

Současná česká a slovenská fotografie architektury
Subjektivní tendence

Zuzana Zbořilová
Teoretická diplomová práce



Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko - přírodovědecká fakulta v Opavě

Opava 2012

Současná česká a slovenská fotografie architektury

Subjektivní tendence

Contemporary Czech and Slovak Photography of Architecture

Subjective Tendencies

Zuzana Zbořilová

Teoretická diplomová práce

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Mgr. MgA. Tomáš Pospěch

Oponent: Mgr. Jan Pohribný



Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko - přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Opava 2012

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
Ing. arch. ZBOŘILOVÁ Zuzana	Matzenauerova 5, Brno	F082227

TÉMA ČESKY:

Současná česká a slovenská fotografie architektury - Subjektivní tendence

NÁZEV ANGLICKY:

Contemporary Czech and Slovak Photography of Architecture - Subjective Tendencies

VEDOUcí PRÁCE:

MgA. Mgr. Tomáš POSPĚCH - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Ve své práci se zamýšlím nad tím, co je architektura a jakými různými způsoby ji můžeme zobrazit a interpretovat. Architektura vypovídá o době, ve které vznikla a pro svou dlouhou dobu trvanlivosti je její zhmotnělou pamětí. Architektura by měla být vnímána jako organická součást prostředí, ve kterém se nachází, a současně sama své okolí dotváří. Je hranicí mezi bezpečím vnitřku a nejistotou vnějšku. Zobrazovací přístupy ve fotografii architektury se během posledních dvaceti let výrazně proměnily, neboť jsou ovlivněny širšími souvislostmi: nově vzniklými společenskými fenomény způsobenými globalizací, svým ukotvením v kontextu evropské tradice, mizejícím rozdílem v přístupu fotografů a konceptuálně zaměřených umělců. Budu se tedy zabývat všemi těmito nastíněnými jevy a jejich vlivy na fotografii architektury v rozmezí let 1989 a 2012.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Letem českým světem 1898-1998, Jaroslav Bárta & Zdeněk Hlefert & Daniela Horníčková & Ivan Lutterer, Studio JB 2000
Novozámská Martina & Vaca Jan & Vraj Jaroslav, Lipová/Sandorf 1915-2005, Nakladatelství KANT 2006
Jirásek Václav, Industria, Nakladatelství KANT 2007
Pavel Baňka, TEREZÍN - MANSFIELD, katalog k výstavě, Národní galerie v Praze 2003
Šestka/Šest českých fotografických škol, katalog k projektu, redakce Lucia L. Fišerová, Pražský dům fotografie

Podpis studenta:

Datum:

Podpis vedoucího práce:

Datum:

Podpis vedoucího katedry:

Datum:

Abstrakt

Ve své práci se zamýšlím nad tím, co je architektura a jakými různými způsoby ji můžeme zobrazit a interpretovat. Architektura by měla být vnímána jako organická součást prostředí, ve kterém se nachází, a současně své okolí sama dotváří. Je hranicí mezi bezpečím vnitřku a nejistotou vnějšku. Zobrazovací přístupy ve fotografii architektury se během posledních dvaceti let výrazně proměnily, neboť jsou ovlivněny širšími souvislostmi: nově vzniklými společenskými fenomény způsobenými globalizací, svým ukotvením v kontextu evropské tradice, mizejícím rozdílem v přístupu fotografů a konceptuálně zaměřených umělců. Budu se tedy zabývat všemi těmito nastíněnými jevy a jejich vlivy na fotografii architektury v rozmezí let 1989 až 2012.

Abstract

In my work I ask the question what is architecture and in what different ways can we depict it and interpret it. Architecture should be perceived as an organic part of the environment in which it exists and, at the same time, it finishes its surroundings. It is the boundary between "interior safety" and "exterior insecurity." The approaches to depicting architecture with photography have significantly changed within the last twenty years, because they have been influenced by a wider context: newly arisen societal phenomena caused by globalization, an anchorage in the context of a European tradition, a disappearing difference between the approaches of photographers and conceptually oriented artists. I will thus concern myself with all the outlined features and their influence on the photography of architecture within the scope of years of 1989 and 2012.

Klíčová slova

architektura, paměť místa, marginálie, chatařství, satelitní městečka, sídliště, manipulace, domov

Key words

architectura, memory of place, marginálie, summer houses, suburbs, housing, estate, manipulation, home

Poděkování

Děkuji vedoucímu diplomové práce Mgr. MgA. Tomáši Pospěchovi za jeho cenné rady, Mgr. art. Janě Hojstričové, ArtD. za poskytnutí kontaktů na slovenské fotografy, autorům za poskytnuté materiály a svému příteli Radovanu Koderovi za trpělivost a pomoc.

Prohlašuji,

že jsem svou diplomovou práci na téma Současná česká a slovenská fotografie architektury - subjektivní tendence vypracovala samostatně. Prameny, ze kterých jsem čerpala, uvádím v závěru této práce.

Souhlasím,

aby tato práce byla zveřejněna zařazením do knihovny FPF SU v Opavě a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF

Obsah

Úvod	7
Zachycení paměti místa	10
Vlivy na společnost uvnitř globálního mraveniště	30
Marginálie	46
Bizarní interiéry	54
Subjektivní deníky	61
Postkonceptuální přístupy	65
Hry s architekturou	72
Závěr	89
Použitá literatura a prameny	91
Jmenný rejstřík	96

Úvod

Diplomovou prací částečně navazuji na svou bakalářskou práci Česká fotografie architektury 70. a 80. let 20. století obhájenou na Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě v roce 2006.

Téma je mi blízké kvůli mé druhé profesi architektky - díky ní jsem s fotografií architektury přišla do styku mnohem dříve, než jsem začala sama aktivně fotografovat. Na fakultě architektury na mě hluboce zapůsobila přednáška charismatického fotografa a pedagoga Pavla Štechy - otevřel nám dveře k vnímání estetických kvalit fotografie a zlehka nastínil zásady fotografování architektury a fotografování vůbec. Mezi architektky je osobnost jejich přítele Pavla Štechy vnímána jako nenahraditelná a i dnes, několik let po jeho smrti, můžeme od nich slyšet, že nemá následovníků. Pro mě, tehdy fotografického začátečníka, byla jeho přednáška jedním z důvodů, proč jsem se fotografií začala hlouběji zabývat.

Na rozdíl od své bakalářské práce, kde jsem se zaměřila především na fotografii, jejímž cílem je co nejlépe interpretovat objektivní skutečnost, se v této práci vyhnu popisování příkladů realistického zobrazování architektury vhodnému do architektonických časopisů a publikací. I když jsou někteří zmiňovaní autoři v komerční a dokumentační fotografii architektury velmi dobří, budu se zabývat příklady jejich subjektivního přístupu. Časově se budu pohybovat v rozmezí let 1989 až 2012.

Zamyslím se nad tím, co je architektura a jakými způsoby ji můžeme zobrazit a interpretovat. Architektura vypovídá o době, ve které vznikla, a pro svou dlouhou „dobu trvanlivosti“ je její zhmotněnou pamětí. Architektura by měla být vnímána jako organická součást prostředí, ve kterém se nachází, a současně sama své okolí dotváří. Je hranicí mezi „bezpečím vnitřku“ a „nejistotou vnějšku“.

Během posledních dvaceti let se zobrazovací přístupy fotografie architektury proměnily a stejně jako v ostatních oblastech fotografie jsou ovlivněny širšími souvislostmi: změnami společnosti po konci studené války a nově vzniklými společenskými fenomény způsobenými globalizací. Stále

více se stírá rozdíl mezi přístupy fotografů a konceptuálně zaměřených umělců, kteří fotografii využívají jako prostředek ke sdělení svých myšlenek. Výběrem tématu architektury se fotograf může vyjádřit k problémům sociologickým, politickým, estetickým. Snažím se o architekturu uvažovat jako o nositelce kulturní tradice, životního stylu různých období - fotografie jsou dokumentem o zašlé slávě minulých dob a zároveň reflektují současnost, například její kulturu anonymity či despekt ke zděděným hodnotám.

Důležité je ukotvení fotografie architektury v kontextu evropských a světových vlivů. Na tomto místě je třeba zmínit tradici německé Düsseldorfské fotografické školy a její zakladatele, manžele Bernda a Hillu Becherovy, kteří byli v 60. a 70. letech průkopníky ve fotografování průmyslové architektury, kterou dokumentovali v západní Evropě a ve Spojených státech. Jak se zmiňuje Tomáš Pospěch, jejich tvorba nebyla v našem středoevropském prostředí v minulosti úplně pochopena a přijata. Spíše než důraz na věcnost, popisnost, vyloučení estetizování, tvůrčího využití světla a dalších prostředků subjektivního vyjadřování, bylo našemu prostředí blízké pojetí německé subjektivní fotografie, které rozvíjeli po válce Otto Steinert a po roce 1980 Andreas Müller-Pohle. Dnes se Typologie manželů Bernda a Hilly Becherových řadí mezi klasická díla fotografie a je pevně ukotvena v kontextu umění 60. let. Tím, že průmyslové objekty fotografovali čelně, aby vyniklo jejich členění na úkor prostorovosti, se jejich tvorba přiblížila minimalismu. Uspořádávání do typologických a tvarových kategorií (vodojemy, plynojemy, těžní věže...) je zase řadí ke konceptualistům.¹

Systematické zaznamenávání typologicky příbuzných budov, inspirované německou Düsseldorfskou fotografickou školou, je častým námětem v této práci analyzovaných fotografů, ovšem věcný přístup je většinou v našem středoevropském kontextu kombinován s určitou subjektivní atmosférou finálního vyznění snímků, jak jsem zmínila výše. Kromě tradice Düsseldorfské fotografické školy jsme dobře obeznámeni s americkým velkoformátovým verismem, jehož zástupci jsou například Edward Burtynsky, Joel Sternfeld a William Eggleston.² I jejich vliv se projevuje v tvorbě několika popisovaných fotografů.

Velkou pozornost budu ve své práci věnovat fotografiím marginálií - jednoduchých objektů stojících na hranici toho, co si běžně představujeme pod pojmem architektura, patřících do prostředí periferie, chatařských oblastí, zahrádkářských kolonií. Ty jsou záznamem projevů typicky českého fenoménu kutilství a dále jejich charakter určují nesmazatelné nánosy v průběhu mnoha let vzniklých rozmanitých struktur. Co se týká měřítka a velikosti, zabývám se jak zobrazováním detailů a výřezů z architektury, často komponovaných do minimalistických kompozic, tak i širším prostředím, které architekturu obklopuje a jehož často negativní působení ovlivňuje to, jak se zde člověk cítí. V závěru budu popisovat různé transformace a manipulace - hry s architekturou a na architekturu, vytváření nové reality a vizuálních hříček.

Výběr autorů a jejich souborů nepodřizují pevně stanovené hranici. Často jsem řešila dilema, zda jde v autorově práci o fotografii architektury, nebo zkoumá jiné jevy a architektura se v jejich záběrech objevila pouze náhodou. Zařadila jsem i dokumenty, které se zabývají bydlením uvnitř určitého specifického prostředí - na sídlišti, v satelitních městečkách na okrajích měst. Kromě autorů obecně známých a těch, kteří se tématem zabývají systematicky, jsem zařadila i ty fotografie, jejichž práce mě hlouběji oslovily a ke kterým jsem si našla užší vztah.

Jednotlivé přístupy a tendence jsem rozčlenila do kategorií - kapitol. Při psaní této práce jsem

¹ POSPĚCH, Tomáš: Anonymní skulptury - Bernd a Hilla Becherovi v Rudolfinu. *Art + Antiques*, 2012, č. 4, s. 10.

² POSPĚCH, Tomáš: Fotografie a architektura. *Fotograf*, 2012, č. 9, s. 3.

si ujasnila mnohé pro mě nové souvislosti, na jejichž základě jsem pak srovnávala jednotlivé autory a jevy, které ve své práci zkoumají. Mnou vytvořené kategorie se mnohdy prolínají, případně jsou soubory některých autorů zařaditelné do více kategorií. Potěšením pro mne bylo, že jsem se osobně, telefonicky nebo po internetu seznámila s některými velice inspirativními autory, kteří mi rádi objasnili svůj styl a to, proč a jak svá témata fotografují.

Zachycení paměti místa

Zachycením pomíjivosti, vytvářením dokumentu o mizejících objektech, ať už poznamenaných smutným dědictvím minulosti nebo dohasínající slávou určité epochy, se zabývá několik fotografů, kteří mají svůj styl založený buď na faktografickém popisném způsobu práce vylučujícím individuální přístup, jiní přistupují k tématu svým vlastním originálním pohledem.

Dva soubory **Pavla Baňky** (*1941), které vznikly každý v jiné době a na jiném místě, se spojily v jedné expozici nazvané **Terezín – Mansfield**, instalované v roce 2003 ve Veletržním paláci Národní galerie v Praze. Přestože jde o zachycení charakteru dvou naprosto odlišných míst, každého z jiné části světa, mají mnoho společných rysů. Především v obou případech jde o fotografie vyprázdněných místností, v nichž cítíme přítomné utrpení lidí, kteří jimi prošli - v Terezíně vězňů Malé pevnosti, v Mansfieldu nemocných dětí.

Terezín byl založen roku 1780 Josefem II. jako pevnostní město. Nikdy však neposloužil původnímu obrannému účelu během válečné operace. Jeho část – předsunutá dělostřelecká tzv. Malá pevnost – byla využívána už od 19. století jako vězení (v roce 1918 zde zemřel sarajevský atentátník Gavrilo Princip). Během nacistické okupace sloužila Malá pevnost od r. 1939 jako pobočná věznice gestapa, celé město od konce r. 1941 jako střežené židovské ghetto. Pavel Baňka v Terezíně fotografoval s delším časovým odstupem v letech 1996 – 2002. Stěny cel Malé pevnosti, ohraničené klenbou a podlahou, snímal velkoformátovou kamerou na černobílý film. Někdy na jeho fotografiích přímo proti aparátu svítí okno. Těžko si někdo z nás dovede představit, co toto okno znamenalo pro vězněné. Na snímcích se jeví jako symbol naděje. Pavel Baňka ke svému vztahu k Terezínu píše: *„Do chvíle, než jsem Terezín navštívil, jsem se patosu podobných míst vyhýbal. Kupodivu na mě však město a hlavně Malá pevnost působily spíše smířlivě než pateticky. Chladné, mohutné zdi, barokní klenby, účelovost vyspádané betonové podlahy, obří sprchovny, krásný design kachlové umývárny se slepými zrcadly byly podivným protikladem účelu, jemuž Malá pevnost sloužila v období nacismu i před ním.*

Původní vojenská pevnost s tímto věžeňským komplexem mi připadala jako důstojný zpovědník, uchováající vyzrazená tajemství. Prázdná a ticho – dokud nepřijde skupina turistů s průvodcem. Naučené komentáře v češtině, angličtině, potom v němčině. Kolik bývalých bachařů si asi zaplatilo zájezd, napadá mě... a opět výklad anglicky a poté polsky. Nápisy vyryté na zdech již patří turistům: všechny možné jazyky, jména, data. Ale v kobkách samotek nacházím ještě některé původní nápisy: staré letopočty, archaický rukopis... K večeru se skupiny vytrácejí a prázdné místnosti jsou prostupovány jen světlem ze zamřížovaného okna. Opět ticho. Šepoty.“³



Pavel Baňka: Terezín (1996 – 2002)

Fotografie z Mansfieldu se od fotografií Terezína liší kromě tématu svou barevností. Jde o fotografie bývalé dětské nemocnice, kterou Pavel Baňka objevil při svém pobytu v Connecticutu v USA roku 2002, čtyři měsíce po ukončení souboru z Terezína. Barva na stěnách měla alespoň trochu zpříjemnit dětem dlouhodobý pobyt na lůžku. Opět jde o fotografie snímáné na velký formát. Snímky stěn ohraničených stropem a podlahou nebo snímky stropů ohraničených stěnami působí jako samostatné obrazy. Prvky jako zásuvky, svítidla či elektrické vedení narušují jednotný řád, který je dán opakováním toho samého principu. Pavel Baňka o fotografování nemocnice píše: „*Fotografoval jsem je jako obraz v paspartě tvořené pruhem podlahy a stropu, někdy i bočních stěn. Potom jsem obrátil svůj pohled vzhůru, každodenní obzor pohledu dětí upoutaných na lůžko. Pohled, který jsem sám tak důvěrně znal z dětství, kdy, přinucen svou matkou trávit dny s angínou v posteli a potit se, zbavoval jsem se v zoufalství nudy počítáním skvrn v malbě stropu. Nyní byl ovšem pohled mého fotoaparátu idealizován touhou po symetrii. Pohled nemocného s hlavou přesně v centru pokoje. Prázdná. Čekání.“⁴*

³ BAŇKA, Pavel: Terezín, s. 2. In: Pavel Baňka. Terezín – Mansfield, Národní galerie v Praze, Praha 2003, ISBN 80-7035-247-4.

⁴ BAŇKA, Pavel: Mansfield, s.16. Tamtéž.



Pavel Baňka: Mansfield (2002)

Tématem Terezína navázali na Pavla Baňku jeho žáci z Ateliéru fotografie FUD v Ústí nad Labem **Radek a Zdeněk Květoňovi** (*1974). Svou analýzu, zpočátku čistě fotografickou, rozšířili na celou oblast okolo Terezína. Co po nás zůstane za několik dalších století a jak bude vypadat práce budoucích archeologů? Na tuto otázku odpovídají v neoarcheologickém projektu ***Teroidy*** (2002-2008), ve kterém dlouhodobě zkoumali prostředí osídlené oblasti poznamenané činností člověka. Šest let sbírali materiál nashromážděný na tomto místě během posledních desetiletí v oblasti města Terezín a přilehlé Malé pevnosti. Umožnila jim to povodeň, která v roce 2002 odkryla horní vrstvy půdy. *„Objekty - teroidy byly nalézány a uchopovány se záměrem využít jejich potenciál sdělovat nové obsahy a odhalovat cosi ze své vnitřní anorganické paměti a kolektivní paměti místa. Vytržením z kontextu prostředí (a zpomalením procesu zániku) byly osvobozeny ze svého statutu bezvýznamnosti. V estetické rovině jednotlivých forem, tvarů a struktur lze prozkoumávat v detailu proces entropizace hmoty. V celkové sumě objektů lze číst něco velmi fyzického: terezínskou kvalitu, odhalující dnes těžko postřehnutelnou, už minulou tvář místa.”*⁵ Nalezené objekty byly kategorizovány, opatřeny kódy a skenovány.



Radek a Zdeněk Květoňovi: Signa (2002-2008)

⁵ DADEJÍK, Ondřej: ASSteroidy. <http://skolska28.cz/page.php?event=246>, (2. 11. 2011).



Neoarcheologický průzkum



Instalace projektu Teroidy v Galerii Školská (2009)

Sbírání archeologického materiálu bylo jen jednou z několika částí projektu, jímž se snažili prostředí uchopit nebo snad lépe „prožít“ co nejvíce do hloubky. Rozfotografovali jednotlivé zdi - hradby obklopující Terezín, jejichž snímky tvoří dlouhé pásy - abstraktní obrazy. Další částí projektu bylo experimentování s pozitivními papíry - vytváření otisků světla a krajiny, práci s latentním obrazem. Jakoby se snažili prostřednictvím uchopení celkové atmosféry místa pochopit svou vlastní jedinečnou existenci jak to popisuje Christian Norberg-Schulz:

*„Člověk již na samém počátku dějin poznal podstatu bytí. Prostředí, které vytvořil a v němž žije není pouhý praktický nástroj či výsledek libovolných a nahodilých událostí, ale má strukturu a obsahuje významy. V těchto význa-
mech a strukturách se odráží způsob, jímž člověk pochopil přírodní prostředí a obecně i svou existenciální situaci. Základem zkoumání umělého místa by měla být příroda a jeho východiskem vztah k přírodnímu prostředí.⁶ Nestačí stavět praktická města a budovy. Architektura začíná teprve tam, kde je zviditelněno celkové prostředí. Obecně to znamená konkretizovat genia loci. Dochází k tomu prostřednictvím staveb, které shromažďují vlastnosti místa a přibližují je člověku. Základním počinem architektury je proto pochopení poslání místa.“⁷*



Radek a Zdeněk Květoňovi: Signa (2002-2008)

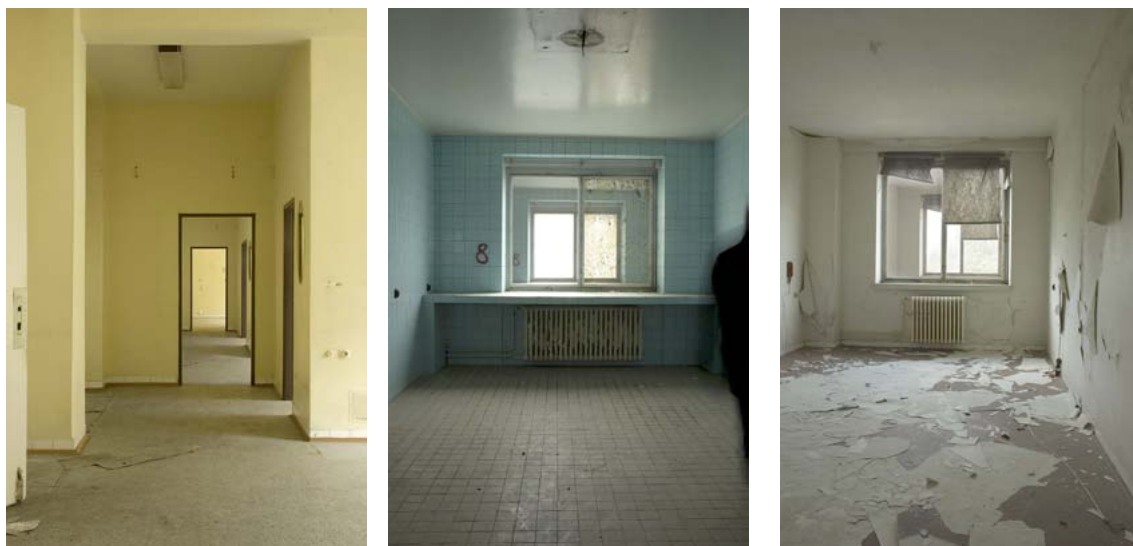
⁶ NORBERG-SCHULZ, Christian: Fenomény umělého místa. s. 50. In: Christian Norberg Schulz. Genius loci. Dokořán. Praha 2010. ISBN 978-80-7363-303-5

⁷ NORBERG-SCHULZ, Christian: Struktura přírodního místa. s. 32. Tamtéž.



Radek a Zdeněk Květoňovi: Část nalezených a naskenovaných teroidů (2002-2008)

Podobně jako Baňkův cyklus Mansfield jsou snímky **Petra Homoly** (*1977) **No Exit** (2006) vyfotografovány v prostředí nefunkční nemocnice v Bratislavě. V sérii snímků řešil psychologii člověka a stav jeho mysli, když se ocitne v patové situaci. Podle jeho slov „*je to soubor o naději v beznaději nebo spíše o beznaději v naději*“.⁸ Hlavní myšlenkou je, že člověk stále bloudí v nekonečném množství místností, stále přechází z jednoho prostoru do jiného. Ten je však identický a tak vlastně stále zůstává v tom samém prostoru. Peter Homola sice dokumentuje objektivní skutečnost, ale jeho myšlenka dává souboru existenciální přístup.



Peter Homola: No Exit (2006)

Poválečná situace, kdy rychle narůstal stav populace, si v novém socialistickém režimu vynutila masovou výstavbu bytů. V 50. letech se stavěly především ve stylu socialistického realismu, který byl poměrně přívětivý a postavené byty byly velmi pohodlné. Brzy se ukázalo, že tento způsob stavění není v socialistickém systému ekonomicky únosný a proto se hledaly možnosti, jak co nejrychleji postavit co nejvíce bytů s minimálními náklady – okolo měst vznikala šedá betonová hradba sídlišť. Totalitní režim se však nespokojil s výstavbou okolo měst. Jako prostředek své prezentace sebevědomě likvidoval starší a urbanisticky hodnotné čtvrti a nahrazoval je stavbami, které neměly respekt k původnímu kontextu. Tzv. „totalitní architektura“ sice vzešla z pokrokových myšlenek západních architektů 60. a 70. let 20. století (brutalismus, bruselský styl), avšak takto přetavená do podmínek našeho prostředí, nijak neohromila a zůstala skanzenem komunismu. V současné době pod vlivem módy retrostylu dochází k určité renesanci pohledu na tuto architekturu a velká část společnosti se o ni začíná zajímat.

Ondřej Hruška spolu s dalšími autory v projektu **Kapitoly z architektury 1950-1989** zaznamenává zásadní městské celky na území České republiky. „*Motivovalo mě jednak postupné mizení autenticity těchto staveb, jejich opravy i demolice, obkládání polystyrenem, tak pokus o rehabilitaci těchto mnohdy unikátních děl... Zaznamenávám jak původnost, pokud ji naleznu, tak i procesy, které budovy ovlivňují právě teď. Často ale nezbyvá než smeknout a zastavit se nad neobyčejnou odvahou pro monumentální řešení, které může prosadit jen totalitní moc, ať jsou její ostatní projevy jakkoliv odpudivé,*“⁹ uvádí.

⁸ HOMOLA, Peter: explikace e-mailem (11. 11. 2012).

