stálá periodická platforma pro různé názory a teorie na fotografii a více prostoru pro pravidelné prezentace fotografů zabývajících se progresivní fotografickou tvorbou. V současné době existuje jen jeden pravidelně vycházející časopis zabývající se uměleckou fotografickou tvorbou, časopis Fotograf.



6. LITERATURA

- BARTHES, R.: **Světlá komora, Poznámka k fotografii.** Překlad a doslov Miroslav Petříček. Francouzský originál La chambre claire. Note sur la photographie. Paris: Éditions du Seuil, 1980. České vydání Praha: Agite/Fra, 2005.
- BAŇKA, P.: **Josef Moucha, interview.** Fotograf, 2005, č. 5, str. 70-79. ISSN 1213-9602
- BIRGUS, V.; Mlčoch, J.: **Česká fotografie 20. století.** Praha: Kant, 2009.
- BIRGUS, V.; Mlčoch, J.: **Česká fotografie 20. století - průvodce.** Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Kant, 2005
- BIRGUS, V.: **Cosi nevyslovitelného.** Texty Tomáš Pospěch. Praha: Kant, 2003.
- CIESLAR, J.: **Viktor Kolář.** 1. vydání. Praha: Torst, 2002.
- CZHECPRESSPHOTO. **Czechpressphoto: ročníky** [online]. [cit. 2012-09-10].
- DVOŘÁKOVÁ, A. a FIŠER, V.. AFISPHOTO. **Afisphoto: projects** [online]. [cit. 2012-09-22]. Dostupné z: <http://www.afisphoto.com>
- DUFEK, A.: **Bohdan Holomíček.** 1. vydání. Praha: Torst, 2000.
- FUNKE, J.: **Fotografie.** Úvodní studie Ludvík Souček. Praha: Odeon, 1970.
- HLAVÁČEK, J.: **Cvičení z estetiky.** Gallery, 2007. ISBN 978-80-86-990-10-1
- EVŽEN SOBEK.** CHOICEIMAGES. Choiceimages [online]. [cit. 2012-09-10]. Dostupné z: <http://www.choiceimages.org>
- DVORAKOVA & FISCHER.** CHOICEIMAGES. Choiceimages [online]. [cit. 2012-09-10]. Dostupné z: <http://www.choiceimages.org>
- ITF. **Itf** [online]. Opava, 2012 [cit. 2012-09-10]. Dostupné z: <http://www.itf.cz>
- JARCOVJÁKOVÁ, Libuše. **Jarcovjakova** [online]. [cit. 2012-09-22]. Dostupné z: <http://jarcovjakova.cz>
- KOLEKTIV AUTORŮ: **Listy o fotografii.** číslo 3. Opava: ITF FPF Slezská univerzity v Opavě, 2001
- KOLEKTIV AUTORŮ: **Katalog výstavy Opava očima studentů institutu tvůrčí fotografie FPF slezské univerzity v Opavě.** Opava/Praha: SU v Opavě/Kant, 2008.
- KOLEKTIV AUTORŮ: **Katalog výstavy Pedagogové Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě.** Opava/Praha. SU v Opavě/Kant, 2001.
- KOLEKTIV AUTORŮ. **Miloň Novotný: 1930-1992, fotografie.** Praha: Dana Kyndrová a Torst, 2000.
- KOLEKTIV AUTORŮ: **Opavská škola fotografie: katalog výstavy.** Výběr fotografií,