⁹ HRUŠKA, Ondřej: Kapitoly z architektury 1950 - 1989. <http://ondrejhruska.net/soc.htm> (10. 11. 2012).

Jeho černobílé velkoformátové fotografie bytové architektury 50. let a barevné fotografie architektury 60. až 80. let jsou čistě věcným dokumentem, ve kterém zaznamenává jak celky a detaily architektury, tak i kontrast této architektury a jejího okolí.



Ondřej Hruška: Ostrava, bytové domy - 50. léta



Ondřej Hruška: Praha - Žižkov

Na území Slovenska se mapování totalitní architektury věnuje původem Srbka **Olja Triaška Stefanovič** (*1978). Je sice autorkou pevně spojenou s Bratislavským prostředím, kde žije od svých osmnácti let, ale, jak vysvětluje Petra Hanáková, její věcný fotografický přístup vychází spíše ze západoevropských vlivů. Od fotografovaného si udržuje odstup cizinky a to ji v našem středoevropském prostoru odlišuje od ostatních autorů. Blízká je jí spíše düsseldorfská fotografická škola - objekty svého zájmu fotografuje věcně, chladně, jakoby nezaujatě.¹⁰

V současnosti se Olja Triaška Stefanovič věnuje mezinárodnímu projektu realizovaném Institutem pro stavebnictví a architekturu SAV nazvaném **Architektura totalitních režimů 20. století** (2012) a zastupuje Slovensko při dokumentaci architektonického dědictví thoto období. Na jejích fotografiích výřezů z architektury je silně přítomná velkolepá monumentalita (Námestie Slobody, Most SNP v Bratislavě). Snímky jsou syrovým, věcným, pravdivým dokumentem.

V projektu **Bývalé prostory** (2004-2012) nafotografovala nedávno dosloužilé budovy občanské vybavenosti jako bazén, hotel, kino, lázně, ale i hraniční přechod nebo stadion vždy těsně předtím,

¹⁰ HANÁKOVÁ, Petra: Olja Triaška Stefanovič - Diera. <http://www.artdispecing.sk/?IDe=126293>, (5. 11. 2012).

než byly demolovány. „Hledám místa, kde je možné zažít pocit nostalgie nebo melancholie a vytvářím osobní album mrtvých míst Bratislavy,“¹¹ říká. Její záznam je technicky dokonalý, kompozice jsou precizně promyšleny. Tyto prostory, dříve přeplněné lidmi, jsou na fotografiích Olji Triašky Stefanovič zachyceny zdevastované těsně před smrtí. Fotografie jim daly novou důstojnost.



Olja Triaška Stefanovič: Fotografie pro projekt Architektura totalitních režimů 20. století (2012)



Olja Triaška Stefanovič: Bývalé prostory (2004-2012)

Zatímco v Bývalých prostorech zachytila budovy před demolicí, v projektu **Díry** (2005-2010) fotografovala Olja Triaška Stefanovič to, co po domech zbylo, respektive nezbylo, neboť na jejich místě už nic nestojí. Pokud se ale toto nic nachází v souvislé řadě domů, lze ho vnímat a též fotograficky uchopit. Prázdné místo mezi domy – proluka - je pro architekta výzvou; dosazuje sem svou vizi nové budovy. Fotografie Stefanovič jsou výpovědí o době, ovlivněné ekonomickou krizí, kdy se vývoj téměř zastavil. Zbořený dům, který dříve místu přinášel určitou hodnotu, není nahrazen hodnotou novou. Proluky, které měly být jen dočasné, se stávají trvalou součástí charakteru města – otevřenými ranami na jeho organismu. Stefanovič se často na tato místa vrací a fotografuje, jak se postupně mění. Petra Hanáková interpretuje její soubor takto: „Nad Stefanovičové seriály *Děry* se nám možná kde-si v dálce vybaví *Monetova časosběrná zkoumání – jeho portréty seniků* či *rouenských katedrál*. I Olja dokumentuje optickou přeměnu svých děr, jejich život v neustále se měnícím městském prostoru. Spíš, než světelné „metamorfózy“, ji sice zajímají změny kompoziční (kterým dokonce manipulací pomáhá), ale i její zaujetí je zároveň i minimalistické a surrealistické.“¹²

¹¹ ŠLINSKÁ, Jana: Olja Triaška Stefanovič - V priestoroch hľadám znamenia a príbehy. <http://slinska.blog.sme.sk/c/210483/Olja-Triaška-Stefanovic-V-priestoroch-hladam-znamenia-a-pribehy.html>, (5. 11. 2012).

¹² HANÁKOVÁ, Petra: Olja Triaška Stefanovič - Diery. <http://www.artdispecing.sk/?IDe=126293>, (5. 11. 2012).



Olja Triaška Stefanovič: Dírý (2005-2010)

Jiří Dobrý (*1980) se v souboru **Vacat** (2012) s tématem proluk – prázdných míst mezi domy, vyrovnává jiným způsobem. Zaujaly ho štíty domů, které tvoří uprostřed jeho panoramatických snímků grafický tvar – šipku nebo obdélník. V urbanizovaném prostoru města vznikaly často odbouráním celých bloků domů – aby tudy mohla vést například rychlostní komunikace. V prostoru pak vypadají nepatříčně, jako jakési zuby či zářezy. Sám o tom říká: „Vnímám tyto tvary jako nezvykle klidné plochy v hluku a chaosu města. Člověk je tak zahlcen informacemi, že najít někde kousek prázdného místa je vzácnost.“¹³



Jiří Dobrý: Vacat (2012)

¹³ DOBRÝ, Jiří: explikace e-mailem, (3. 11. 2012).



Martina Novozámská: Určeno k likvidaci? (2003-2007)

Martina Novozámská (*1973) pracovala na snaze o zachycení pomíjivé paměti místa v několika projektech. V této kapitole se budu zabývat její sérií zanikajících obchůdků a provozoven v centru Prahy. Několik vrstev složených z nálepek a maleb na přízemních fasádách a výlohách nachází v různých fázích opotřebenosti. Střety rozličné typografie a symbolů komprimují čas do podmanivé koláže doby, která glosuje, jak jde život. „*Ocelový megahrozen vmáčkнутý do domovních dveří, seknutá, zaslepená, či jinak mrzačená okna, zadržané dveře naznačují, že přízemní part už náleží spíše ulici než domu. Vzpírá se stylu fasády, ovládají jej jiné zákony – ekonomie improvizace, účelnosti a míra momentálního vkusu uživatelů.*“¹⁴ Autorka pojmenovala tento projekt výstižně: **Určeno k likvidaci?** (2003-2007). Mohli bychom si sami odpovědět, že ano. Martina Novozámská je vyfotografovala často doslova na poslední chvíli, těsně před rekonstrukcí a dnes jich většina už neexistuje.

Při sbírání snímků prochodila se Sinarem celou Prahu a fotografovala i v dalších městech. Aby se na jejích snímcích neobjevovala auta, postupovala tak, že si předem zjistila, ve kterých místech bude blokové čištění, a pak se tam vypravila. Snad by bylo příznačné srovnat tento soubor s Pražskými výlohami a Obchody Iren Stehli (1953) ze 70. – 90. let, možná by v některých případech mohlo jít i o ty samé obchody. Zatímco fotografie Iren Stehli, vystihují dobu svou typickou malou nabídkou a využíváním výloh k politické agitaci, kdy se zdálo, že tato doba jako by nikdy neměla skončit, *Určeno k likvidaci?* je naopak dokumentem o době velmi rychle se měnící. Tématem zanikajících obchodů se ve stejné době zabýval ještě rakouský autor Alexander Seizov (1957), který je dokumentoval ve Vídni. Na rozdíl od Martiny Novozámské je vystavuje ve formě miniatur jako reminiscenci na polaroid.



Stanislav Bříza (*1983) v souboru **Brizolit** (2011) fotografoje socialistickou „venkovskou architekturu.“ Na rozdíl od tradiční zástavby vesnice, která měla logickou, po staletí neměnnou strukturu, a jejíž domy měly úměrné měřítko, za socialismu zde vznikaly městské domy. Stavěly se svépomocí, o víkendech z různě pokoutně sehnaneho materiálu. Jejich neodmyslitelnou charakteristikou je brizolitová fasáda a lodžie mířící vždy proti smyslu všech zásad pohodlného bydlení do ulice.

Stanislav Bříza: Brizolit (2011)

¹⁴ POSPĚCH, Tomáš: Marginální architektura, *Fotograf*, 2007, č. 9, s. 104.

Chatrání továrny byly donedávna na okraji zájmu širší skupiny lidí, protože jen málo z nich si uvědomovalo jejich architektonickou a historickou hodnotu. Všeobecně byly přijímány jako symboly industriální epochy spojované s negativními vlivy devastace životního prostředí a sociálních nepokojů. Industriální éra, mající počátek v 19. století, vyvolala potřebu obrovského množství pracovní síly a tím nárůst obyvatel, kteří se masově stěhovali do měst, mnohonásobně zvětšených o nová předměstí. Rozšiřování městských aglomerací, rozvoj dopravy a snadné propojení informačními kanály - telefonem a internetem během 20. století a na začátku 21. století v konečném důsledku vedly ke globalizaci - spojení světa do jednoho velkého mraveniště. Dnes se průmyslové provozy stěhují na opačný konec světa, do Číny a Indie, za levnou pracovní silou. V euroamerické části světa se průmyslové provozy postupně stávají nepotřebnými a jsou pouhou upomínkou na předcházející slavnou éru.

V současnosti se u nás vztah odborné i široké veřejnosti k industriálnímu dědictví mění. Tak jako jinde ve světě je v této oblasti zřetelná snaha o konverzi architektonicky hodnotných průmyslových staveb na jiné využití. Systematickým mapováním průmyslové architektury a osvětovou činností se zabývá Výzkumné centrum průmyslového dědictví na Fakultě architektury ČVUT, které se snaží především o záchranu tohoto dědictví pro budoucí generace nebo alespoň o jeho dokumentaci. Rozvíjí výzkumnou činnost z hlediska teorie architektury, památkové péče a urbanismu a výsledky své práce shromažďuje do knižního i internetového průvodce Industriální topografie.

V úvodu své práce jsem zmínila manžele Becherovy, zakladatele německé Düsseldorfské fotografické školy, kteří fotografovali průmyslovou architekturu na velký formát a vytvářeli technicky dokonalé proostřené fotografie. Také jsem zmínila, že v našem prostředí nebyli vždy pochopeni: *„Radikálně se totiž rozcházejí s tím, co lze souhrnně označit jako „česká fotografie“. Ve srovnání s naší mnohdy výrazně estetizovanou a poetizovanou fotografií pracují tito autoři s odlišnými sdělovacími strategiemi a jsou až ortogoxně němečtí: urputní a současně chladní, akurátní, intelektuální a zdánlivě bez individuálního rukopisu.“*¹⁵ Dnes se již vnímání toho, co je estetické, změnilo a proto na nás jejich fotografie, zobrazující zařízení těžkého průmyslu jako jsou těžní věže, metalurgické provozy, začleněné do devastované krajiny, silně působí. Intenzita prožitku se ještě násobí, když si uvědomíme, jak dlouho a systematicky na svém díle pracovali. Fascinuje nás i mnohost vedle sebe poskládaných, podle tvaru a druhu do kategorií rozříděných typů staveb - plynojemů, vodojemů, těžních věží, hal. *„Tématem jejich tvorby není tedy kritická reflexe banality industriálních staveb, ani pouhá snaha o konzervaci průmyslových zařízení, jak byla jejich tvorba často vysvětlována. Je to jen jedna z vrstev jejich díla.“*¹⁶

V Čechách se tématu průmyslové architektury nejvíce věnoval **Václav Jirásek** (*1965). Na rozdíl od Becherových je jeho přístup subjektivní a obsahující vysokou míru individuálního vkladu. Jirásek vystudoval malbu, ve fotografii je samouk. Na přelomu 80. a 90. let byl vůdčí osobností umělecké skupiny Bratrstvo. Kromě všudypřítomné ironie byla pro tvorbu Bratrstva typická dekadentní nadsázka, která je určující i pro samostatnou tvorbu Václava Jiráska.

Soubor pojmenovaný příznačně **Industria** (2004-2005), což latinsky znamená píle, přičinlivost, a pracovitost obsahuje monumentální fotografie interiérů zanikajících továren, detaily a různá tovární zátíší. Podstatnou část tvoří portréty dělníků. V jeho podání jsou továrny zobrazeny jako devastované chrámy práce, ze kterých ale stále ještě cítíme jejich slavnou minulost.

¹⁵ POSPĚCH, Tomáš: Anonymí skulptury - Bernd a Hilla Becherovi v Rudolfinu. *Art + Antiques*, 2012, č. 4, s. 10.

¹⁶ Tamtéž.

V porovnání s dynamicky růžovými sny druhé poloviny 19. století o nikdy nekončící světlé budoucnosti se nám dnes Evropa musí jevit jako umírající kontinent. Sen o titánském nasazení průmyslového inženýrství, o jeho hvězdné chvíli již beznadějně odvanul. Těžko už dnes někdo bude věřit, že si lze vydláždít cestu ke světlé budoucnosti a blahobytu tunami oceli a roztáčením obřích kol továren. Patos ideologického blouznění o třídním boji uprostřed norem dnes patří do starého železa stejně jako zbylé výrobní haly, které byly ještě před několika desítkami let kulisou rudé propagandy.”¹⁷

Prvotním podnětem Jiráskova zájmu o téma zániku továren byla možnost fotografovat brněnskou bývalou strojírnu a slévárnu **Vaňkovku** (1994-1996) těsně před její rekonstrukcí na galerii. Vznikl působivý soubor černobílých snímků, kde hraje důležitou roli při vytváření atmosféry světlo. Později pro soubor *Industria* fotografoval v dalších provozech: v bývalé ČKD Blansko, Poldi Kladno, Vítkovických železárnách, Třineckých železárnách a bývalé NHKG – Nové huti Klementa Gottwalda v Ostravě. Jirásek haly, detaily i portréty fotografoval na velký formát s dokonalou ostroší a kresbou v celé hloubce prostoru. Portréty lidí zašpiněných prací a splývajících s prostředím mají až existen-



Václav Jirásek: Vaňkovka (1994-1996)



Václav Jirásek: Industria (2004-2005)

¹⁷ NEDOMA, Petr: Úvod, s. 7. In: Václav Jirásek. *Industria*. KANT, Praha 2007, ISBN 80-86970-09-4.



Václav Jirásek: Industria (2004-2005)

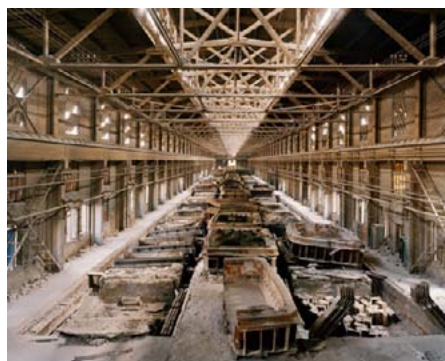
ciální rozměr. Z tmavých obličejů svítí do šera zářící oči. Součástí bizarní kulisy vnitřků továren jsou nahodile pohozené předměty, dříve sloužící k určitému přesně stanovenému účelu, avšak dnes – po pozbytí tohoto účelu – se z nich staly samostatné výtvarné objekty (ready made). Původní pracovní rekvizity tohoto fascinujícího prostředí tím, že je Václav Jirásek uznal za hodna vyfotografování, zůstanou uchovány pro věčnost. Bez těchto zátiší by dokument o zašlé slávě průmyslového věku nebyl úplný. Jak se v úvodu knihy vydané k výstavě v Rudolfinu v roce 2006 zmiňuje její kurátor Petr Nedoma, využívá Václav Jirásek své akademické malířské vzdělání ke komponování snímků, vycházejících z malířské tradice. Barevné ladění a osvětlení scén upomíná na šerosvit barokních malířů. Tématicky se však odkazují k malbě poloviny 19. st., např. k dílu Williama Turnera z doby, kdy průmyslový věk teprve nabíral na obrátkách, Jirásek tuto epochu uzavírá a věnuje se její zkáze.¹⁸

Kromě malířství můžeme podle Petra Nedomy hledat v Jiráskově Industrii další paralely například se světem filmu. Metropolis Fritze Langa a Moderní doba Charlieho Chaplina jsou filmy, které kriticky reagovaly na tehdejší optimismus rodící se industriální éry. Já bych navíc vzpoměla film Brazil Terryho Gilliana, jehož šílené bizarní scény mi nejvíce připomínají právě Jiráskovy fotografie.

V kontextu světové tvorby můžeme objevit ve fotografiích Václava Jiráska inspiraci dílem předního světového fotografa kanadského původu Edwarda Burtynského, představitele amerického velkoformátového verismu. V jeho případě nejde však o nostalgický záznam mizející epochy ale o naléhavý apel na současnou společnost. Fotografuje po celém světě včetně oblastí, do kterých se



Edward Burtynsky: Shenyang City (2005)



Edward Burtynsky: Fushun City (2005)

¹⁸ NEDOMA, Petr: Úvod, s. 7. In: Václav Jirásek. Industria.

v důsledku globalizace přesunula většina výroby kvůli levné pracovní síle. Dokumentuje průmyslové provozy a člověkem přetvořenou industriální krajinu, ropné plošiny, donekonečna se táhnoucí znečištěné plochy na pobřežích, na kterých se demontují lodě, skládky odpadu. Edward Burtynsky šokuje kromě tématu také obrovským měřítkem záběrů; jeho silně výtvarně působící monumentální fotografie jsou dokladem o hrozivém dopadu průmyslu na životní prostředí Země a nesou v sobě silné ekologické poselství. Negativní vlivy těžkého průmyslu na v Evropě sice zmizely avšak jen, aby se přesunuly jinam, kde se projevují v mnohem větší míře. I když je tento jev naším očím skryt, není z nás sejmuta zodpovědnost za devastaci planety, protože produkty průmyslové činnosti využíváme.



Ľubo a Monika Stachovi: Ruiny (2012)

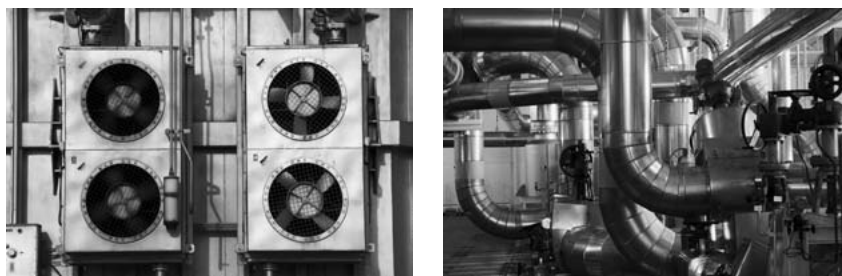
Mizející továrny jsou jedním z témat, kterým se zabývají autoři **Ľubo Stacho** (*1953) a **Monika Stacho** (*1977). V cyklu **Ruiny** (2012) autorská dvojice vystavuje současně fotografie chátrajících průmyslových objektů a torz církevních staveb (kostelů a synagog) - chrámy duchovní v sousedství chrámů práce. Na rozdíl od Jiráskovy poety průmyslovému věku tyto fotografie jsou výpovědí o devastaci, zániku a nevšímavosti. Obojí - továrny i chrámy mají stejný osud. „*Snímky potvrzují, že pro člověka je jednodušší se dívat dopředu, zapomínat a budovat svět, své vlastní dějiny, odznova. Současnost tomu ještě nahrává, je rychlá, neúprosná, hodnoty včerejška jakoby nehrály žádnou roli, co bylo už nás nezajímá, je to neefektivní. Zapomenout na holokaust a na roky diktatury. Pomalé umírání*



Ľubo a Monika Stachovi: Ruiny (2012)

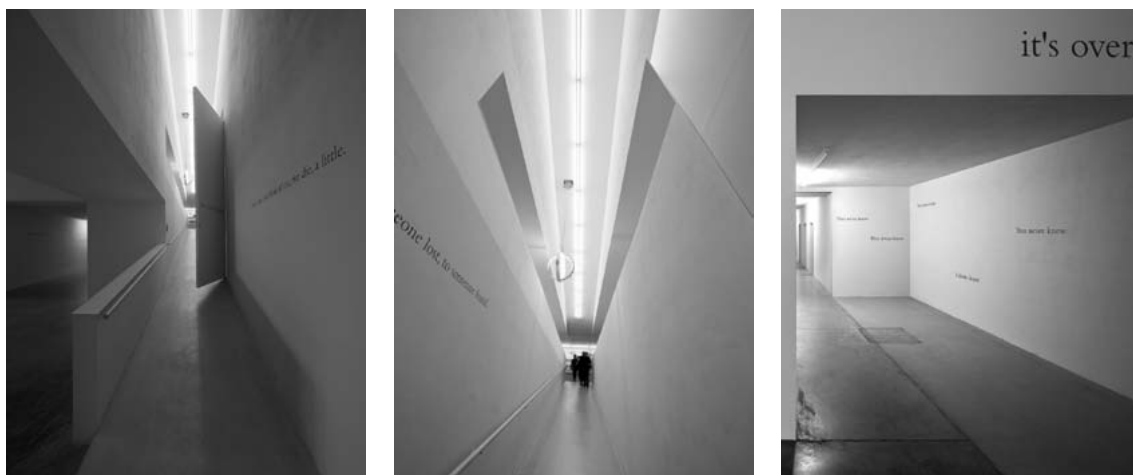
architektury v sobě nese jakousi dekadentní krásu, připomíná vadnoucí květinu, ve které jsou i navzdory oschlým okvětním lístkům stále přítomné zbytky její někdejší nádhery.”¹⁹ Zajímavé je srovnat tvarové paralely mezi interiéry obou typů staveb, dané především potřebou zastropit velké rozpětí budov. Z trosek, ohlodaných zubem času na dřevě, často ani nepoznáme, zda šlo původně o průmyslový objekt nebo chrám. A Stachovi tuto nejistotu umocňují tím, že nepoužívají popisky pro snadnou identifikaci.

Gabriel Fragner (*1973) je jedním z několika fotografů, kteří se podílí na systematickém dokumentování industriální architektury pro projekt Industriální topografie Výzkumného centra průmyslového dědictví při ČVUT. Jde o popisné snímky, které jsou uspořádány spolu s dalšími podklady do několika knih Industriální topografie, průvodců po hodnotných průmyslových a technických stavbách, z nichž některé jsou již prohlášeny za památky. Často fotografuje toto téma i jako volnou tvorbu.



Gabriel Fragner: Teplárna v Mladé Boleslavi (2009)

Andrej Jakovlev (*1968) ve svém souboru **Song Of Loss - melancholická krajina** (2012) vyfotografoval industriální architekturu již po revitalizaci – nalezení nového účelu. Realizace galerie DOX je skvělým příkladem zhodnocení industriálního dědictví. Snímky balancují na hranici výtvarné a dokumentační fotografie. Autorovi se dokonale podařilo zachytit atmosféru místa. Jeho čisté fotografie jsou redukovány na elementární tvary. „Stejně jako v přirozené krajině, tak i zde v jakémsi tajemném labyrintu se střídají prvky starého a nového, horizonty a výhledy do dálek střídají temná zákoutí. Tato „krajina“ pohlcuje návštěvníka natolik výraznou silou, že začínáme věřit v to, že právě tento svět je pouze ten, ve kterém existujeme...”²⁰



Andrej Jakovlev: Song Of Loss - melancholická krajina (2012)

¹⁹ MAXIMOVÁ, Anna: Lubo a Monika Stacho - Ruiny. <http://lubostacho.webnode.sk/fotogaleria/ruins-2012/#>, (1. 12. 2012).

²⁰ JAKOVLEV, Andrej: explikace e-mailem, (7. 10. 2012).

Dalším způsobem zaznamenávání proměn prostředí se zabývá několik cyklů, které současnost komentují pomocí srovnání nově vytvořených záběrů s původními staršími fotografiemi. Tato metoda je dnes módní a mnoho měst si ji vyzkoušelo na upomínkových pohlednicích a kalendářích. Zde budu popisovat tři projekty, ve kterých nové snímky kopírují původní záběr, jsou pořízené ze stejného místa při použití takového nastavení, aby výsledný snímek co nejvíce odpovídal předloze. Projekty ale nejdou po laciném pohlednicovém efektu, svým dokumentem sdělují mnoho o změnách, které ovlivnily vývoj měst v průběhu desítek let. Je to především dlouhodobou intenzivní systematickou prací, kterou autoři do svých projektů vkládali, že jejich snaha nevyznívá naprázdno.

Fotografický projekt **Letem českým světem**, který vymyslel **Jaroslav Bárta** (*1948), vycházel z rozsáhlé knihy *Letem českým světem* z roku 1898 nakladatele J. R. Vilímka. Tato publikace měla více než 500 hlubotiskových fotografií a vycházela na pokračování v sešitech a s posledním dílem bylo možno zakoupit „skvostné desky dle návrhu A. Muchy“, sešity svázat a vytvořit rozsáhlou obrazovou knihu. Díky své dostupnosti ji tehdy měla každá dobrá česká rodina. Výběrem záběrů – pamětihodností historické a přírodní povahy - apelovala na české vlastenectví. Byla zde zachycena místa podstatná pro historii českého národa, postupně posilujícího své sebevědomí a identitu. Poprvé byly tehdy do výběru zahrnuty i fotografie Slovenska. Na díle se podíleli významní fotografové (Jindřich Eckert, Rudolf Bruner-Dvořák, Moritz Adler), ale i mnoho dalších méně významných fotografů a majitelů místních portrétních ateliérů.

Jaroslav Bárta oslovil **Zdeňka Helferta** (*1946), **Danielu Horníčkovou** (*1945) a **Ivana Lutterera** (1954-2001), aby spolu po sto letech nafotografovali znovu ta samá města, památky a přírodní motivy Čech, Moravy a Slezska. Autoři se ve svém projektu snažili o maximální sjednocení výsledné fotografie s původním snímkem. „*Vyloučení individuálního výběru místa přineslo obrazům autentičnost, díky náhodě, nemanipulované fotografem.*“²¹ Tomu přizpůsobili nejen stanoviště, ze kterého fotografovali, ale i optiku a kompozici snímku. Navíc se snažili dodržet i stejné světelné podmínky - tedy dostat se na správné místo přibližně ve stejnou roční dobu, ve stejný čas a ve stejném počasí. Fotografovali velkoformátovým deskovým fotoaparátem, přesnosti záběru přizpůsobili volbu objektivu a nastavení standart. A to velmi důsledně, i když dnešní změněná situace by vyžadovala jiný záběr. Často museli překonávat značné obtíže způsobené tím, že stanoviště bylo na nedostupném místě nebo naopak

dům, ze kterého bylo fotografováno, už neexistoval. V takovém případě použili vysokozdviznou plošinu. Rozdíl byl v použití fotografického materiálu. Zatímco dřívější fotografie vyžadovaly vytvoření temné komory v terénu, protože se fotografovalo na mokré kolodiové desky, nové snímky byly pořízeny na suché želatinové desky, které byly mnohem více citlivé na světlo.²²

Novodobé fotografie byly fotografovány krátkým časem. Na původních fotografiích jsou statické postavy většinou komponovány, na nových se mohou pohybovat.



Původní desky *Letem českým světem* (1895)

²¹ SOKOL, Václav: Ivan, s. 145. In: Ivan Lutterer. *Panoramatické fotografie*. Studio JB 2000, Lomnice nad Popelkou 2004. ISBN 80-86512-25-8.

²² Poznámky autorů, s. 641 In: Jaroslav Bárta, Zdeněk Helfert, Daniela Horníčková, Ivan Lutterer. *Letem českým světem 1898-1998*. Studio JB 2000, Lomnice nad Popelkou 1999, ISBN 80-900903-6-2.



Zvíkov 1895



Zvíkov 2005



Letovice 1895



Letovice 2005



Most 1895



Most 2005



Švarcenberský palác 1895



Schwarzenberský palác 2005

Jaroslav Bárta, Zdeňek Helfert, Daniela Horníčková, Ivan Lutterer:
Letem českým světem 1895/1995

Na některých fotografiích zůstala zástavba po sto letech téměř nezměněna nebo je pouze zvýšena o patro či jinak upravena nerušivým způsobem. Jinde jsou nahrazeny některé domy nebo rovnou celé strany náměstí a uliční fonty novou zástavbou. Architektonický vývoj měst během sta let poznamenaly historizující a puristické tendence 19. století (novogotika, novorománský a novorenesanční styl), které dnes už nevnímáme jako cizorodé, ale také moderna a funkcionalismus počátku 20. století a většinou necitlivé a nenávratné zásahy do charakteru měst v době socialismu. Extrémním případem je historicky, architektonicky i urbanisticky cenné město Most, kde je na první fotografii pořízené ze Zámeckého vrchu na konci 19. stol. celkový pohled na město, na snímku pořízeném ze stejného místa o sto let později je na místě města obří vytěžená důlní jáma.

Historické památky, kde se povětšinou na kvalitě architektury nic nezměnilo, mají v novodobém prostoru, obklopeny například parkovištěm, úplně jiný ráz. Restaurační předzahrádky před domy na náměstí nám zase ukazují, jak náměstí a ulice změnily svou původní funkčnost a nabyly novou. Zajímavé je i to, jak autoři pracují se „stafáží“. Kde se na staré fotografii objevují lidé, jsou většinou i na novém snímku. Nebo na místě původní prašné cesty, nyní asfaltové, jsou také přiměřeně k nové situaci zaparkovaná auta.

Fotografie jsou doplněny strohými faktografickými texty vztahujícími se k historické i novodobé skutečnosti. Práce na knize započaly v roce 1994, kdy autoři prováděli přípravu, tedy analýzu podmínek potřebných k fotografování, samotné fotografování pak začalo na jaře roku 1995 a skončilo v prosinci 1998. Kniha není pouze sbírkou dokumentačních fotografií s popisem, vypovídá také o proměně hodnot v průběhu jednoho století. Je na jedné straně monumentální oslavou naší vlasti, na straně druhé drásající obžalobou režimu, který neváhal pod záminkou obecného blaha přestěhovat obyvatelstvo a město změnit ve zdevastovanou vytěženou krajinu.

Autorům knihy je práce s identitou a pamětí místa blízká a logicky navázali na svou dřívější tvorbu. Jaroslav Bárta v 80. letech fotografoval například novodobá okna v původních zdech historických domů, cizorodý prvek v členité fasádě zde byl nepřiměřeným narušením dříve neměnného řádu. Bártův přítel Ivan Lutterer od roku 1984 do roku 1991 fotografoval panoramatickým fotoaparátem především Pražská městská zákoutí, opuštěné prostory, dětská hřiště, ale také přeplněné koupaliště Podolí a Strahov při spartakiádě. Tyto fotografie byly po Luttererově tragické smrti zpracovány J. Bártou a v r. 2004 vydány v knize *Panoramatické fotografie*. S další blízkou přítelkyní Danielou Horníčkovou Lutterer fotografoval fasády městských domů tak, že několik fotografií na sebe navazovalo a vytvořilo kontinuální pás.

Na knihu *Letem českým světem* navázala trojice spolužáků z Institutu tvůrčí fotografie: **Martina Novozámská** (*1973), **Jan Vaca** (*1975) a **Jaroslav Vraj** (*1975), kteří srovnávacím způsobem jako autoři výše zmíněné knihy nafotografovali v roce 2005 vesnici Lipová na Ústecku. I tito autoři pracovali s původní předlohou - sérií fotografií vytvořených v roce 1915 německým gymnaziálním učitelem, rodákem z Lipové, Franzem Josefem Umlaufem ve spolupráci s přítelem, knězem a amatérským fotografem Rudolfem Jenatschkem a sestavených do alba *Bilder aus meinem Heimatdorf* (Obrázky z mé rodné vesnice). Tato místa se snažili znovu po 95 letech co nejpřesněji zachytit na barevných fotografiích. Kombinace srovnávacích snímků ze stejných míst vyšla v knižní podobě v r. 2006 v nakladatelství KANT pod názvem ***Lipová/Spansdorf 1915-2005***. Podle interpretace Tomáše Pospěcha na rozdíl od většiny fotografií z *Letem českým světem*, kde srovnání vyznělo pro současnost poměrně optimisticky, zde je tomu naopak. Na současnou tvář této horské vesnice s šest set let trvající historií má přirozeně vliv to, že její původní němečtí obyvatelé byli po 2. světové

válce násilně odsunuti. Do domů se jako jinde ve vysídleném pohraničí - nastěhovali lidé bez vztahu k tomuto místu. Noví obyvatelé jen těžko mohli navázat na původní tradice a dědičné vazby. Na stav vesnice měly v průběhu let vliv i další negativní faktory, zejména kolektivizace zemědělství a také stále větší odliv obyvatel do měst, problém, který se po r. 1989 stal ještě palčivějším.²³



Spandsdorf (1905)

Novozámská, Vaca, Vraj: Lipová (2005)

²³ POSPĚCH, Tomáš: Lipová/Spandsdorf. *Fotograf*, 2007, č. 9, s. 98.

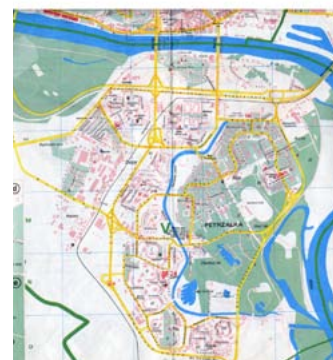
V dalším podobném projektu pojmenovaném **Dvory** (2010) se **Martin Kleibl** (*1981) zabýval osudem Petržalky, v letech 1918-1945 největší vesnice na Slovensku. Protože stála v cestě výstavby sídliště, vzala za své. Při fotografování postupoval Kleibl stejným způsobem jako již zmínění autoři srovnávacích knih *Letem českým světem* a *Lipová/Spandorf*, ovšem s tím markantním rozdílem, že původní obec byla zcela zlikvidována, neexistují tedy ani nejmenší vodítka pro určení správného stanoviště v podobě cest. Podle stavebních map, kde byly zakreslené domy a plánované paneláky, určil polohu, ze které by měl fotografovat. I zde je zcela vyloučen individuální přístup a jde pouze o faktografickou analýzu nové, změněné situace.



Dvory: původní snímky



původní snímek / snímek Martina Kleibla 2010



Vlivy na společnost uvnitř globálního mraveniště

Po sametové revoluci v listopadu roku 1989 se začala společnost velice rychle měnit. Možnost volného cestování, podnikání, svoboda slova i tvůrčího projevu, to všechno mělo vliv na kvalitu života, trávení volného času, ale také masový přesun obyvatel z paneláků do nového bydlení v příměstských satelitech neboli „panelácích na ležato“. S rostoucím množstvím nových příležitostí se také zrychlilo životní tempo. Vznikly nové fenomény, které začaly novodobou společnost ovlivňovat: zvyk trávit čas v nákupních centrech, masová turistika, příliv imigrantů. Dlouhodobým trváním kulturního i materiálního nedostatku, konzumerismem neukojená společnost nebyla schopná navázat na předválečnou kulturní tradici. Naše země nezůstala v těchto změnách osamocená. Česko a Slovensko, od r. 1993 rozdělené, se staly součástí Evropské unie. Svět se přestal bát studené války, avšak tento strach byl nahrazen jiným, především po útoku na WTC v New Yorku v roce 2001 strachem z hrozby terorismu. A mnohé další fenomény ovlivňující život uvnitř naší republiky se nacházejí mimo její území. Globální celospolečenské procesy rozpohybovaly vlny, jejichž vliv na jednotlivce je obrovský, ale možnost jednotlivce je ovlivnit minimální.

Fotografové se k novým fenoménům ovlivňujícím společnost staví často velmi kriticky a ironicky. Zabývají se například zachycením podoby nových příměstských aglomerací, které vznikly na okrajích měst. Ve velkém množství zde vyrostly jednoduché, čisté krychle nákupních center – ty jsou součástí nově utvářeného prostředí, které nemá nic společného s původní tradicí. Dříve se různorodé aktivity jako práce, obchod i trávení volného času odehrávaly v historických jádrech měst. Tato pestrost funkcí příznivě ovlivňovala, jak se člověk ve městě cítil. Dnes je v novodobých multifunkčních centrech možné spojit zábavu s nakupováním – dokonce nakupování samotné se stalo zábavou a nahradilo tak dřívější kulturní potřeby. Změna nastala také ve vztahu těchto obchodních center ke svému okolí. Zatímco dříve se obchody otevíraly ven do ulice a jejich výkladní skříňe lákaly zákazníky dovnitř, dnes je vnitřek nákupního centra uzavřeným světem sám pro sebe,

ve kterém je prostor organizován podobně jako na ulici. Zvenku však nerozeznáme jeho funkci, pouze obrovský megaboard nám říká, o jaké zařízení se jedná. Zákazníci jsou vtahováni dovnitř jako vysavačem. Tato změněná situace se projevuje nejen na přeplněných silnicích na periferii o víkendech, má vliv také na neblahé vylidnění historických jader, které podle atraktivity města mění na skanzeny pro turisty nebo v liduprázdné prostory.

V souboru **Hidden Landscapes** (2008-2011) představuje fotograf **Evžen Sobek** (*1967) architektonický prostor periferie definovaný unifikovanými formami: benzínové pumpy, parkoviště, kruhové objezdy, různé přístřešky, nosiče signalizace – vše je směs kovu skla a betonu, což dává snímkům minimalistický charakter. Podle Jiřího Pátka „*tyto formy prakticky symbolizují rostoucí vliv celospolečenského totalitarismu*“.²⁴ Evžen Sobek je fotografuje bez lidí, na přelomu dne a noci, s využitím stávajících pouličních lamp, takže snímky na nás sálají až přízračnou atmosférou. „*Ve svých fotografiích demonstruje svůj výtvarný talent a cit pro barvu, když ladění do modrých, stříbrných a zlatavých tónů vyvolává až magický ráz fotografovaných krajin - dojem jakéhosi snového bezčasí, jež nacházíme v podobně přízračných krajinách Reného Magritta. Svoji jednoduchostí a důrazem na obraznost celý cyklus vyznívá jako fotograficky vyjádřené haiku. Vznešená prostota a tichá velikost skrytých krajin nás tak zavádí až k metafyzickým úvahám.*“²⁵ Na jeho fotografiích však nejsou základní atributy, které určují charakter tohoto prostoru – zmizely veškeré reklamy a cedule s texty, zůstaly jenom jednoduché čisté formy. A takto z nich, zbavených nánosů produktů konzumerismu, ještě více mrazí...



Evžen Sobek: Hidden Landscapes (2008-2011)



Branislav Štěpánek: Tichá místa (2008-2009)

²⁴ PÁTEK, Jiří: Evžen Sobek - Hidden Landscapes. http://www.evzensobek.com/project_hiddenlandscapes.php, (20. 11. 2012).

²⁵ VALDHANSOVÁ, Lucie: Choice Choice. <http://www.fotografic.cz/CHOICE%20ABOUT%20THE%20EXHIBITION.htm>, (20. 11. 2012).

Podobnou tematiku jako Evžen Sobek, ale zúženou pouze na parkoviště nákupních center, zpracoval **Branislav Štěpánek** (*1974). Tato parkoviště si nedovedeme představit jinak, než že jsou do posledního místečka zaplněná automobily. V podání Branislava Štěpánka jsou to však naopak velmi **Tichá místa** (2008-2009) vyznačující až pietní nostalgii. Fotografoval je totiž v jediné tři dny v roce, kdy rozlehlá parkoviště na Slovensku zejí prázdnotou – na Vánoce, Nový rok a Velikonoce. A tak podle jeho slov „prázdná vylidněná plocha je smutnou upomínkou na významy vyprázdněnou dobu, kdy se tradiční nedělní oddech stal historií“²⁶.

Změnami na tváři měst vyvolanými globalizačními vlivy, se věnoval v letech 2009 - 2010 projekt Centra pro středoevropskou architekturu **Urbanita – dvacet let po té**. V sedmi evropských městech - Praze, Bratislavě, Berlíně, Budapešti, Lublani, Varšavě a Vídni se fotografové snažili zachytit projevy globalizace, kdy je život v nesvobodě pod diktátem politických totalit, nahrazen svobodou pod diktátem tržních totalit, materializované do městského prostoru.

Autoři se mimo jiné zabývali znázorňováním příměstské krajiny, poznamenané unifikovanou architekturou, jejíž vzhled je vždy stejný, ať se jedná o nákupní centrum, kancelářskou budovu, sklad nebo výrobní halu. Projekt zahrnující přednášky, diskuze, workshopy a jehož výsledkem byla fotografická publikace, měl odpovědět na to, jaký je ideální obraz rozvoje velkoměsta střední Evropy. Mezi jedenácti zúčastněnými fotografy zastupovali Českou republiku Tomáš Pospěch a Martin Zeman. **Tomáš Pospěch** (*1974) v některých snímcích konfrontoval jednoduché krychle na pozadí s postavami, které vypadají jaksi dezorientovaně v rozlehlém prostoru. Na jedné fotografii je zachyceno hejno koroptví – „nadlouho poslední projev života“ v liduprázdném místě.



Tomáš Pospěch: Urbanita (2009-2010)

²⁶ ŠTĚPÁNEK, Branislav: explikace e-mailem, (4. 11. 2012).

Martin Zeman (*1979) před vstupem do projektu vytvořil menší cyklus ***Symboly v krajině*** (2007), který byl zaměřen na nové prvky - haly zasazené do okolní krajiny a vnímání těchto artefaktů jako orientačních symbolů při pohybu lidí. Poté, co měl možnost účastnit se projektu Urbanity - dvacet let poté, rozšířil fotografie na cyklus ***Prague Urbanity*** (2009). Zde jsou obsaženy fotografie z periferie města Prahy, které kriticky komentují zasazení průmyslových staveb v kontrastu s obytnými domy, původní výstavbou, nebo okolní krajinou.



Martin Zeman: *Symboly v krajině* (2007)

Jeho zatím poslední cyklus ***Vyhličky*** (2012) se soustředí na nové průmyslové oblasti kolem Brna. Pracuje v něm s jednoduchými grafickými prvky, které nové industriální budovy využívají ve svém vzhledu a těmito prvky celý soubor pomyslně propojuje. Zároveň dosahuje pocitu opuštěného nového města, městské části, kde sice stojí moderní stavby, ale nikdo zde nežije. Znaky této odlidštěné architektury nahrazují tradiční možnost orientování se podle vzhledu budovy.



Martin Zeman: *Vyhličky* (2012)

Anonymní místa bez lidí, avšak lidmi jim k „užitku“ pracně vytvořená fotografuje i **Petra Steinerová** (*1980). Zpracovala na toto téma dva soubory: **Places** (2002 -2004) a **Citizens** (2005). Oba soubory jsou stejně jako výše popsané cykly tématicky odtažité. Spíše než příběh z nich vyvstává zájem o zvláště vzniklé formy a prostory. Černobílý soubor Places zobrazuje různé amorfní stavby, ve kterých rozpoznáme chladicí věže nebo přistávací dráhu pro vrtulník. Aniž by se snažila o harmonickou kompozici je z jejích fotografií cítit řád, čistota a vysoká míra estetická. Přesto, že stavby nejsou estetickými objekty, zpracování Petry Steinerové z nich takové objekty vytváří. Cítíme zde zřetelnou inspiraci německou Düsseldorfskou školou manželů Becherových a jejich pojetím zobrazování neosobních průmyslových objektů, které shromáždili ve svém dnes již klasickém díle - Typologii.



Petra Steinerová: Places (2002-2004)

V barevném souboru Citizens se posunula ve snaze o vyloučení subjektivního individualismu ještě dále. Projevuje se pouze ve výběru fotografovaných záběrů. Tentokrát objekty zasazuje do širšího prostředí, který fotografii určuje snad ještě více než samotná stavba: kolumbárium, nekonečný panelák na sídlišti, kruhová křižovatka, prázdný bazén, vše je na jejích fotografiích totálně strohé a odcizené. V námi zbudovaném světě se cítíme jako cizinci.



Petra Steinerová: Citizens (2005)

Yan Renelt (*1988) a **Kryštof Kalina** (*1988) ve své práci **Google Maps** (2009) rezignovali úplně na vlastní proces vytváření fotografie, přesto s tímto médiem pracují. Použili totiž jako základ ortofotomapy stažené z aplikace Google Earth. Vybrali oblasti, kam lidská noha jen tak nešlápne a do nich vmontovali letecké pohledy na obří nákupní centra. Nekonečnost prostoru velehor nebo pouští tvoří fascinující kontrast s tímto cizorodým civilizačním prvkem.



Yan Renelt a Kryštof Kalina: Google Maps (2009)

Podstatným dílem k přetváření krajiny na okrajích velkých sídelních celků přispěly obytné satelity. Ty se staly součástí nejen měst, ale i obcí ležících v okolí velkých metropolí, kde tito přistěhovalci často tvoří většinu obyvatel. Základní charakteristikou těchto satelitních městeček je, že se často nachází mimo občanskou vybavenost, přičemž funkční pestrost je nejdůležitější podmínkou pro to, aby se lidem v určitém místě žilo dobře. Použití automobilu je součástí každé cesty za prací nebo pro sebemenší nákup. Členění těchto lokalit je dáno cenou pozemků, a tak je na neúměrně malé ploše většinou vystavěna předimenzovaná budova, jejíž rozměry jsou limitovány minimálními odstupy od hranice pozemku 3,5 m. Obyvatelé takového obydlí jen těžko mohou mluvit o nějakém soukromí. Také vkus těchto lidí je velmi různorodý a tak zde můžeme vidět tvarovou bohatost „podnikatelského baroka“ hned vedle finského srubu nebo jednoduché stavby inspirované předválečným funkcionalismem. Jinde je lokalita utvářena monotematickým kopírováním toho samého domu, což znesnadňuje orientaci jak obyvatelům, tak náhodným návštěvníkům.

Problémem neustále se do krajiny rozrůšřujících satelitů se zabývá **Jiří Křenek** (*1974). Získal Grant primátora Prahy, díky němuž měl možnost pracovat na dokumentu **Městečka** (2001-2002). V něm mapuje život v příměstských satelitech, které začaly jako houby po dešti růst okolo Prahy. Podobně jako jeho dřívější soubor *Hypermarkety* (2000) nebo pozdější soubor *Mobily* (2003) i tento soubor nese jisté prvky dokumentarismu Martina Parra a je ostrou kritikou střední vrstvy. Architektura zde figuruje pouze jako pozadí dokumentu o obytných lokalitách, z nichž většina postrádá hlubší urbanistickou koncepci. Působivost fotografií je ještě umocněna použitím blesku, který má Jiří Křenek nasazený přímo na fotoaparátu a díky němuž lidé, které fotografuje, působí někdy až groteskně.

Fotografie z tohoto cyklu byly použity do knihy *Sídelní kaše* Pavla Hniličky, která pojednává o problémech rozvolněné zástavby nerespektující původní urbanizované prostředí na okrajích měst.



Jiří Křenek: *Městečka* (2001-2002)



44 Ano, dal by mi užitečné rady
Určitě bych se na architektu obrátila, pokud bych nově zařizovala bydlení. Pozvala bych si ho na celkovou úpravu. Bylo by to pak dražší, ale na druhou stranu se i ušetří, protože člověk jinak sám často koupí něco, co ani není potřeba. Kočíkrát vás ani nenapadne, jak je možné něco vhodně udělat.
Jana Procházková (32), žena vdomácnosti



Před každou stavbou, již hodláme věnovat pozornost, se ocitáme v rozpolcené situaci. Na jedné straně před ní stojíme svým způsobem poprvé, tedy ve smyslu úlohy jako prázdku filosofického tazání, hermeneutických rozpětí a obav; zda dostojíme úloze podívat se na předmět svého výkladu nově. Na druhé straně musíme být po zuby ozbrojeni arzenálem znalostí a dějn a současnosti architektury, materiálu, konstruktivních principů, urbanismu, estetiky, dějin umění, sociologie a řady dalších společenskovedních disciplín. A jako v každé jiné oblasti je samozřejmě věh plus autora, miláček optik své tvorby o filosofický fundament. Pokud se někdy stanou ladicními

Maroš Krivý: Notes of Architecture

Maroš Krivý (*1981) se v několika svých pracech zabývá procesem změn a jejich negativními vlivy na vztah člověka k prostředí, ve kterém přebývá. „Zásadním problémem dnešního života ve městech je neustále rostoucí propast mezi těmi, co stavějí, interpretují a vysvětlují a těmi, co poslouchají, žijí a zažívají to, co je jim dáno. Tato propast je porovnávána a poháněna diskurzem, který redukuje otázku prostorového uspořádání na jeho dílčí, a tudíž abstraktní aspekty.“²⁷

V **Notes of Architecture** (2007-2008) s hodně drsnou ironií přidává k fotografiím, téměř nic neříkajícím výsekům reality, trefné výstřižky komentářů z novin a časopisů. Komentáře jsou různého druhu od filosofických úvah ke zveřejněnému názoru ženy v domácnosti. V souboru **Preparation** (2009) fotografuje obrovské stavby v procesu realizace nebo naopak destrukce. Proces změny je v jeho pojetí spíše negativní, nepřináší žádnou hodnotu. V souboru **Entropy** (2009-2010) záměrně vyhledává taková místa, kde je silně přítomná entropie - vysoká míra neuspořádanosti. „Když porozumíme designu jako pokusu o popření entropie, hledám takové procesy, které jsou v opozici.“²⁸ Fotografie Maroše Krivého jsou strohým zaznamenáním estetiky každodennosti a obyčejnosti.



Maroš Krivý: Preparation (2009)

²⁷ KRIVÝ, Maroš: Poznámky k architektuře, *ERA* 21, 2011, č. 4.

²⁸ KRIVÝ, Maroš: Entropy, <http://www.maroskrivy.eu/?go=foto&album=entropy&n=1>, (23. 11. 2012).

Ľubo Stacho dlhodobě pracuje s formátem diptychů, ve kterých si všímá nejprve změn v čase a později přešel na obsahové konfrontace snímků a na metafory. Jeho dokument **Slovensko – Tajomná a spirituálna krajina** (2000-2007) vykresluje Slovensko jako zemi, ve které se spojuje tradice západoevropského pragmatismu s východní spiritualitou. V současnosti fotografuje společně se svou ženou **Monikou Stacho**. Dlouhodobou práci na třech časově neohraničených projektech shrnuli Ľubo a Monika Stachovi do knihy **Moja krajina** (2011).