- koncept, text, redakce Vladimír Birgus. Opava: SU v Opavě, Kant, 2011.
- KOLEKTIV AUTORŮ: **Diplomové a klauzurní práce 1998-2003: Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě.** Opava: SU v Opavě, 2003.
- KOLEKTIV AUTORŮ: **Absolventi: Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě 1991-2006.** Opava: SU v Opavě, 2006.
- KOLEKTIV AUTORŮ: **Patnáct: Patnáctý rok Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě.** Opava: SU v Opavě, Kant, 2005. ISBN 80-7248-313-7.
- KOLEKTIV AUTORŮ: **katalog výstavy Opavská škola fotografie.**
Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2011.
- KOLEKTIV AUTORŮ: **Listy o fotografii.** číslo 2. Opava:
ITF FPF Slezská univerzity v Opavě, 1998
- KOUDELKA, J.: **Josef Koudelka.** Praha: Torst 2002
- KOUDELKA, J.: **Josef Koudelka.** Předmluva Anna Fárová, interview
Karel Hvižd'ala. 1. vydání. Praha: Torst, 2002.
- Glaciers.** KRATOCHVÍL, Antonín. Antoninkratochvil [online]. [cit. 2012-09-10]. Dostupné
z: <http://www.antoninkratochvil.com/#/Stories%203/Glaciers/1><http://www.artkunst.cz>
- KUKLÍKOVÁ, Barbora. **Kuklikova** [online]. [cit. 2012-08-15]. Dostupné
z: <http://www.kuklikova.cz/kuklikova/index.html>
- Jiří Turek – cityLab.** LEICA GALLERY PRAGUE. Lgp [online]. [cit. 2012-09-22].
- MOUCHA, J.: **Jiří Hanke – svědectví pohledů z okna.**
Fotograf, 2005, č. 5, str. 18-27. ISSN 1213-9602
- MOUCHA, J.: **Jiří Hanke: Fotografie.** 1. vydání. Rožmitál pod Třemšínem: Milan JOB, 2008.
- MOUCHA, J.: **Editorial, úvod - na stopě.** Fotograf, číslo 5, Hranice dokumentu, 2005.
- MRÁZKOVÁ, D.: **Příběh fotografie.** Praha: Mladá fronta, 1985.
- MRÁZKOVÁ, D; REMEŠ, V.: **Cesty československé fotografie.** Praha: Mladá fronta, 1989.
- PODESTÁT, V.: **Václav Podestát:** katalog výstavy. Opava, Praha: SU v Opavě, Kant, 2004.
- POSPĚCH, T.: **Lidé v obrazech.** Hranice: DOST, 2001. ISBN 80-9029-422-7.
- POSPĚCH, T.: **Vladimír Birgus.** Birgus [online]. [cit. 2012-09-POSPĚCH, T.: **Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech.** Hranice: DOST, 2010.
- POSPĚCH, T. **Pospech: look at the future a bezúčelná procházka**
[online]. [cit. 2012-09-5]. Dostupné z: <http://www.pospech.com>
- Místa a události: Ondřej Příbyl, 2006.** PRAGUE ART & DESIGN. Prague-art [online]. [cit. 2012-09-22]. Dostupné z: <http://www.prague-art.cz/>

- katalog/autori/110-ondrej-pribyl/346-mista-a-udalosti/pp
- SILVERIO, R.: **Postmoderní fotografie**, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007.
- SLÁMA, V.: **Katalog výstavy Vlčí med, Vojtěch V. Sláma**.
České Budějovice: Galerie Měsíc ve dne, 2005.
- SOBEK, Evžen. **Evzensobek** [online]. [cit. 2012-08-27].
- SOBEK, E.: **Ecce homo**. Text Vladimír Birgus. Brno: Evžen Sobek
- SONTAGOVÁ, S.: **O fotografii**. Překlad Pavel Vančát. Anglický originál
On photography. New York: Anchor Books, 1990. České vydání
Praha, Litomyšl, Brno: Paseka/Barrister&Principal, 2002.
- 10]. Dostupné z: <http://www.birgus.com/literatura3cz.html>
- ŠTREIT, J.; DUFEK, A.: **Vesnice je svět: The Village is a Global World =
Das Dorf ist eine globale Welt = Un village, c'est tout un monde** : [fotogr.
publ.]. 1. vyd. Praha: Arcadia, 1993, [85] s. ISBN 80-901-4235-4.
- VILGUS, P.: **Evžen Sobek: Ecce homo: rozhovor**. Vilgus [online]. [cit. 2012-09-2].
Dostupné z: <http://www.vilgus.cz/index.php?id=detail-clanku&typ=politik&it=146>
- VILGUS, P.: **Vladimír Birgus: Číhám na ty správné chvíle: rozhovor**. Vilgus [online]. [cit.
2012-09-1]. Dostupné z: <http://www.vilgus.cz/index.php?id=detail-clanku&typ=politik&it=176>
- VILGUS, P.: **Jiří Hanke: Vyhlídka na dějiny**. Vilgus [online]. [cit. 2012-09-3]. Dostupné
z: <http://www.vilgus.cz/index.php?id=detail-clanku&typ=politik&it=169>

©Michal Popieluch, 2012