Monika a Ľubo Stachovi: Dva domy jedného pána (2008-2010)

V cyklu **Dva domy jedného pána** (2008-2010) autorská dvojice fotografuje vždy v jedné obci křesťanský a židovský chrám. Zatímco na jedné fotografii vidíme křesťanský opravený kostel (římskokatolický, řeckokatolický, evangelický), který bývá v tradiční duchovně založené slovenské společnosti plný, synagoga je ruinou nebo slouží jinému účelu bez duchovního obsahu. Při pohledu na do kostela vestavěnou lezeckou stěnu, posilovnu, sklad nebo kino si nutně musíme položit otázku, kam směřuje tato společnost a jak se proměnily její hodnoty. Cyklus je tedy dokumentem o dopadu dědictví holocaustu na Slovensko, ale zároveň podle interpretace Lucie L. Fišerové poukazuje na společné kořeny židovsko-křesťanské kultury a také na společné riziko duchovní devastace.²⁹

V cyklu **O domoch** (2000-2012) hledají Ľubo a Monika Stachovi tvarové paralely nebo naopak konfrontace současné a původní starší architektury. Jde o diptychy snímků dvou staveb, přičemž architekturu často fotografují během cest. Na fotografiích nejde v žádném případě o hříčku, která by nás měla pobavit. Dům je odrazem nejen prostředí, ale i hodnot a možností svého majitele, to vše jsou faktory, které ovlivňují jeho vzhled. Někdy je na snímku ruina, ve které přebývají početné rodiny, často je však tato původní architektura nositelem určité kulturní hodnoty. Stejně tak nová architektura – některé domy vypadají kýčovitě, jindy dům přináší do prostředí určitou vyšší kvalitu.

²⁹ FIŠEROVÁ, Lucia L: Dva domy jedného pána. In: Ľubo Stacho - Moja krajina, s. 47. Monika Stacho. Bratislava 2011. ISBN 978-80-87497-43-2.



Monika a Ľubo Stachovi: O domoch (2000-2012)

Silvia Saparová (*1975) ve svém cyklu **Neighborhood Effect** (2008-2009) ze série Analog view, který je součástí fotografického projektu Zóna okraje, fotografuje idylickou podunajskou krajinu na hranici Slovenska a Rakouska. Tuto oblast ovlivňuje ekonomická migrace obyvatel měst Slovenska do pohraničí Rakouska. Pro vyjádření toho, že dva sousední státy ovlivňují dění v této oblasti, fotografuje zdvojeným pohledem: „Digitální médium zobrazuje pohled analogové kamery, která snímá a zaznamenává danou objektivní skutečnost. Jedno médium je dokumentované tím druhým a obě vytvářejí svůj vlastní úhel pohledu na zobrazovanou skutečnost.“³⁰



Silvia Saparová: Neighborhood Effect (2008-2009)

³⁰ SAPAROVÁ, Silvia: Neighborhood Effects. <http://www.sisa.sapara.sk/Work/Neighborhood-Effects>, (12. 11. 2012).

Tématem cizinců žijících v Čechách se v souboru **Uprchlíci** (2006) zabývala **Kateřina Držková** (*1978), která fotografovala jejich portréty. Na dvou fotografiích srovnávala reálný portrét s montáží, která představuje jejich vysněný život. Architektura hraje důležitou roli právě v těchto upravených imaginárních portrétech, kdy domov je nejdůležitější součástí jejich snu o poklidném životě s rodinou.



Kateřina Držková:
Uprchlíci (2006)



Identickým tématem se zabývá soubor **Ubytovny/hotely** (2004) **Radka Mackeho** (*1975). Jde o konfrontační pohledy z ubytoven dělníků - cizinců na hotely, kde bydlí bohatí cizinci. Z hotelu je vidět na ubytovnu a obráceně. Radek Macke umísťoval na ubytovny vlajky národností zahraničních dělníků. Výsledná fotografie má holografický efekt, pohled na ubytovnu se mění v pohled na hotel. Vše je doplněno faktografickými údaji, kolik procent kterých národností v obou protilehlých budovách bydlí.



UBYTOVNA SLUNÍČKO
 Ubytovna SLUNÍČKO
 Na Pleskovič 4, Praha 1, Nové Město
 Ubytovací kapacita: 40% Ukrajina, 30% Japonsko, 10% Vietnam, 10% Rusko, 10% ostatní

HOTEL RENAISSANCE
 Hotel RENAISSANCE
 V Gruzii 720/8, Praha 1, Nové Město
 Ubytovací kapacita: 20% Austrálie, 20% Rusko, 10% Rumunsko, 10% Japonsko, 40% EU

UBYTOVNA METR@STAV OKRZ 5
 Ubytovna METR@STAV
 Šarouna 39/107, Praha 5, Smíchov
 Ubytovací kapacita: 60% Bulharsko, 20% Ukrajina, 8% Rusko, 10% ostatní

HOTEL MÖVENPICK
 Hotel MÖVENPICK
 Mlýnská 14/4, Praha 5, Smíchov
 Ubytovací kapacita: 30% Francie, 20% Rumunsko, 10% Švédsko, 40% ostatní

Radka Macke: Ubytovny/hotely (2004)

Sídliště vzniklá ze snahy uspokojit potřebu bydlení všech obyvatel tvořila „betonovou hradbu“ okolo větších měst a mnohde se panelová zástavba zakousla až k historickým jádrům. Tyto monofunkční lokality se navzdory představám svých plánovačů staly místy všudypřítomné anonymity. Po sametové revoluci se změnila společenská situace a sídliště se pozvolna začala přizpůsobovat potřebám svých obyvatel. Nestalo se tedy to, co v západní Evropě, kde se z některých sídlišť staly slumy, po té co se jejich obyvatelé vystěhovali do příjemnějšího prostředí. Naopak, šedý panel byl povětšinou nahrazen zateplením, které hraje barvami, v přízemních kočárkách vznikly rozmanité obchody a ve všudypřítomné zeleni si hrají na pískovištích děti. Fotografové na tuto situaci reagují různě, někdy se vymezují vůči stále přetrvávající anonymitě, způsobené obrovským množstvím lidí, kteří tento společný prostor sdílejí. Někdy si všímají nově nabyté barevné hravosti fasád a vytvářejí různé digitální koláže.

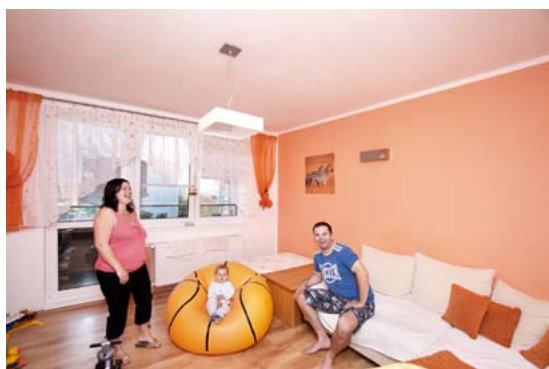
Stále kriticky se staví k fenoménu sídliště například **Viktor Szemző** (*1983), který se zaměřil na největší Bratislavské sídliště Petržalka, ve kterém bydlí snad půlka obyvatel slovenského hlavního města. Její veřejný prostor, jako by jim ani neměl sloužit, o čemž svědčí například cestičky, které si tady lidé vyšlapali sami na jiných místech, než jim původně určili plánovači. Lidé se tady tedy zdržují co nejméně. Do prostoru, kde se normálně lidé nevyskytují, Viktor Szemző lidi „dodal“. Jeho specifický „dokument“ **Petržalka** (2005) je tedy uměle vykonstruovanou fikcí, ve které autor stlačil pár hodin trvající časový úsek do jednoho okamžiku. A co tedy vlastně udělal? Uměle spojil v digitální montáži několik snímků pořízených v průběhu několika hodin z jednoho stanoviště. Během nich postupně vyfotografoval všechny, kteří tímto místem prošli. Fotografovaní lidé, spěchající na autobus, z nákupu, narychlo vyvenčit psa nebo kamkoliv jinam, ponoření do vlastních myšlenek, se snažili mít toto místo



Viktor Szemző: Petržalka (2005)

co nejrychleji za sebou. Kromě nich zde potkáme maminky s kočárky a spoustu bezúčelně pobíhajících dětí a všichni tito jedinci dohromady tvoří směsici anonymních lidí, kteří jako by se navzájem ani nevnímali. Až po chvíli si možná uvědomíme, že na snímku cosi nehraje, že stíny jsou různé dlouhé, že mají trochu jiný úhel a že někteří lidé jsou „omylem“ na snímku dvakrát. Viktor Szemző nám vlastně říká, že přestože se zde lidé nevyskytují, vyskytovat by se zde měli nebo mohli. Manipulací nejprve potlačil, po té, co divák pochopil jeho hru, naopak znásobil pocit cizosti lidí, kteří se neznají, přestože bydlí hned vedle sebe. Viktor Szemző pracuje vlastně opačným principem než výše zmínění Evžen Sobek a Branislav Štěpánek. Zatímco Sobek a Štěpánek vytvořili vyliďněné fotografie na místech, která jsou sice běžně přelidněná, avšak prázdná co se týká nabízených hodnot, Szemző do liduprázdných prostor vmontoval co nejvíce lidí, kteří se však navzájem míjejí a nevnímají.

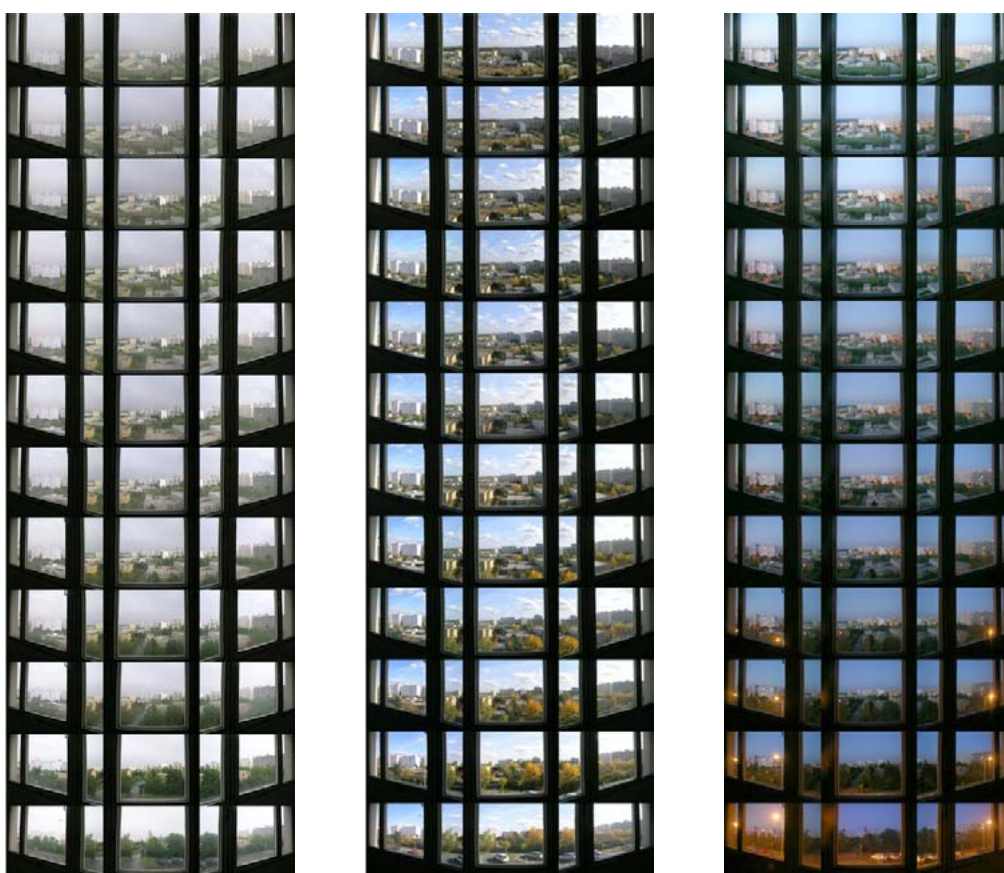
Na rozdíl o Viktora Szemző, který na sídlišti nikdy nebydlel, **Martin Kleibl** (*1981) žil od narození v panelovém domě se 107 byty a 200 lidmi. „Po třicet let, kdy jsem v domě žil, se osazenstvo domu neustále proměňovalo, aniž by lidé měli snahu navázat bližší přátelský vztah. Při takovém množství a tak malé ploše není neobvyklé, že potkávám na chodbách a ve výtahu lidi, které jsem nikdy předtím neviděl. Z pochopitelných důvodů jsem si začal časem uvědomovat absurditu a určitou nadpřirozenost bydlení v takovém prostředí. Lidé tu žijí v bezprostřední blízkosti, jejich životní prostory jsou odděleny několikacentimetrovým panelem a přitom často netuší, kdo vedle koho bydlí“,³¹ vysvětluje.



Martin Kleibl: Sousedé (2010)

³¹ KLEIBL, Martin: explikace e-mailem, (5. 11. 2012).

V projektu **Sousedé** (2010) se tedy pokusil zanalyzovat, jak si jednotlivé rodiny uspořádaly svůj životní prostor. Fotografoval vždy ve stejné místnosti bytu, a sice v obývacím pokoji, který ze všech místností nejlépe vypovídá o povaze, vkusu, zájmech jejích členů. Systematicky chodil byt po bytě a pokaždé - pro co nejlepší srovnání - ze stejného místa vyfotografoval obývací pokoj i s jeho obyvateli. Při tom překonával určité bariéry, protože musel odbourat přirozenou nedůvěru obyvatel bytů, nakonec se mu však podařilo vyfotografovat přes polovinu interiérů. Soubor je pohledem do nitra intimního prostředí obyvatel domu, jeho sousedů. Projekt prezentoval na dotykovém monitoru zasazeném v bohatě zdobeném rámu, který evokuje představu obrazu zavěšeného v obývacím pokoji. Shodou okolností odkazuje na známou fotografii od Josepha Nicéphora Niépceho, jehož Pohled z okna ateliéru je adjustován v podobném rámu. Ale zatímco u Niépceho šlo o fotografii pohledu ven, u Martina Kleibla jde o pohled dovnitř bytu typické střední vrstvy.



Sylva Francová: Views (2005-2006)

Ve stejné době fotografovala podobně obývací pokoje s jejich obyvateli také autorka **Sylva Francová** (*1973). Její sonda do života sousedů má název **In Panel** (2010). Sylva Francová ale později posunula svou analýzu dále. Zatímco **In Panel** je pohledem fotografa do vnitřku obydlí, její soubor **Views** (2005-2006) je fotografií složenou z pohledů ven. Montáží snímků, které seřadila nad sebe tak, jak jsou vyfotografovány z jednotlivých oken v patrech nad sebou, vznikla hravá koláž. Tento systém zopakovala v různých denních i ročních dobách, takže získala několik horizontálních obrazů, které se v malých nuancích vertikálně obměňují. Jak se posouváme v obraze pohledem výš, tak se nám stále po malých kouscích odkrývá urbanizovaný půdorys okolního sídliště.

S humorem a více či méně naznačenou nadsázkou pracuje s tématem sídliště **Ludmila Kadlecová** (*1987). Věnuje se mu systematicky, má několik rozdílných cyklů, ve kterých poukazuje na postupně se měnící charakter sídlišť, změny způsobené například zateplováním a úpravami terénu, které vedou povětšinou k polidšťování prostředí. O svém vztahu k fotografování sídliště říká: „Po dvaceti letech života, která jsem na sídlišti v paneláku prožila, se stalo jejich fotografování formou osobní terapie, díky které jsem se naučila mít toto prostředí svým způsobem ráda.“³² Jejím cílem je vytvoření jakési „vizuální kroniky sídlištní estetiky“. V souboru **Bydlení snů** (2009) si zase představuje, jak by vypadaly fotografie paneláků na reklamních snímcích developerů. Fotografie jsou digitální montáže, což ovšem divákna dokonalých snímcích nemá šanci poznat. Humor se objevuje například, když v souboru „módní fotografie“ **Panel Fashion Story** (2010) modelku zřetelnou stylizací odkazuje na panelák v pozadí.



Ludmila Kadlecová: Bydlení snů (2009)



Ludmila Kadlecová: Panel Fashion Story (2010)

Michaela Klakurková (*1984) je fotografka a umělkyně tvořící ve veřejném prostoru, fotografii však pouze využívá jako prostředek k dalšímu sebevyjádření. Jedním z jejích prostorových projektů spojených s architekturou bylo znovuoživení použitých vánočních stromků na vnitřním prostranství Nové scény Národního divadla **Second Chance** (2011), který realizovala společně s Janem Žaloudkem. V souboru **Panely** (2009-2010) vyretušovala na panelových domech obytného sídliště všechna okna. Domy jsou tak redukovány na elementární tvary. Michaela Klakurková jim ponechala jejich barevné řešení, takže z nich zůstaly pouze jednoduše barevně graficky pojednané hranoly zasazené

³² KADLECOVÁ, Ludmila: Sídlíště. <http://www.ludmilakadlecova.cz/cz/sidliste.html>, (5. 11. 2012).

do typického sídlištního urbanismu. Okno zprostředkovává člověku spojení s vnějším světem, proniká jím slunce a světlo důležité pro orientaci v prostoru a psychickou pohodu. Zrušením oken se dům stává neobyvatelným. Dnes již běžně využíváme anonymní krabicovou architekturu bez oken k práci, nákupům a dalším činnostem. Michaela Klakurková se odstraněním oken v domě určeném výhradně pro bydlení vyjádřila k anonymitě paneláků a způsob, který použila, je zábavný právě svým barevným řešením.



Michaela Klakurková: Panely (2009-2010)

Maroš Krivý (*1981) reaguje v souboru **New Coat of Paint** (2010–2011) na přebarvenost současných sídlištních fasád převodem snímku fotografovaných budov do černobílé škály. Zobrazuje je tedy tak, jak bylo zvykem v poválečné éře, kdy vznikaly nové sídelní struktury v utopických snech tehdejších vizionářů. Šedivost má pro společnost sice samé negativní konotace – zpuštělost, nudu, anonymitu, v tomto kontextu však, růžová, žlutá a zelená fasáda je dávno zapomenutým příslibem štěstí. „Je urbanistickou vizí dneška jen barevný ornament, plošný design a politika obálek?“³³ ptá se Maroš Krivý. Ornament ovšem na budově zůstává - vyveden v různých sytostech šedé a fotografie je opatřena barevnou popiskou, vysvětlující, v jakých barvách je dům vyveden.



LIGHT GREEN, DARK GREEN | PALE PINK, CRIMSON RED



RED-VIOLET, LIGHT YELLOW, YELLOW

Maroš Krivý: New Coat of Paint (2010-2011)

³³ KRIVÝ, Mároš: New Coat of Paint. <http://www.maroskrivy.eu/?go=foto&album=new-coat-of-paint&n=1>, (23. 11. 2012).

Marginálie

Architektura na okraji, vytvořená nebo samovolně vzniklá mimo oficiální sféry, je přitažlivá tím, že díky menšímu měřítku a svému nejšťastějšímu výskytu v zahrádkářských koloniích a neztratila lidský rozměr. Na jejím vzhledu se podílí různé okolnosti od kreativity jejich tvůrců až po čas, během kterého se na ní usadily nánosy struktury vytvářející podivuhodné obrazce a grafické koláže. Často jde vlivem specificky českého fenoménu kutilství o vytvořenou „architekturu bez architektů“, která je charakteristická svou pestrou nepravidelností a kromě kreativity svého tvůrce odraží vlivy lidové kultury a tradice prostředí, ve kterém vznikla. Pod rukama svých majitelů nebo působením vlivu času nabývá na hravosti. Minulost, nejasně tušená obestírá tyto objekty tajemstvím.



Pavel Baňka: Marginálie (2001-2003)



Pavel Baňka: Marginálie (1988-1992)

Pavel Baňka byl vždy velmi aktuální fotograf a jeho soubory, které vytvářel již v polovině 80. let dosud nezestály. V té době je možno vysledovat počátky jeho zájmu o architekturu periferie - chatařských oblastí a zahrádek. „Chtěl jsem zachytit jakousi podivnou dřevěnou věc té doby, něco pod povrchem, co nás obklopuje, a my to vnímáme jen periferně, ale máme to v sobě. Začal jsem fotit v noci, na barvu, velkoformátovým aparátem, obrovským bleskem z dob reportérů padesátých let. Podivné stavbičky pražanů na periferii města v zahradkářských koloniích se staly prvními objekty mého zájmu. Byly to často skvělé artefakty, plné kreativní improvizace a přitom je tak nikdo nevnímal.“³² Zaznamenával architekturu skleníků, plotů, zahradních domků, které si svépomocí vystavěli ke svému užitku majitelé zahrádek a chat. Tento soubor, kterému se kontinuálně věnoval velice dlouho od 80. let do roku 2004, pojmenoval souhrnně **Marginálie** - tedy okrajové záležitosti. Zachycení s pomocí blesku ze předu jim přidává tajuplnou poetickou atmosféru a bizarnost. Různorodé, pitoreskní objekty jsou přízračné, díky plochému světlu.

V podobném prostředí jako Pavel Baňka, ale na rozdíl od něj ve dne fotografovala **Veronika Zapletalová** (*1973) a ve svém projektu uplatnila sběratelký sociologicko analytický přístup. V souboru, který pojmenovala **Chatařství** (2000-2006) do hloubky rozpracovala jedinečný český fenomén. Výsledkem je výběr 500 fotografií usporádaných do knihy. V současnosti pracuje na navazujícím filmu. Nezabývá se tímto fenoménem jako první, před ní velice působivě portrétoval chataře například Pavel Štecha v souboru **Majitelé chat ze 70.let**. Zapletalová však, na rozdíl od Štechy, přibližuje charakteristice chatařů prostřednictvím jejich chat, které jsou často výsledkem jejich tvůrčí invence a autorčinými slovy „zhmotnělou podobou jejich snů“.³³

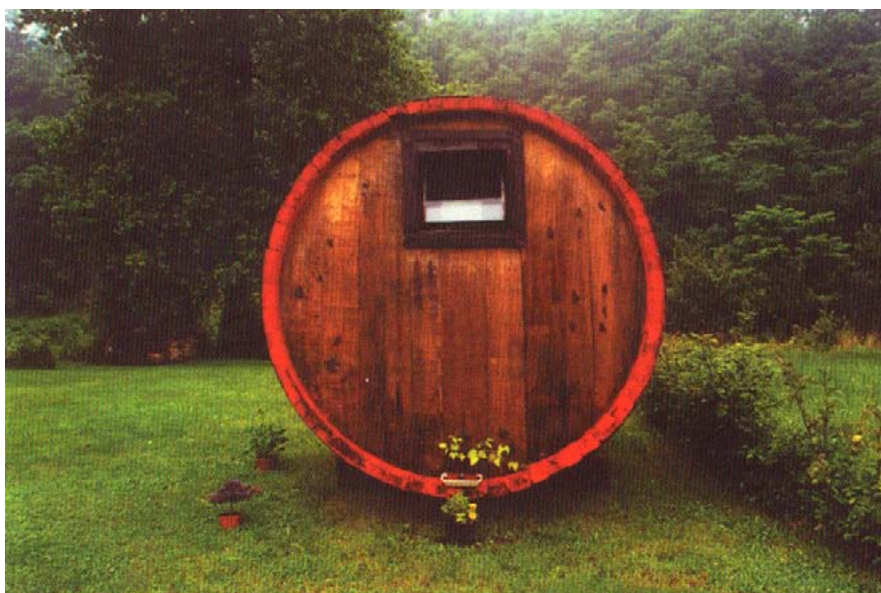
V celém dlouhém období existence fenoménu chatařství můžeme vysledovat několik jeho

³² BAŇKA, Pavel: Marginálie. *Fotograf*, 2010, č. 15, s. 44.

³³ ZAPLETALOVÁ, Veronika: Chatařství. <http://www.zapletalova.cz/chat-index.htm>, (23. 9. 2012).

vývojových fází. Hluboká tradice víkendového bydlení v přírodě se započala ve 30. letech, kdy se lidé začali masově věnovat trempingu a skautingu. Začali si uvědomovat krásu venkova a vyrazili ven. Jak cestovali dále a dále od města, bylo potřeba někde přenocovat, vznikaly tak první sruby a chaty postavené bez stavebního povolení, které byly nahodile rozházené po krajině. Největší vzestup znamenalo chatařství v 70. a 80. letech v době normalizace. Tehdy bylo obtížné se výrazněji profesně realizovat a tak zkrášlování a vylepšování víkendového domova, intimního světa, kde každý mohl prožít své malé štěstí, bylo způsobem, jak uniknout před nudnou šedou realitou. Lidé se rádi uzavírali se do své ulity a komunističtí vládcí to podporovali, protože slovy Veroniky Zapletalové „*kdo si hraje nezlobí*“³⁴. Cyklus je uzavřen v nedaleké minulosti, kdy se místo osobitých pitoreskních staveb začínají objevovat typizované výrobky zakoupené v hobbymarketech. Prostředí, ve kterém byly chaty postaveny ovlivňovalo různorodá řešení chat. Například v okolí Hradce Králové byly chaty inspirovány modernou Jana Kotěry, jinde můžeme vyzorovat vlivy kubismu. Funkcionalismus se projevoval například v použití pásových oken. Dále podobu chat ovlivňovaly pořady v televizi a dobové časopisy, které poskytovaly nespočet rozmanitých návodů.

S chatařstvím jsou spojené další dva fenomény a sice záliba v kutilství a zahradničení. Oba tyto fenomény mají vliv na vzhled chatařských kolonií. Veronika Zapletalová systematicky zdokumentovala romantickou lidovou tvořivost, která se na chatách objevovala. Každý majitel chaty byl také její hrdý stavitel. Chaty jsou postaveny z rozmanitých pokoutně sehnanych materiálů, ale i celých starých vagonů, houseboatů, maringotek, převlékacích prvorepublikových kabin. Hlavním smyslem chataření byl pobyt venku, proto měly chaty minimální rozměry a často ještě větší plochu než samotná chata zabírala terasa. Atmosféru dotvářejí ploty a další detaily. Tvoří rámec, se kterým je chata pevně spojena. Ploty jsou vyrobeny ze svařovaných drátů nebo často z výlisků plechu, který zbyl po vyražených součástkách. Motivy jsou různorodé od geometrických, po figurální, s náměty z českých pohádek nebo disneyovek. Samostatnou kapitolou je sochařství. Na sochu se použil beton, který zbyl po stavbě, jako bednění posloužily petlahve. Ze dřeva se zase vyráběly ručně vyřezávané totemy,



Veronika Zapletalová: Chatařství (2000-2006)

³⁴ ZAPLETALOVÁ, Veronika: fotopřednáška v Domě pánů z Kunštátu v Brně 13. 5. 2009. http://fotoprednasky.ffa.vutbr.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=69, (23. 11. 2012).

jejichž autoři se inspirovali v africkém či americkém umění. Vše je natřeno pestrými barvami. Záliba v zahradničení ovlivnila množství skleníků různých tvarových a materiálových řešení. Použily se na ně petlahve, sklenice od okurek nebo dokonce stará okna. Veronika Zapletalová vysvětluje fenomén chatařství: „Chatařství je odrazem doby, výsledkem mnoha různých tlaků, odráží se v něm situace politická, zeměpisná, ekonomická, sociologická, psychologická a další. Zajímá mne výsledek těchto sil spojený v chatě - architektuře, výtvarném díle - soše. Tedy chatě jako výtvarném artefaktu hovořícím samostatně, bez svých obyvatel. Těžko projdete chatařskou kolonií, kde by lidé nezářili, ať tam dělají, co tam dělají. Chaty jsou úchylka, chaty popisují svého majitele a pro mě jako sochařku je hrozně zajímavé to uchopit. Zajímá mě autenticita projevu těch lidí a čistý projev, který je ještě posílen mnohostí.“³⁵



Veronika Zapletalová: Chatařství (2000-2006)

Od Klubu českých turistů dostala dvě igelitky map, v nich si zaškrtnala jednotlivé chatařské kolonie a vyrážela do nich. Tři dny v týdnu fotografovala, jeden den fotky zpracovávala. V jednom dni zvládla maximálně tři chatové kolonie. Vybírala si místa pokud možno dostupná od Prahy, v okolí Berounky a Sázavy, na Kokořínsku a jinde.³⁶

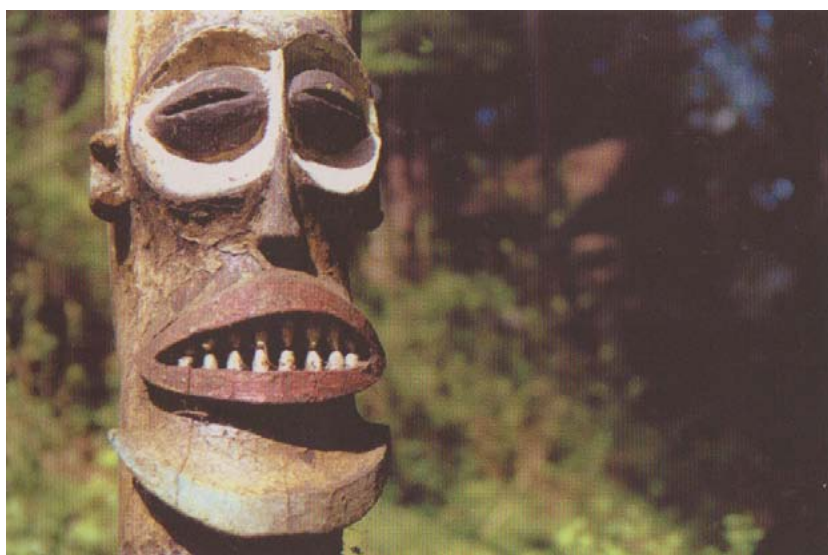
Podobně jako rozdělili manželé Becherovi své fotografie průmyslových objektů do různých kategorií i Veronika Zapletalová své rozsáhlé dílo rozčlenila. Oddělila od sebe různé vývojové fáze: chaty prvorepublikové, socialistické, novodobé typové objekty, sochařská díla, ploty, různé detaily. Avšak způsobem provedení se její přístup liší od dokonalých velkoformátových fotografií manželů Becherových snímaných na velký formát. Veronice Zapletalové příliš nezáleží na dokonalosti jejích snímků, fotografuje na kinofilm. Spíše se snaží být maximálně flexibilní, fotí tedy v osvětlení jaké je

³⁵ ZAPLETALOVÁ, Veronika: fotopřednáška v Domě pánů z Kunštátu v Brně 13. 5. 2009. http://fotoprednasky.ffa.vutbr.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=69, (23. 11. 2012).

³⁶ Tamtéž.

zrovna k dispozici, nejlépe v rozptýleném světle, ze předu, v pozici z nadhledu i z podhledu, přes plot, podle toho, jak se nejlépe k objektu dostane a jaký záběr jej nejlépe charakterizuje. Vzhledem k členitosti terénu, ve kterém jsou chatařské oblasti vystavěny, by to asi ani jinak nebylo možné. Zabývá se jak záběry celých chatových kolonií, tak jednotlivými budovami i detaily.

Z takto nasbíraného materiálu vznikla kniha různorodých, hravých fotografií. Na každé stránce jsme překvapeni něčím, co je nám známé a milé. Publikace není k typicky českému fenoménu kritická. Přestože se na fotografiích díváme často na objekty až kýčovitého charakteru, upomínáme se zároveň na něco, co je nám blízké a připomíná nám zážitky z dětství. Však také Veronika Zapletalová říká, že jí inspirací byli její rodiče.



Veronika Zapletalová: Chatařství (2000-2006)

Veronika Zapletalová se zabývá fenoménem chatařství, **Tomáš Pospěch** (*1974) si zvolil jako objekt svého zájmu fenomén kutilství. V souboru **Majitelé hradů** (2004-2005) fotografuje hrady, výsledek tvůrčí činnosti kutila, i s jeho hrdým tvůrcem, tedy i majitelem, který se svým dílem ochotně pózuje. „Hledal jsem vztah těchto staveb k jejich majitelům nebo k původním předobrazům: vlastivědným, oslavně patriotickým publikacím o českých hradech a zámcích,“³⁷ vysvětluje. Jemnou ironičnost podtrhuje to, že fotografovaná osoba drží za fotografovaným objektem bílé pozadí, jako by snahou bylo vytvoření skutečné produktové fotografie. Kromě toho, že použití pozadí má i své praktické důvody a sice odělení od členitého okolí, jako by kutil svůj výrobek – hrad prezentoval a nabízel.

Dočasné bydlení - tentokrát krátkodobého charakteru, kempy - fotografuje v dřívější kapitole již zmíněná **Petra Steinerová**. Stejně jako v cyklu Chatařství Veroniky Zapletalové je zde zdokumentována touha po romantickém odpočinku - pobývání v provizorně sestavených přístřeších. Soubor **Kemping** (2008 - 2009) se však odlišuje tím, že výraz fotografovaných objektů tolik neurčuje individuální tvořivost majitelů jako spíše okolní prostředí a propojení s přírodou. Intimita je často nahrazena společným prožíváním. Obyvatelé těchto obydlí jsou krátkodobými nájemníky, příští týden zde bude pod letním pálivým sluncem jen na krátkou chvíli přežívat někdo jiný.

„Plátna stanů, laky aut a ztmavené mořidlo dřevěných obkladů sice už mírně zestárlý, ale vnoučata

³⁷ POSPĚCH, Tomáš: Majitelé hradů. www.pospesch.com, (11. 11. 2012).

neustále dorůstají a proč minout všechny peníze za dvanáctihodinovou strastiplnou cestu přes celé Rakousko někam na jih, když u řeky letos můžeme být nejspíš úplně sami?”³⁸

Stejně jako v dříve popisovaném autorčině souboru *Citizens*, je i zde patrná snaha o maximální faktografickou popisnost a pokud možno vyloučení subjektivní interpretace. Dokonale proostřené snímky jsou fotografovány na velký formát. Její propracované kompoziční řešení staví na práci s více plány, fotografuje jak celky, tak drobná zátíší, bez záměru výrazné manipulace s obrazem.



Petra Steinerová: *Kemping* (2008-2009)

Do odlišné jiné kategorie než jsou chaty a produkty českých kutilů patří autobusové zastávky a zanikající obchůdky. Nejsilnější vliv na jejich vzhled má samotný čas, který na nich vytvořil podmanivou směs z nánosů barev, nálepek, reklam a osobních vzkazů. Podobně „vyzdobeným“ zanikajícím obchůdkům Martiny Novozámské jsem se v této práci věnovala dříve, teď popíši dva jiné autory zabývající se fotografováním autobusových zastávek.

Tomáš Souček (*1975) je fotografoval v noci a jako zdroj světla použil reflektory automobilu. Soubor *Network* (2004) ukazuje autobusové zastávky jako vysoce originální architektury; často jsou postaveny samotnými obyvateli vesnice na Akcích Z nebo jsou to různé typové konstrukce z plechu a betonu. Autor umí jejich kouzlo přenést na snímek: *„Přístřešky zastávek fotografuje jako tiché mohyly, které se v čase neustále proměňují. Fascinují ho uzly pomyslných komunikačních sítí a současně informační centrály venkovské pospolitosti.“*³⁹

³⁸ KUPKOVÁ, Marika: Petra Steinerová - *Kemping*. <http://galerie-tic.cz/autor/petra-steinerova/>, (13. 11. 2012).

³⁹ POSPĚCH, Tomáš: *Marginální architektura*. *Fotograf*, 2007, č. 9, s. 104.



Tomáš Souček: Network (2004)

Stejné téma, ale jiný způsob zpracování a celkového vyznění - to je soubor **Polaroidové zastávky** (2012) autorky **Ivy Stránské** (1987). Jejich krásy si všimla při cestování autobusem, ponořena do vlastních myšlenek. Jak název napovídá, zastávky jsou snímány na instantní materiál, na kterém Iva Stránskou fascinuje především neopakovatelnost jediného originálního snímku.⁴⁰ Iva Stránská „sbírá“ zastávky podobně jako entomolog motýly - hlavně v Praze a jejím okolí, ale i jinde po celé republice. Zvláštní melancholická nálada snímků je způsobena samotnou technikou polaroidu, který se vyhýbá dokonalé popisnosti a znejasňuje fotografované situace. Soubor je otevřený, Iva Stránská ve fotografování zastávek stále pokračuje.



Iva Stránská: Polaroidové zastávky (2012)

⁴⁰ STRÁNSKÁ, Iva: telefonický rozhovor, (1. 10. 2012).

Soubor **Water Towers** (2011) **David Maixnera** (*1980) je série osvětlených posedů – objektů v krajině, které jsou vizuálně unifikované a tím se odkazující k německému konceptu Düsseldorfské fotografické školy. Přesto, že v souboru jde o srovnávání stejného typu „stavby“, celková atmosféra podpořená ještě světlem, je určitým způsobem mystická, v čemž zapadá spíše do našeho středoevropského vidění.



David Maixner: Water Towers (2001)

Hunters Hide (2007) - posedy a rybářské sedačky **Viktora Tučka** (*1976) kombinují fotografie posedů a výhledů z nich. Výsledná instalace se, na rozdíl od předcházejícího souboru, naprosto vzpírá přirovnání k Becherovým. Fotografie jsou zarámovány v rámečcích různých typů i formátů, což má navozovat atmosféru, jako by fotografie měly sloužit coby výzdoba hájenky. „*Já jako fotograf jdu po povrchu, z povzdálí obhlížím výsledky práce generací nimrodů a rybářů... Jejich svět mě přitahuje svou vizuální podobou, ale zároveň mě odpuzuje svou sadistickou povahou. Nechávám rybářskou židličku a posed vyprávět příběh nudného čekání vrcholící smrtí lovené zvěře.*“⁴¹



Viktor Tuček: Hunters Hide (2007)

⁴¹ TUČEK, Viktor: Hunters Hide. <http://www.photon.cz/viktor/index.php?prace/foto--hnters-hide---posedy/>, (1. 12. 2012).

Bizarní interiéry

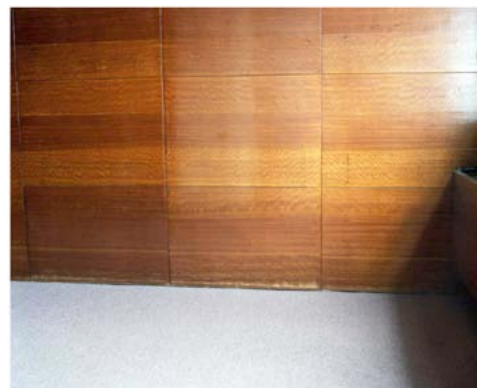
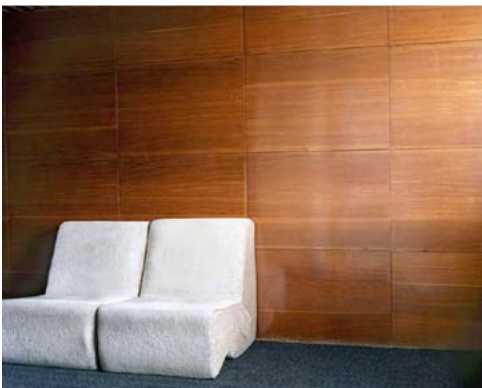
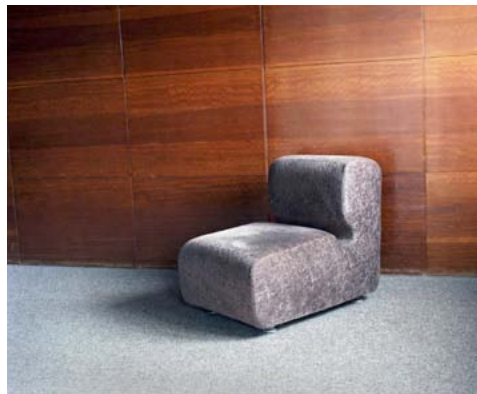
Následující práce mají společné to, že vznikly v netypických prostorech, charakteristických vysokou mírou bizarnosti až fantastické dekadence. Atmosféra fotografií je dána samotným výběrem výjimečného místa. Ať už jde o prostory hotelových interiérů, prostředí nacpaného od podlahy po strop šmelcem, filmové studio nebo nevěstinec, charakter těchto fotografií vždy určuje autorova fascinace zobrazovaným místem. Všechny interiéry jsou fotografovány maximálně věcně a popisně, přesto mají na snímcích nepřírozenou, sureálnou náladu.



V souboru **Výměnný obchod** (2010-2011) autorka **Petra Steinerová** fotografuje interiéry hotelů 70. a 80. let. Pro cyklus si vybrala družební hotely - hotel Kyjev v Bratislavě, hotel Bratislava v Kyjevě, hotel Opava v Kamyšinu, hotel Kamyšin v Opavě, hotel Voroněž v Brně. „Nadchla“ se zde pro polozapomenutý absurdní společenský jev socialistického systému, nucenou mezinárodní spolupráci a přátelství. Tyto socialistické hotely byly místem setkávání prominentů režimu a tomu odpovídalo i jejich vybavení a typický nevkusný design recyklující stále stejné uniformní materiály.

Ve svobodné společnosti se novodobí majitelé ho-

Petra Steinerová: Výměnný obchod (2010-2011)



Petra Steinerová: Výměnný obchod (2010-2011)

telů snažili přizpůsobit novému tržnímu řádu - atmosféru hojně zachraňují akvária a květináče s přežívající vegetací, přesto z interiérů odér totality nevyprchal. Na fotografiích jsou patrné obě tyto vrstvy, dohromady tvořící podmanivou směs. Účinek souboru je znásoben tím, že Petra Steinerová fotografuje ty samé prostory (výhled z výtahu, chodbu, pokoj, sezení) vždy na stejném místě v jednotlivých patrech a tyto téměř stejné fotografie liší se jen v detailech uspořádává do cyklů. V jejím konceptu nuda přestává nudit, když hledáme na téměř stejných fotografiích rozdíly.

S bizarností jiného druhu se můžeme setkat v cyklu fotografií **Václava Jiráskova Upsych** (2005-2010). Jde o „dokumentační fotografie“ tzv. environmentu - prostoru zaplněného či spíš nacpaného od podlahy po strop různým odpadem – „šmelcem“, sloužícím k originální psychoterapii svých tvůrců. Podle slov Václava Jiráskova: „Univerzální psychiatrický chrám, sídlící v bývalém zámku v Kuřívodech v severních Čechách, má poskytovat azyl a zázemí jedincům i skupinám s mimořádně jemnou psychikou, s výjimečným nadáním, posedlostí a mánií, ze kterých se zde nemají léčit, ale mají je maximálně rozvíjet. Většina vybavení U316a pochází z popelnic a kontejnerů, z nichž je zachraňováno jednotkami Špružení Šmelcu (ŠŠ). Ty jsou spolu s Jedinečným Svatopěstitelem družstvem, Generálním Štábem Ducha (GŠD) a obchodně zpravodajskou společností Pro Ecclesia Catolica (PEC) zřizovatelem U316a i jeho největším dodavatelem.“⁴⁴ Jirásek se stal součástí komunity, která tyto bizarní interiéry - environmenty vytvořila a nafotografoval je. Společná tvorba uvnitř komunity spřízněných lidí mu byla blízká i v počátcích jeho uměleckého vyjadřování, kdy byl součástí parodické skupiny Bratrstvo. Na vytváření environmentu - zaplňování prostor šmelcem, se ale nepodílel. Je otázkou, nakolik jsou fotografie svébytným dílem Václava Jiráskova a nakolik můžeme považovat za spolutvůrce autory environmentu, který je sám o sobě uměleckým projektem. Václav Jirásek to vysvětluje takto: „je to natolik elastické místo, že každý si tam najde svou rovinu, kde rezonuje.“⁴⁵ Fotografie tedy nejsou pouhou interpretací místa ale jeho „vlastní rezonancí“.

Vysvětlení můžeme logicky hledat v Jiráskově dřívějším monumentálním cyklu Industria. I když jde o naprosto odlišné prostředí, světelná nálada snímků Upsychu se velmi blíží malířskému pojetí fotografií z Industrie a v jiném prostoru je k nim vlastně vytvářena jakási paralela. Zvláště je to patrné u portrétů, které jsou neodmyslitelnou součástí obou cyklů. Tato podobnost a Jiráskův zřetelný subjektivní rukopis je nejpřesvědčivější odpovědí na výše položenou otázku.



Václav Jirásek: Upsych (2005-2010)

⁴⁴ SEDLÁČKOVÁ, Lenka: rozhovor s Václavem Jiráskem. *DIGI Foto*, 2010, č. 12, s. 99.

⁴⁵ Tamtéž.

Fotografie Upsychu byly vystaveny v Ateliéru Josefa Sudka v rámci rozsáhlého projektu Dekadence Now (2010) zahrnujícího další výstavy v Praze v Rudolfinu a v dalších městech. „Věděl jsem, že je to ideální místo pro vytvoření hedonických vizuálních hodů. Koncept výstavy je vrstvení obrazů v duchu horror vaku.“⁴⁶ Galerie se proměnila v působivou instalaci - všude byla polepena fotografiemi a doplněna o další velkoformátové fotografie interiérů, zátiší, skutečných a imaginárních portrétů zachycených typickým Jiráskovým autorským rukopisem. Součástí bylo i přesunutí části prostoru Upsychu „Kuřivodského S prostoru“ do fotokomory. „Je to pocta Sudkovi ve dvou rovinách: jednak by jeho fotokomora měla zazářit opět červeně a zároveň je to připomenutí jeho vášnivého šmelcovnictví, o kterém svědčí mnoho fotografií z původního shořelého ateliéru.“⁴⁷



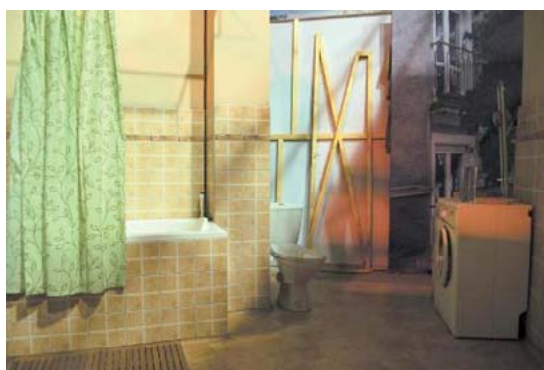
Václav Jirásek: Upsych (2005-2010)

⁴⁶ SEDLÁČKOVÁ, Lenka: rozhovor s Václavem Jiráskem. *DIGI Foto*, 2010, č. 12, s. 99.

⁴⁷ Tamtéž.

V **Růžových stínech** (2009) fotografovala **Olja Triaška Stefanovič** filmová studia, která zůstala vyprázdňena po skončení natáčení Ordinance v Růžové zahradě. Říká, že pro její tvorbu je důležité hledat v architektuře příběhy: „*Prostor je pro mne pulzující organizmus, ale i zrcadlo společnosti, ve které žijeme. Zajímá mě vliv člověka na prostor a naopak... Hlavní motiv v mých fotografiích představuje nepřetržitou simulaci lidských osudů a samotné reality.*“⁴⁸ Tyto fotografie ale zachycují prostory, které přímo slouží k vytváření příběhů. Teď po skončení natáčení je z nich cítit zvláštní ticho vyprázdněného prostoru.

„*Dívám se na sérii fotografií a vidím člověka toužícího po skutečných prožitcích, ale žijícího seriál. Dříve nebo později však nastane chvíle, kdy už žádný nový nápad nepřijde. Zkusí se začít odznovu: Ateliér se vyprázdní (v rámci šetření se mnoho materiálu zrecykluje a ne jeho místě se postaví nový, jiný, podobný, v principu ten samý variabilní prostor, kde budou místa pro intimní i společenské zážitky, kde budou všechny jeho možnosti, které střídá, aby si neustále vytvářel iluzi pohybu, změny, vývoje, ale ve skutečnosti nepřestane trčet ve velkém skladu s vysokým stropem, kde kdysi skladovali brambory a zelí. Záleží jen na něm, čím ten sklad naplní - jestli zelím a nebo příběhy.*“⁴⁹



Olja Triaška Stefanovič: Růžové stíny (2009)



Vladimír Šigut: Kabinky (2008-2009)

Erotické **Kabinky** (2008–2009) **Vladimíra Šiguta** (*1985) jsou už z podstaty své existence odosobněnými prostory. Proti vstupu je dominantní obrazovka, která zprostředkovává erotický zážitek. Vladimír Šigut zachytil kontrast temné cely s židlí - místa existenciální prázdnoty a zářící obrazovky - ústředního motivu snímku. Původ zájmu Vladimíra Šiguta můžeme vidět v tom, že se dříve zabýval fotografováním minoritních skupin - lidí, kteří jsou podle normálních lidí na okraji slušné společnosti nebo alespoň zvláštní. Tento a další rozpracované cykly (Záchytky, Cely předběžného zadržení) však zobrazují určitou skupinu lidí skrze jejich prostředí. „*Divákova projekce konkrétních lidských typů do tohoto po všech stránkách vyprázdněného prostředí může vést k paradoxním spojením a prolnutím rozmanitých sociálních a společenských světů.*“⁵⁰

⁴⁸ ŠLINSKÁ, Jana: Olja Triaška Stefanovič - V priestoroch hľadám znamenia a príbehy. <http://slinska.blog.sme.sk/c/210483/Olja-Triaska-Stefanovic-V-priestoroch-hladam-znamenia-a-pribehy.html>, (5. 11. 2012).

⁴⁹ OLEKŠÁK, Roman: Olja Triaška Stefanovič - Ružové tiene. <http://www.fotodepo.cz/vystava/Olja-Triaska-Stefanovic-Ruzove-tiene-32>.

⁵⁰ MUSILOVÁ, Helena: Vladimír Šigut - Kabinky. <http://www.artalk.cz/2010/06/07/tz-vladimir-sigut/>.

Z tematicky podobného prostředí jsou naturalisticky syrové fotografie inscenovaného dokumentu **Hany Jakrlové** (*1969) **Big Sister** (2005-2007). Zároveň nepostrádají vysokou míru estetiky. Je na nich zdokumentován pražský luxusní bordel pojmenovaný Big Sister. Za překvapivě mírný poplatek zde mohou muži zažít slastné okamžiky rozkoše. Háček tkví v tom, že musí souhlasit se smluvními podmínkami a to, že co dělají je natáčeno a vysíláno na webových stránkách, aby to způsobilo slast jiných voyeristů. Dostanou tak možnost stát se svého druhu celebritou. Ženy na fotografiích nejsou otrokyněmi ekonomického neštěstí, naopak jsou svou přípravou vedeny k profesionalitě, jakou člověk očekává od aktréřů muzikálů na Broadwayi. Jsou zdatnými herečkami v extrémě úspěšné show a jsou si plně vědomy toho, jak funguje fotoaparát a více než ochotny hrát role, za které jsou zaplaceny.

Čistota a pocit určité sterility zobrazovaného prostoru je v rozporu k účelu, ke kterému slouží. A nebo si to můžeme vysvětlit i jinak - tak, že instantní prostory produkují instantní prožitky. Hana Jakrlová fotografie shromáždila v knize Big Sister.⁵¹



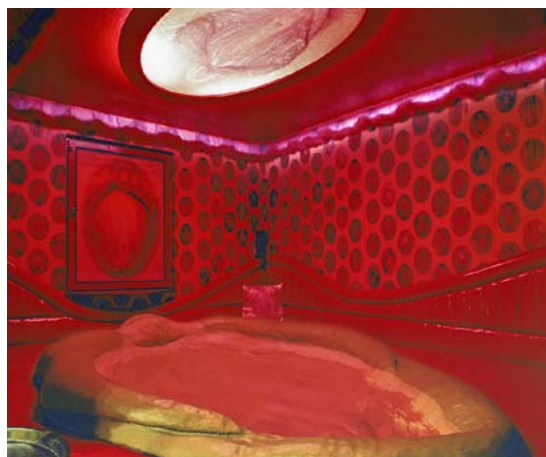
Hana Jakrlová: Big Sister (2005-2007)



Hana Jakrlová: Big Sister

⁵¹ Hana Jakrlová. Big Sister. Eric Franck Fine Art. 2010. ISBN: 978-2-8499-5184-2.

Fotografie ze souboru **Ordinérní pokoje** (2012) **Terezy Lukavské** (*1985) jsou uspořádány ve vysoce originálním průvodci po českých nevěstincích. Autorka v něm mapuje nejen klasické vykiččené domy, ale i sadomasochistické salóny a swingers kluby. Sama to vysvětluje, že „se snažila přiblížit a představit toto prostředí běžnému člověku, především ženám, které jen velmi zřídka do těchto prostor mohou vstoupit (tedy pokud tam nepracují).“⁵² Její fotografie jsou čistě popisné, komponované jako klasická interiérová fotografie, bez jakékoliv aranžovanosti, podobně jako v opravdovém průvodci. Precizně jsou dotaženy nejen autorčiny fotografie ale i celek od grafické úpravy Štěpána Marka po text Petra Vlasáka: „Kam vstupují muži v hodině mezi psem a vlkem? V čase kdy soudci spí a soud se nekoná, kdy tma je záclonou, která nevydává svědectví. V čase, kdy člověk obrůstá chlupy a drápy, tesklivě vyje a vyráží do tmy. Hledat krásu, která je stejně tak jemná, jako hrozná. Co naplat. Odolávat pokušení je sice krásné, ale podléhat mu je ještě krásnější. To vezměme zítra, pozítří i za rok jako fakt (fuck!). A dnes? Dnes se společně radujeme a se zvědavostí objevitelů nahlédneme do míst a místností, kde muži nestárnou.“⁵³



Tereza Lukavská: Ordinérní pokoje (2012)

⁵² LUKAVSKÁ, Tereza: explikace e-mailem, 29. 10. 2012.

⁵³ VLASÁK, Petr: Prolog, s. 6. In: Tereza Lukavská. Ordinérním pokoje. Vlastní náklad, 2012.

Subjektivní deníky

Architektura, město a civilizace jsou součástí vnitřní výpovědi několika autorů, kteří se vyrovnávají s okolním světem pomocí intuitivního subjektivního deníku. V jejich fotografickém vidění je intenzivně přítomná vysoká míra lyriky a poetiky.

Autor **Viktor Kopasz** (*1973) dlouhodobě systematicky vytváří vizuální deníky, kde v kolážích a počítačových montážích kombinuje fotografie, kresby a texty a další materiál. Všechno potom propojuje graficky i obsahově. Jak v časopise vysvětluje Lukáš Žentel: „Viktor Kopasz se ve prospěch deníků vzdává i žánrového zařazení svých fotografií. Jeho fotografie nejsou ani dokumentární, ani krajiny, ani inscenovanými záběry, a zároveň jsou průnikem toho všeho. Pro Kopasze je důležitý především výsledek. Důležitější než čas je pro něj myšlenkové vyznění určitého období. Proto Kopasz nepracuje po dnech, ale v cyklech.“⁵⁴



Viktor Kopasz: Praha
(2009-2012)



⁵⁴ ŽENTEL, Lukáš: Viktor Kopasz. *Fotograf*, 2005, č. 6, s. 6.

Praha (2009-2012) je souborem snímků s existenciálním podtextem. Jde o jakési „momentky“ z různých částí města, ve kterém žije. Vedle sebe jsou zde prezentovány snímky Národního divadla zachycené v dramatickém počasí, pohled na panelák na Jižním městě, průhled na Střelecký ostrov skrz stromy. Soubor **[City.zen]** (2012) je více experimentem - autonomní mapou prostředí, kde Viktor Kopasz žije. Jak vysvětluje, „je to pro něj určitý způsob jak se adaptovat v prostředí, které je mu cizí. Snaha o to najít k místu vztah...“⁵⁵ Paneláky, které ho obklopují rozkládá na grafické elementy, se kterými dále pracuje. Využívá podklady z původního orientačního plánu Jižního města a snímků z Chodova, Roztyl. „Podtrhuje konstruktivní povahu vybraných staveb, abstrahuje ji a dobírá se k osobité paralele modernistické koláže. Opakování snímků a grafických motivů nás upozorňuje nejen na repetitivní aspekty sídlištních architektur, ale hlavně na význam drobných výtvarných posunů, kterými Kopasz přenáší těžiště od sledování námětu k autonomní vizuální problematice“.⁵⁶



Viktor Kopasz: [City.zen] (2012)

⁵⁵ KOPASZ, Viktor: explikace e-mailem, (9. 11. 2012).

⁵⁶ PTÁČEK, Jiří: Viktor Kopasz - [City.zen]. <http://www.atelierjosefasudka.cz/cz/archiv-vystav/cityzen.html>, (29. 10. 2012).



Michal Šeba: *Ilumini* (2005)

Michal Šeba (*1980) postupuje často tak, že fotografuje své bezprostřední okolí mobilem a z poměrně nahodile nashromážděného materiálu pak vybírá fotografie pro vystavení. Nejde mu v žádném případě o dokonalý záznam skutečnosti, na jeho snímcích sotva rozeznáme, co se zde děje. Ve výsledku je však pro něj důležité co nejvíce snímek maximalizovat do velkého formátu a tomu přizpůsobuje i postprodukcí. Soubor *Ilumini* (2005) je tvořen pouze dvěma meditativně laděnými snímky vyfotografované nejstarší Nokii, která měla už zabudovaný fotoaparát. Jedna fotografie z exteriéru (pohled na rozestavěný dům) a druhá z interiéru (odraz interiéru ve skle) tvoří vzájemný protiklad avšak finální vyznění je pro oba snímky společné: barevné sladění v jemných tónech a to, že v centru každé fotografie je dominantní světlo.



Claude Monet:
Katedrála v Rouenu (1894)

„Nezaměnitelným, silně subjektivním způsobem komentuje stavbu nové budovy v místě svého bydliště. Fotografovat, vizuálně popisovat architekturu, exteriéry i interiéry je zcela běžné. Rozdíl mezi jednotlivými fotografiemi architektury je rozdílem v přístupu. Buď k ní můžeme přistupovat s odstupem a díky fotografiím ji nechat samostatně hovořit, nebo její snímky hovoří za nás samé.“⁵⁷

Svět okolo sebe vnímá podobně jako impresionisté, kteří za skutečnou realitu nikdy nepovažovali dokonalé přesné zobrazení. Vycházeli z možností oka, které není schopno proostrit celý prostor obsáhnutý pohledem. Jakoby jedna oblast tendencí ve fotografii kopírovala dějiny umění, zobrazovací schopnosti malířů nejprve postupovaly od nedokonalosti k preciznímu zobrazení skutečnosti, aby se vrátily k jejímu znejasňování. V rozestavěném domu můžeme vidět paralelu s obrazem Katedrály v Rouenu, na kterém Claude Monet (1840-1926) v mnoha variantách zkoumal rozklad barev a působení světla.

⁵⁷ MILKOVÁ, Silva: Michal Šeba - Paradox. *Fotograf*, 2007, č. 9, s. 88.

Nostalgicky působivý portrét své sestry **Julie** (2011-2012) vytvořil **Branislav Štěpánek** (*1974). Nepotřeboval k tomu ani fotografovat přímo její osobu a místo toho vytvořil soubor černobílých záběrů míst, která jsou pro jeho sestru nějak důležitá. Fotografované exteriéry jsou téměř vylidněné, celek proto působí nesmírně nostalgicky a smutně. Přestože portrétovaná není na snímcích přítomná, je možné ji prostřednictvím vyfotografovaných prostor dokonale poznat. Branislav Štěpánek to popisuje: „*Pozornost diváka není rozptýlena konkrétním obličejem, portrét je o to více pravdivý*“.⁵⁸



Branislav Štěpánek: Julia (2011-2012)

⁵⁸ ŠTĚPÁNEK, Branislav: explikace e-mailem, (4. 11. 2012).

Postkonceptuální přístupy

V konceptuálním umění je hlavním prostředkem vyjádření myšlenka, což ovšem vede k nekonečnému množství různorodých řešení. Na tomto místě je třeba poznamenat, že i mnozí další fotografové zmínění v této práci s konceptem pracují. Patří sem totiž různé srovnávací projekty a časosběrné série. Autorům, které budu popisovat v této kapitole, je společné, že se vyjadřují se ke světu pomocí zachycování všednosti. Nudu povýšili na umění a pokud bychom přistoupili na takovéto kategorizování, vymanili se zcela z úzkého okruhu společenství fotografů. Nebo se mezi ně ani nikdy neřadili a fotografie pro ně byla pouze jedním z prostředků tvůrčí práce.

Do této kategorie fotografů - umělců konceptualistů můžeme zařadit **Lukáše Jasanského** (*1965) a **Martina Poláka** (*1966), kteří jsou nerozlučnou tvůrčí dvojicí od doby, kdy spolu studovali v 80. letech na FAMU. Svůj přístup, tedy hromadění velkého množství banálních záběrů bez snahy o estetickou kvalitu, uplatňují při vytváření různých fotografických cyklů již téměř dvacet let. *„Nicotnost se snaží povýšit na autorský princip. Jsou častým terčem kritiků, kteří nechápou, že umění může být provokací, otázkou či dokonce nezávaznou a zábavnou hrou.”*⁵⁹ Jejich tematický záběr je široký, architektura je jen jedním z motivů, neustále se však v jejich tvorbě opakujícím. I způsob vyjádření mají rozlišný v rozpětí od reportáže, přes zátiší, krajinu k městským a vesnickým scénériím. Pro některé jejich projekty je typická určitá dadaistická hravost (Vtipy, 1992-1993). Někdy fotografují kvůli pohotovosti na kinofilm, když však používají technicky poměrně náročný způsob snímání záběrů na velký formát, je to zcela v kontrastu s banálními motivy na fotografiích. Jak vysvětluje Pavel Vančát: *„V jejich snímcích se ocitáme na hranici smyslu fotografie, či dokonce někde mimo ni, když provádějí jakési salto mortale tím, že fotografují to, co nemá smysl fotografovát, aby tím dali smysl vlastnímu fotografování.”*⁶⁰

⁵⁹ VANČÁT, Pavel: Lukáš Jasanský a Martin Polák - Naprostá nejednoznačnost, *Fotograf*, 2003, č. 2, s. 54.

⁶⁰ Tamtéž.

Způsob své práce popisují v inscenovaném rozhovoru z doby, kdy končili na FAMU:

Reportér: Vy se reportáží zabýváte soustavně?

Jasanský, Polák: Soustavně, ale poměrně krátce.

R: Jak je možné, že po tak dlouhé době děláte reportáž?

JP: Chtěli jsme si usnadnit práci. S kinofilmovým přístrojem se dají určité věci dělat snadno a rychle. Nejenom děje, ale i statické motivy.

R: Mluvíte o dějích. Jak je možné, že mohou dva autoři společně uvidět zajímavou situaci a okamžitě ji společně vyfotografovat?

JP: Tam, kde je potřeba vysoká rychlost, stačí signál pohledem a jeden z nás nebo oba motiv zachytí.

R: Jaká máte kritéria pro volbu záběru?

Máme několik tématických okruhů, kterým věnujeme pozornost. Například situace, které vznikají aktivitou pracovníků, nebo městská příroda a zvířata. Také jsme udělali několik záběrů běžných domů.⁶¹

Jak je vidět z rozhovoru, Jasanský s Polákem jsou mistry v neschopnosti brát cokoliv vážně. Ironii si berou na pomoc i ke glosování společnosti ale i kulturní sféry, kam přináležejí a tuto ironičnost podtrhují i názvy jejich výstav: Vyprdnutá fotografická abstrakce, Protiválečná a humanistická foto-grafie, Fotografická výstava v roce 1990. „Ve fotografii si vymysleli vlastní jazyk, kterým mluví sami sebou a druhé nechávají, aby se jim snažili porozumět. Naštěstí tak vzniká tak mimoděk přístup, který lze označit za nejsušší humor v české fotografii,”⁶² interpretuje Pavel Vančát.

Proč vůbec fotografují architekturu? Jasanský: „Fotíme archaickým způsobem, který v podstatě neumožňuje zachytit akci, pohyb, rychlost. Architektura svou neměnností tedy pokud zrovna někdo nebo něco nevyrušuje, poskytuje spoustu času.”⁶³

Jejich cykly pracující s architekturou navazují především na soubor **Pragensie** (1986-1990), fotografií běžného pražského předměstí. Tady můžeme spatřovat počátky jejich stylu, který pak jen zlehka modifikovali v Památkářské fotografii, Vesnici ale i třeba v portrétu malíře Jana Mertvy, ve kterém fotografovali pro něj důležitá místa a stavby.

Cyklus **Památkářská fotografie** (1996-1999) je parafrází „historických“ fotografií vhodných na pohlednice, jaké fotil například Karel Plicka nebo Petr Všečetka a které vždy dokumentují významné stavby. Rozostřeností se je snaží napodobit a navodit jejich poezii. Zastoupeny jsou různé architektonické slohy podobně jako v pragensiích. Jasanský s Polákem se však neomezili pouze na zprofanované historické architektury, ale i na stavby socialistického realismu, mosty, tunely a další, které můžeme mít sice rádi, ale obecně stojí na okraji zájmu. Podle Aleše Kuneše „rozostřenost a špatná kompozice, vzniklé možná jako důsledek použití kamery obscure způsobuje, že i „pražský chodec“ má někdy problém se v první chvíli zorientovat v tom, jaká stavba je na snímku zachycena. Jde o podobnou situaci, při jaké na prvních daguerotypiích lidé nepoznávají nejznámější místa Paříže.”⁶⁴ Jasanský s Polákem fotografie ještě více osvěžili tím, že na nich instalovali jakési karikatury stafáže z lidí, podobně byli na parodovaných fotografiích.

⁶¹ JASANSKÝ, Lukáš; POLÁK, Martin: Diplomová práce - Lukáš Jasanský, Martin Polák. *Revolver Revue*, 1993, č. 23, s. 73.

⁶² VANČÁT, Pavel: Lukáš Jasanský a Martin Polák - Naprostá nejednoznačnost. *Fotograf*, 2003, č. 2, s. 54.

⁶³ SERRANOVÁ, Mariana; BOROZANOVA, Vjera: Rozhovor s Lukášem Jasanským a Martinem Polákem. *Fórum architektury a stavebnictví*, 2003, č.5, s. 60.

⁶⁴ KUNEŠ, Aleš: Lukáš Jasanský, Martin Polák - Ignác. *Ateliér*, 2003, č. 12, s. 7.



Lukáš Jasanský a Martin Polák: Památkářská fotografie (1996-1999)

Pro cykly fotografií Jasanského s Polákem je charakteristická určitá nehybnost. Ze statických záběrů máme pocit jisté neměnnosti a neměnitelnosti. Možná je nehybnost současné civilizace průvodním jevem stavu těsně před vybuchnutím. V dalším projektu jsou nudné záběry Prahy v Pragensie a Památkářské fotografii vystřídány ještě nudnějšími záběry v projektu **Vesnice** (2000-2002). Fotografie jsou opět záznamem zcela všednovšedních pohledů na venkovské stavby rozestavěné okolo silnice, kostel na návsi a další všednovšední záběry. „Neuroticky směšné“ je lpění na vodorovných svislicích (vždyť jde přece o fotografii architektury), aniž by byla dodržena ostatní pravidla správné kompozice. Nikterak nás nemůže zarazit v půlce uříznutá věž kostela. Snímky byly uspořádány do katalogu ve třech oddílech: **Vesnice**, která slouží jako základní východisko a je zde zdokumentován tradiční vesnický prototyp, **Vesnická rekonstrukce** sleduje stopy činností obyvatel a konečně **Starý způsob** komentuje bezradně přežívající tradici barokní a historické architektury. Vše je korunováno přízvěvkou esejí katolického básníka Jana Čepa z knihy Samomluvy a rozhovory. Autoři však vybrali patetické pasáže, které naléhavě káží všeplatné pravdy. Podle interpretace Mariany Serranové „I přes záměrnou nadsázku při výběru úryvků představuje tato aktualizace nesporné potvrzení bezradnosti paralelního přežívání katolické tradice a následků komunistické deprivace.“⁶⁵

⁶⁵ SERRANOVÁ, Mariana: Vesnice - recenze katalogu Lukáše Jasanského a Martina Poláka, *Fotograf*, 2005, č. 5, s. 118.



Lukáš Jasanský a Martin Polák: Vesnice (2000-2002)

Následující dva projekty jsou ještě více koncepční, je zde uplatněn sběratelský přístup a Jasanský s Polákem provádějí hlubší analýzu zkoumaného fenoménu. V projektu **Tlucte** (2011) nafotoografovali vstupy do modlitebních místností různých tradičních i novodobých církví v Praze. Někdy je na snímku vstup do tradičního kostela, ale jindy bychom ani nepoznali, že jde o modlitebnu, kdyby se tam nenacházela cedule s označením. Fotografům „dokumentaristům“ jako by zde ani nešlo o samotnou architekturu, ale spíše o jakési podklady pro průzkum mapující stav víry v Čechách. Změna statusu církví a jejich rozdílnost se projevila i na modlitebnách, které jsou na rozdíl od dřívějších dob často spíše nenápadně skryty. Jasanský s Polákem tento cyklus nafotoografovali barevně, aby ještě více potlačili případnou snahu diváka vnímat fotografie jako výtvarnou záležitost.



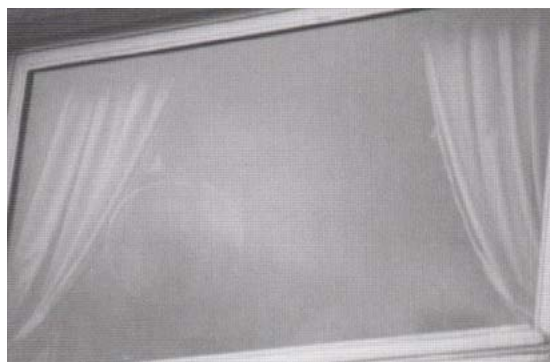
Lukáš Jasanský a Martin Polák: Tlucte (2011)

Stejně téma, fotografování sakrální architektury, autorská dvojice ještě více rozvinula v cyklu **Kościóły,kościóły** (2012) u našich polských sousedů, kde víra prostupuje život běžných lidí více než zde. Na rozdíl od předchozího souboru však fotografují celou stavbu. Vyprázdňenost současné doby bez hodnot se i zde často projevuje v neschopnosti architektů toto téma dobře uchopit a proto se tato současná sakrální architektura vyznačuje určitou bizarní tvarovou rozmanitostí a pestrostí. Jasanský s Polákem však na podobné hodnocení rezignují, pouze analyticky zaznamenávají.



Lukáš Jasanský a Martin Polák: Kościoły, kościoły (2012)

Práce **Markéty Othové** (*1968) navazuje na konceptuální umění 70. let. Vyjadřuje se pomocí strohých, neosobních fotografií bez rámu, které vždy komponuje do promyšlených instalací. Její mnohoznačné cykly jsou složeny ze zdánlivě nahodilých, ve skutečnosti precizně promyšlených obrazů všedních situací z interiéru nebo městského prostoru, které mají mezi sebou formální a obsahové vazby. Mají zvláštní nezaměnitelnou atmosféru díky svému lyrickému až emocionálnímu přístupu. Banalita předlohy je v protikladu s vysokou estetickou kvalitou. „*Othová pojímá fotografii jako jakési automatické kulturní gesto, napolovic vyprázdňené, napůl předem již obsahující vše kolem, a výsledek vyznívá jakoby fotografii vynalezla jen pro svou potřebu. Názvy jejích souborů často odkazují na známé filmy. Othová tu vlastně remixuje svůj vlastní fotografický deník do ještě osobnějších (němých) filmů.*“⁶⁶ Ve svých cyklech fotografuje město a jeho prostory často sekvenčním snímáním, fotografie se proměňují v čase, jindy se zase o kousek pohne výřez. Jednotlivá políčka pochopitelně nemohou fungovat samostatně. Markéta Othová vytváří vlastní deník převedený do filmového pásu. „*Odkazuje tím nejen k tradici konceptuálních fotografických sekvencí Edwarda Ruschy, Douglase Hueblera či Hanse-Petera Feldmanna z konce 60. a počátku 70. let 20. století, ale i k postojí prvních fotografů konce 19. století, kteří svá zkoumání prováděli bez uměleckých ambic.*“⁶⁷ V cyklu tří fotografií z roku 2003 z bezejmenného francouzského města se proměňuje pouze množství stříkající vody. „*Děj tohoto cyklu není na rozdíl od ranných fotografických pokusů o zachycení pohybu (Muybridge) určován lineárním principem, nýbrž je charakteristický svým asociativním řazením.*“⁶⁸



Markéta Othová: Utopia (2000)

⁶⁶ VANČÁT, Pavel: Markéta Othová - Její pohled, *Fotograf*, 2004, č. 4, s. 62.

⁶⁷ ČÍSAŘ, Karel: Markéta Othová v Galerii Jiří Švestka. http://www.s-m-art.com/article.php?article_id=24%E2%8C%A9=cs, (3.10. 2012).

⁶⁸ KOLEČEK, Michal: Casablanca, *Fotograf*, 2005, č. 5, s. 112.

Někdy za pomoci teleobjektivu až voayersky pozoruje okolí, viz. soubor **Utopia** (2000), v němž fotografuje, co se děje na protějším balkóně, cyklus **Návrat** (2002), ve kterém sleduje paní venčícího psa a za který v roce 2002 získala Cenu Jindřicha Chalupického, nebo diptych snímků dvou oken vyfotografovaných z různé vzdálenosti (2003). **Pasivní design** (2009) je soubor zdánlivě neosobních dokumentačních fotografií jejího vlastního nábytku. Někteří majitelé si jej v průběhu let různě poupravovali a vtělil mu další život – odtud název souboru. Forma je strohá, jako by šlo o produktovou fotografii do katalogu. Avšak to, že její oblíbený nábytek je poznamenaný časem a určitou patinou způsobuje, že skrz něj sledujeme autorčin portrét.



Markéta Othová: Pasivní Design (2009)

Podobná východiska jako u Markéty Othové jsou zřetelná u série fotografií **Situace** (2008) **Markéty Kinterové** (*1981), kde je zaznamenáváno dění na balkónech v domě proti jejímu bytu. Série není působivá pouze svou filmovostí, ale také tím, do jaké pozice tlačí nás, diváky: „*Před touto scénou - na první pohled nevýznamným, anonymním příběhem – se nutně musíme cítit trochu jako voyeur, skrytý pozorovatel dějů, jichž se sám neúčastní.*“⁶⁹

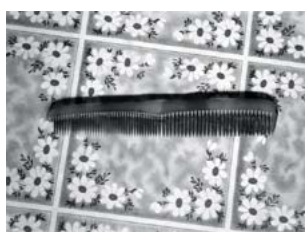


Markéta Kinterová: Situace (2008)

⁶⁹ ZÁLEŠÁK, Jan: Markéta Kinterová, *Fotograf*, 2010, č. 15, s. 102.



Architektura krematorií, v době první republiky nová forma, je v našem ateistickém prostředí zajímavou kapitolou sama pro sebe stejně tak jako architektonický styl rondokubismus kombinující expresionistické a kubistické prvky s potřebou nového, ryze českého slohu. V souboru **Jana Lesáka** (*1984) **Krematorium** (2006) je popisné zachycení této stavby architekta Pavla Janáka pouze prostředkem vytvoření souboru, jehož hlubší smysl pochopíme, když si uvědomíme, že skutečnou inspirací souboru byl film Juzaje Herze Spalovač mrtvol (1968), adaptace stejnojmenné novely Ladislava Fukse. Fotografie interiérů a zátiší z prostor budovy jsou precizními, realistickými snímky, avšak poskládaný do celku mají atmosféru jakési podivné poetiky a dekadence. Instalace je jakoby nahodile, ve skutečnosti velmi promyšleně, komponována ze snímků interiérů obřadní síně a detailů pohřební kytice nebo hřebenu – prvku odkazujícího na pana Kopfrkingla - ústřední postavy filmu. Vše doplňují černobílé a barevné fotografie zázemí krematoria, jehož „užitnost“ je v protikladu s monumentální důstojností veřejných prostor. Navíc některé fotografie odkazují na záběry kamermana filmu Stanislava Miloty. Z precizně komponovaného, do detailů promyšleného souboru, je cítit morbidní nálada a to i přes to, že bez dalších ryze filmových prostředků jako je hudba a střih se toho docílí hůře.



Jan Lesák: Krematorium (2006)

Hry s architekturou

Manipulace zahrnuje mnoho různorodých přístupů práce s médiem fotografie. Jde o všemožné hry s realitou, kdy je dojem reality - architektury vytvořen z prvků, které architekturou nejsou, nebo naopak architektura vypadá jako něco jiného, například krajina. V prvním případě fotograf vytváří - konstruuje novou skutečnost v druhém naopak hledá takové záběry, které skutečnost znejasňují a dávají jí nový význam. Nebo pracuje způsobem grafického zjednodušení, využívá principů minimalismu a redukuje tvary architektury na abstraktní kompozice. V jednom popisovaném případě bude fotografie architektury v krajině na první pohled připomínat obraz namalovaný v době klasicismu a až po hlubším prozkoumání si uvědomíme, že jde o fotografii. Někteří autoři manipulují s obrazem jen pro samotnou radost ze hry, jiní pracují s hlubokým sdělením. Manipulace mohou být skutečné, ve kterých měníme reálné prostředí a výsledek potom zachytíme fotoaparátem, nebo můžeme realitu měnit v počítači, popřípadě dokreslením pastelkou. Fotografovi mnohdy stačí záměr naznačit a divákovi jeho imaginace postačí k tomu, aby hru rozšířoval.

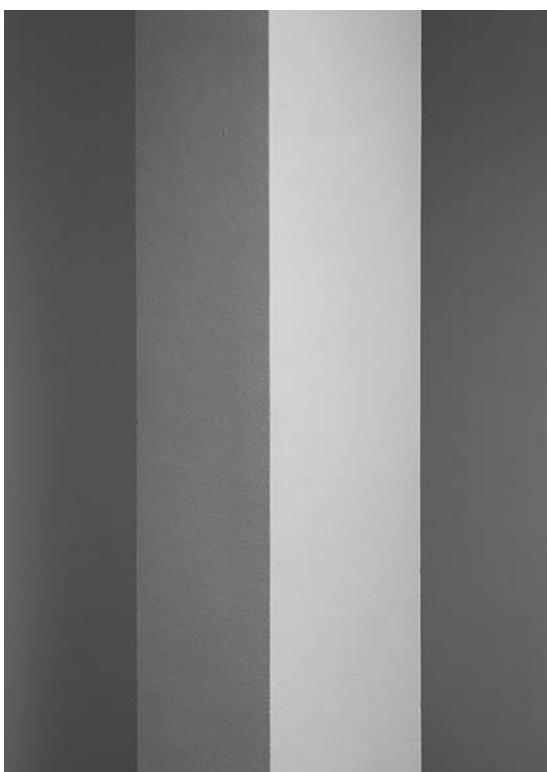
Snaha o maximální snížení popisnosti fotografie je typická pro ty autory, kteří tímto zjednodušením dosahují určité estetiky charakteristické pro obraz. Hlavní vůdčí osobností takového přístupu byl Jan Svoboda (1934-1990). Na něj navazuje mnoho autorů, kteří pro sebe typického vyjádření dosahují například tím, že vyřezávají ze skutečnosti díly, jejichž zachycením dojde k abstrahování prostoru. Jiní autoři zase omezují popisnost redukcí struktury materiálu budovy. Zde jmenovaní autoři pracují na pomezí fotografie a konceptuálního umění a někteří používají jiných médií než je fotografie ke své další tvůrčí činnosti.

Minimalistické fotografie **Jana Kuděje** (*1978) jako by si braly inspiraci v suprematických obrazech Kazimira Maleviče z dvacátých let 20. století (Černý čtverec, Bílá na bílé). Ponechává je bez názvu, nechává působit poze jednoduché čisté tvary. Hra elementárních obrazců je tak jednoduchá, že už není možné se v ní posunout dál. Tohoto minimalismu dosahuje zdánlivě snadno. Fotoaparát



Jan Kuděj: bez názvu (2005 -2009)

namíří tu roh, jindy celou čelní stěnu nebo pouze styk stěny s podlahou, tak aby tyto byly zobrazeny jako jednoduté plochy. Nebo fotografuje bílý sloup na pozadí bílé zdi tak, aby byl ve stínu, na fotografii vidíme pouze tři svislé pruhy. Další obraz do série získá tak, že fotoaparát o něco posune na stranu, sloup má prostor, ovšem na výsledné fotografii nikoliv – místo tří vidíme čtyři svislé pruhy. „Fotografii jako záznamu objektivní skutečnosti přestáváme věřit a vracíme se k tomu, co je pro toto médium výchozí, k samotnému obrazu. Tvorba Jana Kuděje s touto primární obrazností fotografie pracuje a samotný způsob přemýšlení o obrazu i způsob jeho nahlížení tím reflektuje.“⁷⁰ Snímky jsou konkretizovány strukturou stěny a tím je jejich abstraktnost potlačena. Všechny fotografie jsou opakováním tohoto jednoho přístupu. Kompozice jsou maximálně promyšlené, přesné, Jan Kuděj také postupuje podle předem naskicovaného náčrtu, teprve potom hledá v reálném prostředí výsledný obraz.



Jan Kuděj: bez názvu (2005-2009)

⁷⁰ BLAŽKOVÁ, Helena: Jan Kuděj. *Fotograf*, 2010, č. 16, s. 94.

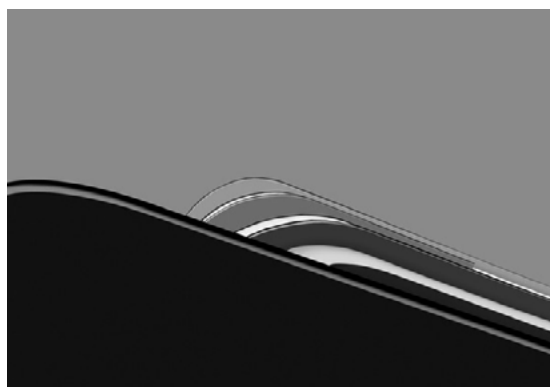
Abstrahováním architektury se zabývá i cyklus **Jiřího Thýna** (*1977) **4 rohy hotelu Hilton** (2008). V souboru představuje stavbu, která je neodmyslitelně spojena s charakterem Prahy a je součástí panoramatu vedle viditelného z mnoha pohledů v exponované části města. Postupoval podobně jako fotografové avangardy ve 30. letech. Tím, že použil výřez, zneužil jejího charakteristického členění a zbavil ji identity. Fotografoval pokaždé z jiné strany, aby získal čtyři téměř shodné fotografie, pouze s jinými odlesky. Svou práci vysvětluje: „Cyklus 4 rohy hotelu Hilton byl pokus o fotografickou definici prostoru. Uvědomil jsem si, že abych mohl definovat prostor, musím si napřed vymyslet metodu. Hilton je výsledkem tohoto snažení, na jehož počátku jsem pracoval v ateliéru s papírovou krabicí, kterou jsem používal jako model a až potom mě napadlo pracovat s reálnou stavbou.”⁷¹



Jiří Thýn: 4 rohy hotelu Hilton (2008)

⁷¹ ČISAŘ, Karel: Jiří Thýn - Galerie Labyrinth 57, *Labyrinth revue*, 2009, č.25/26, s. 86.

Tvorba autorky **Jolany Havelkové** (*1966) se svou prací také vyčleňuje z tradičních schémat, která chápeme pod pojmem fotografie a balancuje na hranici umění. Většinou pracuje s inspirací čerpanou ze svého rodného města Kolína. V souboru **Původní plán** (2009-2010) fotografuje kolínskou architekturu, tvary budov jsou však vyčištěny a barvy převedeny do několika málo stupňů šedých tónů, textura je nahrazena jednolitou plochou. Jako by šlo o objekt postavený ze stavebnice, fotografie připomíná obraz namalovaný ve stylu hyperreality. To, o kterou budovu jde, rozeznáme jen těžko, ale na tom autorce nezáleží, snaží o to maximálně skutečnost deformovat a to nejen převodem do grafických ploch, ale i zvoleným záběrem z pohledu. Harmonická kompozice fotografie - obrazu vyhovuje estetickému citění pozorovatele.



Jolana Havelková: Původní plán (2009-2010)

Andrea Thiel Lhotáková (*1977) je autorkou, která velice lyrickým laděním svých fotografií nezapře ženský přístup. Ve své profesi se specializuje na čistě popisnou fotografii architektury vhodnou pro komerční účely. Ve volné tvorbě zdokumentovala dominikánský klášter **La Tourette** (2005) ve Francii od Le Corbusiera (1887-1965). V souboru staví proti sobě víceméně popisný celek budovy a výtvarně komponované detaily architektury, které jsou spíše grafickou hrou ploch než výpovědí o vlastní architektuře. V dalším souboru pojmenovaném **Monumenty** (2006 – 2009) však pracovala proti snaze užité fotografie a to pomocí standart Sinaru vyrovnat svislice a dokonale proostrit celou plochu snímku. Naopak využila anti-Scheimpflugova principu a zaostřila pouze na jednu přímku nebo jen malý detail z fotografované architektury. Tím, že způsob fotografování je přesně opačný, než běžně používá při práci, promítla do souboru vlastně sama sebe. Říká, že inspirací jí byl její oblíbenec, japonský fotograf žijící v USA Hiroshi Sugimoto (1948). Výsledkem její dlouhodobé práce jsou dokonale čisté a precizně komponované, rozostřené snímky staveb, mostů, komínů a věží. Významné stavby 20. století jsou zde víceméně jen naznačeny, musíme je ve snímku znovu objevit. Poezie



Andrea Thiel Lhotáková: La Tourette (2005)

nedořečenosti a melancholická nálada je na snímcích vizuálně atraktivní. Takto o fotografiích píše Martin Rainiš: „Připadal jsem si jako plavec, který se vynořil u vzdáleného břehu a pozoruje zamlženými brýlemi zvláštní objekty. Nejsou to domy, jsou to snad modely. Všechny stavby jsem už dlouho znal a najednou je vidím jinak. Jakoby se znova vynořovaly v myslích svých autorů. Jsou miniaturní. Jen část se vynořila jasně, zbytek je pouhý stín – nejasná silueta. Ano, tak nějak se to děje při vzniku domu – člověku se vynořují jen fragmenty a ze zbývajících částí má jen neurčité pocity. Je to zvláštní trik vracet se se stavbou do okamžiků jejího vzniku. Jsou setřeny detaily – stavby je vypreparovaná z okolí a ocitá se v prostoru zaplněném tichem a napětím z uvažování.“⁷²



Andrea Thiel Lhotáková: Monumenty (2006-2009)

Architektura zobrazená v následujících souborech se díky zásahu tvůrce - fotografa promění v živý organismus, mimozemskou civilizaci nebo chrám.

Výše už jednou zmíněná **Veronika Zapletalová** je všestranná umělkyně vyjadřující se pomocí soch, malby, kresby a také fotografie. Není divu, že její komplexnost má vliv na témata, kterými se ve svých projektech zabývá a též na jejich zpracování. Ve svých sochách převáděla dvojrozměrné mapy nebo fotografie do prostoru. Ve fotografických projektech pracuje obráceně, avšak prostorové sochařské citění je z jejích prací cítit též. Proč se začala stále více orientovat na fotografii? Sama o tom říká: „V jednu dobu jsem si uvědomila, že lepší, než sochy vyrábět, je na ně upozorňovat.“⁷³ Sochařsko-fotografický přístup uplatnila v souboru **Rourouni** (2001), ve kterém pracovala s fotografiemi zlínské meziválečné architektury Baťových továren. V době největšího rozkvětu Zlína ve 30. letech 20. století

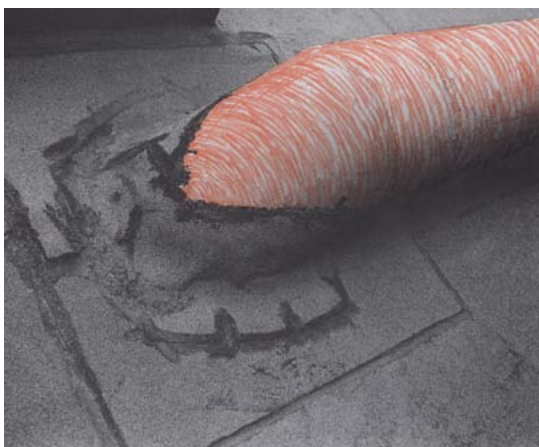
⁷² RAINIŠ, Martin: Několik poznámek k fotografiím Andrey Thiel Lhotákové, s. 3. In: Andrea Thiel Lhotáková. Monumenty. Vlastní náklad, Praha 2009, ISBN 978-80-254-5100-7247-4

⁷³ ZAPLETALOVÁ, Veronika: fotopřednáška v Domě pánů z Kunštátu v Brně 13. 5. 2009. http://fotoprednasky.ffa.vutbr.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=69, (23. 11. 2012)

byla tato architektura z režných cihel symbolem rychle se rozvíjejícího města. Veronika Zapletalová se ale nezaměřila na samotnou architekturu, místo toho fotografovala ventilační systémy, různé trubky, roury a ventilaci, které na krásných cihlových stavbách vyhřezly a znečistily je v době budování socialismu, kdy se Zlín jmenoval Gottwaldov a boty se vyráběly nikoli „u Bati“, ale v národním podniku Svit.

Podobný soubor mohla Veronika Zapletalová nafotografovat kdekoliv jinde. Černobílé fotografie průmyslového prostředí jí slouží jen jako podklad pro jakési omalovánky. Vybarvila je růžovou „žížalovou“ pastelkou, velice rychle a nahrubo, čímž tyto „nádory“ oživila. Barevná kresba na fotografii není jen nahodilou čmáranicí ale rutinní kresbou zkušené ilustrátorky, válcovým tvarům dává objem, vyděluje je z prostoru. Jakobychom na vlastní kůži cítili, jak se trubky jako červi prodírají ze země nebo ze stěn budov a jak je nahlodávají. *„Personifikací se roury, potrubí a komínky ventilačních systémů začínají hýbat, cítíme rytmus dechu, živočišné existování soustředěné na přijímání a vylučování. S přírodopisným zájmem můžeme sledovat život tajemných Rourounů, obývajících průmyslové budovy. Jsou to bytosti, které se s živočišným požitkem, pomalu a s funěním plazí po stěnách, přelézají z patra do patra, vykukují zpoza střech nebo se jen rozkošnický k sobě tulí. V jejich existenci cítíme podivný vnitřní řád, kterému příliš nerozumíme.“*⁷⁴

Pocit životnosti Veronika Zapletalová podpořila ještě výběrem názvu tohoto souboru. Slovo „rourouni“ sama vytvořila a vybrala z mnoha variant. Výsledkem projektu bylo 25 obrazů formátu 50 x 60 bez ráků, které vystavila na několika místech mimo jiné i v areálu baťovských továren. Obrázky rourounů také uspořádala do knížky - leporela pro dospělé, „aby si s ním mohli hrát.“



Veronika Zapletalová: Rourouni (2001)

⁷⁴ POSPĚCH, Tomáš: Text In: Veronika Zapletalová. Rourouni. Divus, Praha 2001, ISBN 80-86450-08-2.

Peter Homola (*1977) v souboru **Building Walker** (2006) fotografuje budovy tak, že pomocí netradičně malého úhlu, který svírá směr fotoaparátu s budovou, vytváří z iluzi, že se nejdená o budovu, ale jakousi technologickou krajinu z vědeckofantastického filmu. Autor vysvětluje svůj nápad takto: „... to celé je výsledek zpracování jednoho mého snu, ve kterém jsem dokázal chodit nad zemí. Byl to tak silný pocit, že jsem se tím zabýval strašně dlouho a hledal možnost, jak to zpracovat vizuálně, aby z toho pocit, který jsem zažíval ve snu, byl patrný. Tak jsem zkusil zapomenout na gravitaci, respektive její změnu..., a najednou jsem cítil ten volný prostor a bylo to tam...“⁷⁵



Petr Homola: Building Walker (2006)

Na souboru je fascinující jednoduchost, s jakou autor docílil této iluze a působivého účinku. Vzdálenost fotoaparátu od budovy je rovna výšce člověka, aby byl navozen pocit chůze (od toho je odvozen název Building Walker). Důležitou roli při tom také hraje horizont této krajiny (ve skutečnosti horní okraj budovy), který je na fotografii posazen dost nízko a také další prvky – lampy, ptáci. Jakoby Homola navázal na všeobecně známé fotografie Eugena Wiškovského, jehož košilové límečky jsou pro každého měsíční krajinou. Lampy na Homolových fotografiích vypadají jako nějaké podivné věže vysílající signály k jiným planetám. Upoutá nás také to, že krajina je technicistní, jako by byla kulisou z Matrixu. Nereálná krajina není ale úplně bez života - v dáli nad obzorem vidíme poletovat ptáky.

Na první pohled by se mohlo zdát, že řešením snímku - volbou netradičního úhlu pohledu, Homola navazuje na tradici modernistické fotografie avantgardy, kdy fotografové často využívali přehnané perspektivy, jak píše v časopisu Fotograf Bohunka Kolesová,⁷⁶ Homola však svou fotografii posouvá, protože k ní přidává příběh.

⁷⁵ HOMOLA, Peter: explikace e-mailem, (5. 11. 2012).

⁷⁶ KOLESOVÁ, Bohunka: Peter Homola - Building Walker, *Fotograf*, 2007, č. 9, s. 96.

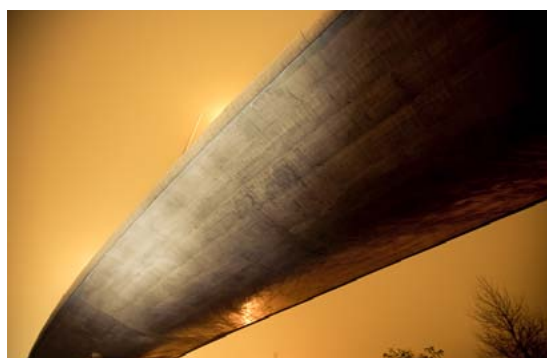
Marek Detko (*1981) podle svých vlastních slov fotografuje do souboru **Mission 2048** (2008-2011) to, „...co vytvořil člověk a přivlastnila si mimozemská civilizace. Ta tyto objekty využívá ke sdružování informací o lidech, kteří se v jejich blízkosti objevují.“⁷⁷ Důležité je pro něj, že fotografuje zásadně za skutečných světelných podmínek a fotografie nijak počítačově neupravuje, přesto mají přízračnou atmosféru. Snímky vypadají, jako by představovaly budoucnost. Jednoduché hladké tvary - obrovské sochy vystupují z mlhy a večerního oparu a zjevují se ve své monumentální kráse.

„Budoucnost je to, o čem sníme.

Přítomnost je to, o čem se nám ani nezdálo.

Mission 2048 je to, o čem se nám ani nezdálo a stojíme tomu tváří v tvář.

Vítejte ve světě takovém, jaký bude.“⁷⁸



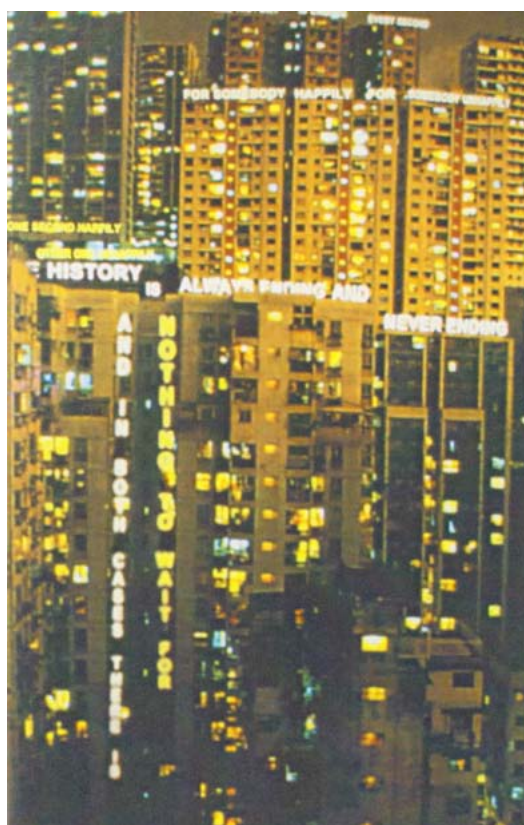
Marek Detko: Mission 2048 (2008-2011)

⁷⁷ DETKO, Marek: explikace e-mailem, (5. 11. 2012).

⁷⁸ DETKO, Marek: Mission 2048, <http://www.young-fresh.eu/index.php/cs/fotografove/240-detko-marek>, (6. 11. 2012).

Předcházející práce přetvářejí skutečnost tak, že máme pocit, jako bychom se dívali na scénu ze sci-fi filmu, následující soubory zase pracují s vysokou mírou duchovního rozměru a jakési spirituality. Nabádají nás k rozjímání a abychom přemýšleli nad smyslem naší existence.

V budhistických oblastech Nepálu a Tibetu se okolo cest často setkáváme s vyskládanými kamennými deskami s mantrou - modlitbou, která má chránit poutníky před démony a zároveň jim má umožnit získat přístup k ovládnání dění. Jako by se **Štěpánka Šimlová** (*1966) inspirovala těmito poutníky, v počítačových montážích nahradila neonové nápisy velkoměsta modlitbami a bohoslužebnými prosbami. **Modlitbičky** (2000) jsou barevným světem, který nás vyzývá: zastavme se alespoň na chvíli! Rušná ulice tepajícího downtownu se proměnila na chrám.



Štěpánka Šimlová: Modlitbičky (2000)

„Ve čtvrtek 20.4. 2006 zaznamenal kamerový systém Technické správy komunikací v Praze podivnou anomálii. Na desítkách míst určených převážně automobilovému provozu se po šesté hodině ranní objevili andělé. Podle očitých svědků drželi od rána do večera ochranou ruku nad chodci a cyklisty a, protože se ten den nikomu z nich nic nestalo, dá se jen usuzovat, že to byli andělé strážní. Odkud se vzali, kam poté zmizeli a proč nejsou na ulicích každý den, se bohužel nepodařilo zjistit.“⁷⁹

Výše uvedený happening vznikl z potřeby vyjádřit se k individuální automobilové dopravě. Iniciátorem byl fotograf **Štěpán Hon** (*1976), který jej zorganizoval spolu s Otakarem Struneckým, aby vyjádřil podporu zlepšení podmínek pro cyklisty a chodce. Druhotným výstupem z akce byly velkoformátové fotografie **Andělé** (2006) - zvětšené záznamy z bezpečnostních kamer Technické správy komunikací. Postavy andělů jsou na fotografiích díky špatné kvalitě záznamu znejasněné, což vytváří dojem nereálnosti a neskutečnosti.

⁷⁹ HON, Štěpán: explikace e-mailem, z tiskové zprávy, (2. 11. 2012).



Štěpán Hon: Andělé (2006)

Počítačová montáž **Schody do Nebe** (2002) **Miroslava Němečka** (*1964) je vytvořena z fotografií eskalátorů snímaných shora. Množství lidí se v průběhu času na eskalátoru mění. Výsledná montáž je založená na hře se zaplněným a postupně se vyprazdňujícím prostorem. Fotografie není pouhá banální skládačka ale dle autora jde o „lehce humornou nadsázku či moderní podobenství o poslední cestě „tlačeni“ člověka technického věku k Petrově Nebeské bráně. Už žádná Kristova křížová cesta, na to už není doba, ale necháme se tam prostě vyvést po eskalátorech.“⁸⁰



Miroslav Němeček: Schody do nebe (2002)

⁸⁰ NĚMEČEK, Miroslav: explikace e-mailem, (30. 11. 2012).

Zaplňování prázdných prostor vodou nebo věcmi je hlavní podstatou tvorby **Terezy Severové** (*1979), ať už jde o počítačové manipulace, videa nebo instalace. „Zaplňování a vyprazdňování je pro ni symbolickým vyjádřením k sociopsychologickým procesům shromažďování věcí, k nakupování, vlastnění a hyperkonzumaci. Je kritická k současné civilizaci, v níž nevlastnit znamená pozbytí společenského postavení a která dynamice potřeby hromadit a inovovat přizpůsobila i charakter výroby.”⁸¹

V počítačově vytvořených manipulacích **Overflow Area** (2007) zaplavuje několik velkých skladových prostor vodou. Jakoby se odkazovala k potopě světa, tato skladiště, pro ni symboly konzumerismu, jsou zničena katastrofou. Zaplavení je očištným procesem.



Tereza Severová: Overflow Area (2007)

Následující dva autoři se každý jiným způsobem odkazují k malířství. Views Kateřiny Držkové si hrají s perspektivou a optickými klamy, které mají svůj počátek v renesanci, Landscapes Michala Šeby napodobují klasicistní malbu.

V digitálních amorfózách **Viewpoints** (2006–2007) **Kateřina Držková** (*1978) využívá postupů, které se používají při postprodukci fotografií architektury pro vyrovnávání snímku. Původní nemanipulovaný snímek je vyfotografován tak, že úběžníky perspektivy mají přibližně stejný úhel, aby bylo zkeslení u obou protilehlých snímků stejné. Na výsledné upravené dvojici snímků ale působí, jako by přední stěna byla vyfotografována čelně, ve skutečnosti by vždy alespoň minimální úběžník musela mít. Úpravu Kateřina Držková zdůrazňuje ponecháním deformovaného lichoběžníkového tvaru a výsledný pravouhlý tvar průčelí zvýraznila ohraničením. Svou prací se odkazuje na tradici konstruování perspektivy, která se využívá v malbě. Možnost konstruování perspektivy, totiž malířům vždy umožňovala skutečnost upravovat, což ti už od dob renesance bohatě využívali k optickým klamům. Tomáš Dvořák její hříčky porovnává s Perspektivními opravami Jana Dibbete

⁸¹ PTÁČEK, Jiří: , Tereza Severová - Overflow Area, *Fotograf* 2008, č. 12, s. 94.

(konec 60. – počátek 70 let), který vyfotografoval ze strany lichoběžník tak, aby vypadal při zkreslení na výsledném snímku jako čtverec.⁸² On tím skutečnou realitu popřel, ona ji pouze „opravila“, protože fasáda je skutečně pravouhlá. Na první pohled si málokdo uvědomí, že běžným fotografováním by nemohl takový záběr vzniknout.



Kateřina Držková: Viewpoints (2006-2007)

Landscapes (2008) **Michala Šeby** (*1980) jsou velkoformátové fotografie nebo snad lépe „obrazy“ krajin, které vytvářejí iluzi, jako by to byly klasicistními malbami. Krajinomalba konce 18. století, ovlivněna akademismem, usilovala o maximální přesnost zobrazenovaného výjevu: „Historizující, akademická krajina byla vždy vědomě tvořena mimo čas a prostor, mimo realitu, a přitom v co nejreálnější podobě. Předobrazem nebyla realita přírody, ale realita akademické doktríny, realita snu o krajině, jaká by měla být. Byla revitalizací antického mýtu, který se odehrával v kulísách krajiny coby představy dávné minulosti.“⁸³ Cyklus krajin začal Michal Šeba fotografovat během studijního rezidenčního pobytu v Granadě ve Španělsku. Část tohoto pobytu strávil v hinduistickém klášteře. Snímky jsou vyfotografovány v noci za měsíčního svitu nebo za rozbřesku, takže výsledná tonalita má velkou škálu odstínů tmavých barev. Co se týká provedení, použil Michal Šeba časově a technologicky velmi náročnou „virtual reality“, která spočívá v rozfotografování celého záběru na malá políčka (až 80 záběrů) a jejich opětovném spojení v počítači. To umožnilo vytvořit i klasickým fotoaparátem

⁸² DVOŘÁK, Tomáš: Kateřina Držková - Digitální anamorfózy, *Fotograf*, 2007, č. 9, s. 92.

⁸³ NEDOMA, Petr: Double Fantasy, <http://www.galerierudolfinum.cz/cs/exhibition/double-fantasy#odkazy>, (21. 11. 2012).

fotografie obrovského rozměru. Architektura je v souboru především krajín zastoupena pouze na některých obrazech novodobými stavbami - rozestavěným mostem, sloupy elektrického vedení v pozadí, na jiném snímku je alespoň naznačený zásah člověka do krajiny, hadice vinoucí se mezi keři. Pilíře mostu svými „kanelurami“ (svíslými drážkami), ale opět odkazují na antiku, která byla také hlavním tématem malířů klasicismu.



Michal Šeba: Landscapes (2008)

Trojúhelník na fotografiích zátiší **Štěpána Grygara** (*1955) snadno můžeme interpretovat jako architekturu - pyramidu. Nebo jako symbol Boží Trojice shlížející na lidstvo z nekonečného vesmíru. Přesto, že jde o zátiší, jeho styl zřetelně navazuje na dřívější snímky městského prostoru z 80. let. Tyto jeho fotografie jsou výrazné subjektivní, poetickou estetikou, pro kterou se Štěpán Grygar řadí mezi představitele tzv. vizualismu. *„Téměř si ani neuvědomujeme, že obvyklá pečlivá příprava takzvaných výtvarných fotografií jaksi neladí s krátkým okamžikem, kterého je zapotřebí k zmáčknutí spouště. Jejich specifickým znakem je jakási lehkost. Budí dojem rychlosti, snadnosti, nepřipravenosti, ba dokonce ukradenosti (této jedinečné možnosti fotografie!). Ve fotografiích je přítomen svět i člověk, a to v symbióze, pro niž nemáme jiné slovo než krása. Obvykle jím myslíme vzrušení, přibližující nám svět jako zážitek.“*⁸⁴



Štěpán Grygar: Bez názvu

Stavby na pohlednicích – „monumenty“ bývají nositelkami určité kulturní hodnoty. *„Jednou z možností, jak posílit svou individualitu je, promítnout do sebe záření z monumentu,“*⁸⁵ píše **Maroš Krivý**. V jeho souboru obrázků ***I am a Monument*** (2010), jsou skutečné monumenty na pohlednicích zakryty mozaikou ze zrcadlového skla. Díky tomu se podle interpretace autora můžeme promítnout dovnitř obrazu jenom jednoduchým podíváním se do tohoto zrcadla. Na rozdíl od dříve zmíněných Krivého souborů, které se snaží realisticky postihnout atmosféru negativity, tento soubor je hrou o vztahu člověka a jeho ega.



Maroš Krivý: I am Monument (2010)



⁸⁴ DUFEK, Antonín: Text In: Štěpán Grygar. Fotografie z let 1979 - 1983.

⁸⁵ KRIVÝ, Maroš: I am Monument. <http://www.maroskrivy.eu/?go=foto&album=i-am-a-monument&n=1>, (21. 11. 2012).



Le Corbusier: Plan Voisin (1925)

Nová - imaginární realita vzniká také v pracích Petry Bošanské a Jakuba Nepraše. Jejich přístup lze srovnat s prací vizionářských architektů, kteří se projekty nových urbanistických struktur podíleli na myšlenkovém základu meziválečné a poválečné společnosti. Tyto idealistické projekty byly často extrémně sebevědomé až megalomanské. Zmíňme například Le Corbusierovu vizi rekonstrukce historického centra Paříže - Plan Voisin (1925), ve kterém byla původní zástavba nahrazena mrakodrapy. Nebylo to ani tehdy nic nového, vždyť o sto let dříve byla skutečně celá středověká zástavba Paříže zbožena a v novém urbanistickém plánu byly původní, historické dominanty propojeny novým systémem bulvárů.

Dnes už několik desítek žijeme v prostoru, který utvářeli architekti navazující na myšlenky Le Corbusiera. V drsné realitě dostaly podobu sídlišť a jednoduchých hranolů mrakodrapů, jejichž tvar a fasáda nijak nevypovídá o funkci domu. Tvorba Petry Bošanské a Jakuba Nepraše kritizuje tuto unifikaci a absenci lidského měřítka. Jako by tito autoři navazovali na postmoderní architektury, kteří se také svými projekty a realizacemi vůči moderní unifikované architektuře ostře vymezili.



Petra Bošanská: Periférie (2008)





Second Nature (2008)

Volný prostor městské periferie okolo nákupních center způsobuje, že se zde člověk cítí poněkud osamělý a ztracený, tento prostor by však mohl být vytvořen tak, aby byl přístupný člověku, to znamená, aby byl vymezený srozumitelnou strukturou, vycházející z historické tradice městského urbanismu tvořeného ulicemi ohraničenými řadami domů.

Petra Bošanská (*1981) modeluje domy - makety a pomocí počítačové montáže je vkládá do fotografie. Pracuje podobně jako architekti, kteří používají podobné modely, když navrhují nová urbanistická řešení. Řeší také podobné urbanisticko-sociologické problémy, jakými se zabývají architekti. Vytvářením virtuálního světa reflektuje dnešní společnost. Ve svých pracích vymezuje vztah člověka k volnému prostoru - stále se zaplňujícímu novou, urbanizovanou strukturou.

„Chce se vyjádřit k tomu, co sociologové nazývají vedle sebe sami. Pohybujeme se v masách a při tom pocítujeme osamělost.“⁷⁵ Zaplňování volných prostor vnímá Petra Bošanská jako veskrze negativní. „Konstruuje svět, který na jedné straně ukazuje lidi spěchající nikam (do virtuální makety) - v souboru **Periférie** (2008), a nebo město plné světelných emocí, ale přitom prázdné, kde nikdo není - v souboru **Second Nature** (2008).“⁸⁷ Ve skutečnosti však budování nových urbanistických struktur nemusí být samo o sobě vnímáno vždy negativně, ale spíše způsob, jakým jsou nové budovy do prostředí zasazeny určuje, jestli mu přinesou určitou hodnotu nebo ne. Je to vidět například na fotografiích **Untitled Mooving Object** (2008), kde se bez znalosti širších souvislostí zdá, že nové objekty prostředí neruší.



Untitled Mooving Object (2008)

⁸⁶ KOKLESOVÁ, Bohunka: Úvod, s. 3. In: Petra Bošanská. *Second Nature*. VŠVU. Bratislava 2011. ISBN: 978-80-89259-49-6.

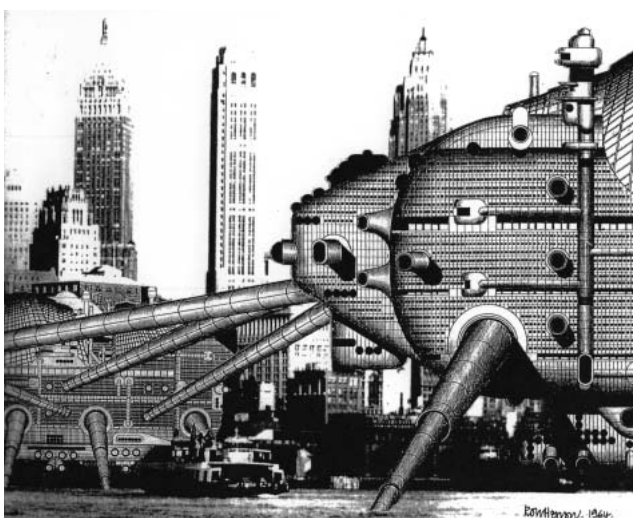
⁸⁷ Tamtéž.



Jakub Nepraš: Generátor P 730 (2005)

Videa komplikovaných technologických struktur **Jakuba Nepraše** (*1981) připomínají tvorbu Londýnské architektonické skupiny Archigram, která v 60. letech představila své utopistické projekty pohyblivých měst jako kráčejících futuristických organizmů. Ve svých intermediálních pracích kombinuje části elektronických obvodů spotřební elektroniky s reálnými obrazy pouličního provozu. Civilizace se bez složitých technologií nemůže obejít a ty nás negativně ovlivňují. Dopravní a technickou infrastruktura – voda, topení, plyn, elektřina a komunikační systémy - internet, telefon televize, vše je dokonale propojeno, jedna složka se neobejde bez druhé. Videa jsou symbolickou paralelou nejen k životu ve velkoměstě ale i k chaosu, který má každý z nás stále více v sobě.

Video **Generátor P 730** (2005) představuje skutečné velkoměsto v běžném pracovním dni. Generátor reguluje jeho funkce podobně jako srdce reguluje oběh krve člověka. Video **Babylonská rostlina** (2007) je symbolickým vyjádřením světa sebedestrukce - nočních klubů, kasín, veřejných domů. Jako přerostlá pokojová rostlina požívá sociálně slabé a pro ty potom už není návratu.



Ron Heron, Archigram: Kráčející města (1964)



Jakub Nepraš: Babylonská rostlina (2007)

Závěr

S ohledem na dynamický rozvoj technologických možností fotografie jako takové a na stále širší uplatnění multimediálních výstupů pracujících s vizuálními prostředky se nabízí otázka, jak se fotografie architektury bude vyvíjet v budoucnu. Bude směřovat ke stále větší věcné a dokumentační uniformitě nebo zde zůstane prostor i pro estetické ztvárnění? A co to vlastně je estetika? Má být fotografie „pěkná“? Precizně komponovaná, po technické stránce dotažená, obsahující jistou míru originality, na základě které se rozpozná její autor? Bude snahou fotografů hledat svůj vlastní vizuální styl? Nebo půjde hlavně o to, zaznamenat estetiku obyčejnosti a všednosti s vyloučením individuálního přístupu? Která díla se zařadí do dějin fotografie a která zůstanou pouze dobovým záznamem o současné sociologicky a geograficky podmíněné situaci? A kam vývoj fotografie posunou možnosti stále se zdokonalující techniky?

S otázkou na budoucí vývoj fotografie architektury souvisí i otázka, kam bude směřovat vývoj kultury stavění, bydlení a užívání staveb a celých sídelních celků. To jsou oblasti, které lze ovlivnit politickým a legislativním rozhodováním - to by mělo vycházet z jednání s architekty, urbanisty, sociology, protože oni znají způsoby, jak fungování měst zlepšit, jak vytvořit z vyprázdněných center prostředí obývané a užívané lidmi. Vše ale také ovlivňuje přístup jednotlivců, protože jejich zájem a angažovanost může tato politická rozhodnutí ovlivnit. Ukazuje to i dnešní stav, kdy v určitých společenských skupinách přichází do módy snaha o zachování staveb realizovaných v 60. až 80. letech, což souvisí s jistou módností retrostylu, se znalostí zahraničních inspiračních zdrojů a se zařazováním do širšího společenského, kulturního i historického kontextu. Všechny tyto aspekty se v současném fotografickém zobrazování architektury objevují...

Umíme si představit, že nové technologie, uplatňované jak při samotném fotografování, tak při zpracování obrazových záznamů ovlivní i vývoj fotografování architektury. Objeví se nové pohledy, nové způsoby prezentace i s ohledem na vzestup 3D technologií. Fotografie se bude čím dál víc

propojovat s ostatními médii. Nepochybně se to odrazí i ve způsobech fotografování a především ve výsledné prezentaci. Věřím však, že přístupy k fotografování architektury, stejně jako jakéhokoli jiného námětu, budou vždy vyjadřovat invenci autora a jeho zřetelnou myšlenku či záměr a že technologické možnosti budou jen prostředkem vyjádření, nikoli jeho cílem.

Literatura a prameny

Knihy

BECHER, Bernd a Hilla: Typologien, Schirmer/Mosel, Düsseldorf, 1999, ISBN 3-8296-0092-5

HNILIČKA, Pavel: Sídlní kaše - Otázky k suburbální výstavbě kolonií rodinných domů, Brno, 2005, ISBN 80-7366-028-8

HUSE, Norberg: Le Corbusier, Votobia, 1995, ISBN 80-85885-73-5

JAKRLOVÁ, Hana: Big Sister, Eric Franck Fine Art, 2010, ISBN: 978-2-8499-5184-2

JIRÁSEK, Václav: Industria, KANT, Praha, 2007, ISBN 80-86970-09-4

LHOTÁKOVÁ THIEL, Andrea: Monumenty, vlastní náklad, Praha, 2009, ISBN 978-80-254-5100-7247-4

LUTTERER, Ivan: Panoramatické fotografie, Studio JB 2000, Lomnice nad Popelkou, 2004, ISBN 80-86512-25-8

NORBERG-SCHULZ, Christian: Genius loci, Dokořán, Praha, 2010, ISBN 978-80-7363-303-5

STACHO, Lubo: Moja krajina, Monika Stacho, Bratislava, 2011, ISBN 978-80-87497-43-2

ZAPLETALOVÁ, Veronika: Chatařství/Summerhouses, ERA, Brno, 2007, ISBN 978-80-7366-86-4

BÁRTA, Jaroslav & HELFERT, Zdeněk & HORNÍČKOVÁ, Daniela & LUTTERER, Ivan: Letem českým světem 1898/1998, Studio JB 2000, Lomnice nad Popelkou, 1999, ISBN 80-900903-6-2

NOVOZÁMSKÁ, Martina & VACA, Jan & VRAJ, Jaroslav: Lipová/Sandorf, 1915-2005, Praha, KANT, 2006, ISBN 978-80-86970-30-2

Katalogy

BAŇKA, Pavel: Terezín – Mansfield, Národní galerie v Praze, 2003; ISBN 80-7035-247-4

BOŠANSKÁ, Petra: Second Nature, VŠVU, Praha, 2011; ISBN: 978-80-89259-49-6

GRYGAR, Štěpán: Fotografie z let 1979 - 1983, Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, Praha, 1983

LUKAVSKÁ, Tereza: Ordinérním pokoje. Vlastní náklad, 2012

ZAPLETALOVÁ, Veronika: Chatařství, OSWALD, Praha 2002

ZAPLETALOVÁ, Veronika: Rourouni. Divus, Praha, 2001, ISBN 80-86450-08-2

RIŠLINKOVÁ, Helena & LENDELOVÁ, Lucia & POSPĚCH, Tomáš: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století, Muzeum umění Olomouc, 2002, ISBN 80-85227-50-9

Absolventi Institutu tvůrčí fotografie FPF SLU v Opavě 1991-2006, ed. Vladimír Birgus, SLU v Opavě & KANT, 2006, ISBN 80-7248-378-1

Fotogenie identity, ed: Josef Moucha, Pražský dům fotografie & KANT, Praha, 2006, ISBN 80-86970-12-4

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě - Diplomové a klauzurní práce 1998-2003, ed: Vladimír Birgus, SLU v Opavě 2003, ISBN 80-7248-210-6

Mimo zónu/Outside - Fotografie z let 1970-1989, ed: Dušan Šimánek, Langhans Galerie Praha, 2009, ISBN 978-80-902816-6-0

Mutující médium, ed: Pavel Vančát & Markéta Kinterová, Fotograf 07 & Galerie Rudolfinum, 2011, ISBN 978-80-254-9129-4

Photo Central - 8 fotografů střední Evropy, ed: Evžen Sobek, Studio 19, Brno, 2010, ISBN 978-80-254-6552-3

Šestka/Šest českých fotografických škol, ed. Lucia L. Fišerová, Pražský dům fotografie, 2006, ISBN 80-903872-0-9

Periodika

Art + Antiques, č. 4, 2012

Ateliér, č. 12, 2003

DIGI Foto, č. 12, 2010

ERA 21, č. 4, 2011

Fórum architektury a stavebnictví, č. 5, 2003

Fotograf, č. 2, 2003

Fotograf, č. 4, 2004

Fotograf, č. 5, 2005

Fotograf, č. 6, 2005

Fotograf, č. 9, 2012

Fotograf, č. 12, 2008

Fotograf, č. 15, 2010

Fotograf, č. 16, 2010

Labyrint revue, č.25/26, 2009

Revolver Revue, č. 23, 1993

Umělec, č. 1, 2002

Internetové stránky autorů

Bříza Stanislav: www.sbriza.com
Burtynsky Edward: www.edwardburtynsky.com
Držková Kateřina: www.katerinadrzkova.cz
Francová Sylva: www.sylvafrancova.com
Jakrlová Hana: www.hanajakrlovaphoto.com
Jirásek Václav: www.vjirasek.com
Kadlecová Ludmila: www.ludmilakadlecova.cz
Kinterová Markéta: www.marketakinterova.cz
Kopasz Viktor: www.kopasz.cz
Krivý Maroš: www.maroskrivy.eu
Kuděj Jan: www.jankudej.net
Lesák Jan: www.janlesak.com
Lhotáková Thiel Andrea: www.andreal.net
Meixner David: www.maixner.eu
Nepraš Jakub: www.jakubnepras.com
Pospěch Tomáš: www.pospech.com
Saparová Silvia: www.sisa.sapara.sk
Seizov Alexander: www.alexanderseizov.com
Sobek Evžen: www.evzensobek.com
Stacho Ľubo: www.lubostacho.webnode.sk
Šeba Michal: www.michalseba.com
Šimlová Štěpánka: www.stepanka-simlova.com
Štěpánek Branislav: www.branislavstepanek.com
Thýn Jiří: www.jjirithyn.cz
Tuček Viktor: www.photon.cz/viktor/index.php?
Zapletalova Veronika: www.zapletalova.cz
Zeman Martin: www.martinzeman.com

Další internetové zdroje

<http://abart-full.artarchiv.cz/>
www.artdispecing.sk
www.artlist.cz
www.artalk.cz
www.atelierjosefasudka.cz
www.fotografic.cz
www.fotografnet.cz
www.fotoprednasky.ffa.vutbr.cz
www.chatarstvi-architektura.cz
www.galerierudolfinum.cz
www.industrialnitopografie.cz
www.young-fresh.eu

Internetové články a explikace autorů

www.skolska28.cz/page.php?event=246
www.ondrejhruska.net/soc.htm
www.artdispecing.sk/?IDe=126293
www.slinska.blog.sme.sk/c/210483/Olja-Triaska-Stefanovic-V-priestoroch-hladam-znamenia-a-pribehy.html
www.lubostacho.webnode.sk/fotogaleria/ruins-2012/#
www.evzensobek.com/project_hiddenlandscapes.php
www.ccea.cz/cz/projects/?projekt=Urbanity
www.fotografic.cz/CHOICE%20ABOUT%20THE%20EXHIBITION.htm
www.maroskrivy.eu/?go=foto&album=entropy&n=1
www.sisa.sapara.sk/Work/Neighborhood-Effects
www.ludmilakadlecova.cz/cz/sidliste.htm
www.maroskrivy.eu/?go=foto&album=new-coat-of-paint&n=1
www.zapletalova.cz/chat-index.htm
www.fotoprednasky.ffa.vutbr.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=69
www.galerie-tic.cz/autor/petra-steinerova/
www.photon.cz/viktor/index.php?/prace/foto--hnters-hide---posedy/
www.fotodepo.cz/vystava/Olja-Triaska-Stefanovic-Ruzove-tiene-32
www.artalk.cz/2010/06/07/tz-vladimir-sigut
www.atelierjosefasudka.cz/cz/archiv-vystav/cityzen.html
www.s-m-art.com/article.php?article_id=24%E2%8C%A9=cs
www.young-fresh.eu/index.php/cs/fotografave/240-detko-marek
www.galerierudolfinum.cz/cs/exhibition/double-fantasy#odkazy
www.maroskrivy.eu/?go=foto&album=i-am-a-monument&n=1

Jmenný rejstřík

- Adler, Moritz 25
Baňka, Pavel 10, 11, 12, 15, 46, 47
Bárta, Jaroslav 25, 26, 27
Becherovi, Bernd a Hilla 8, 20, 34, 49, 53
Blažková, Helena, 73
Borozanová, Vjera 66
Bošanská, Petra 86, 87
Bruner-Dvořák, Rudolf 25
Bříza Stanislav 19
Burtynsky, Edward 8, 22, 23
Chaplin, Charlie 22
Čisáň, Karel 62, 67, 69, 74
Čep, Jan 59, 67
Dadejík, Ondřej 12
Detko, Marek 79
Dibbets, Jan 82
Dobry, Jiří, 18
Držková, Kateřina 40, 82
Dufek, Antonín 79, 85
Dvořák, Tomáš 82
Eckert Jindřich 25
Eggleston, William 8
Feldmann, Hans-Peter 63, 69
Fišerová, Lucia L. 38
Fragner, Gabriel 24
Francová, Sylva 43
Fuks, Ladislav 71
Gilliam, Terry 22
Grygar Štěpán 85
Hanáková, Petra 16, 17
Havelková, Jolana 69, 75
Helfert, Zdeněk 25, 26
Heron, Ron 88
Herz, Ladislav 71
Hnilička, Pavel 36
Homola, Peter 15, 78
Hon, Štěpán 80
Horníčková, Daniela 25, 26, 27
Hruška, Ondřej 15, 16
Huebler, Douglas 63, 69
Jakovlev, Andrej 24
Jakřlová, Hana 59
Janák, Pavel 71
Jasanský, Lukáš 65 - 69
Jenatschek, Rudolf 27
Jirásek, Václav 20, 21, 22, 56
Josef II. 10
Kadlecová, Ludmila 44
Kalina, Kryštof 35
Klakurková, Michaela 44, 45
Kleibl Martin, 29, 42
Koleček, Michal 70
Kolesová, Bohunka 78, 87
Kopasz, Viktor 61, 62
Kotěra, Jan 48
Křenek, Jiří 36
Krivý, Maroš 37, 45, 85
Kuděj, Jan 66, 67, 72, 73
Kupková, Marika 51
Kuneš, Aleš 66
Květoň, Radek 12, 13, 14
Květoň, Zdeněk 12, 13, 14
Lang, Fritz 20, 22,
Le Corbusier 75, 86
Lesák, Jan 71
Lhotáková, Andrea Thiel 75, 76
Lukavská, Tereza 51, 60
Lutterer, Ivan 25, 26, 27
Magritte, René 31
Maixner, David 53
Malevič, Kazimir 72
Marek, Štěpán 51
Maximová, Anna 24
Macke, Radek 40
Milková, Silva 63
Milota, Stanislav 79
Monet, Claude 18, 63
Müller-Pohle, Andreas 8
Mucha, Alfons 25
Musilová, Helena 58
Muybridge, Eadweard 63, 69
Nedoma, Petr 21, 22, 83
Němeček, Miroslav 81
Nepraš, Jakub 80, 86, 88
Niépce, Joseph Nicéphor 43
Norberg-Schulz, Christian 13
Novozámská, Martina 19, 27, 28, 51
Olekšák, Roman 51, 58
Othová, Markéta 62, 69, 70
Parr, Martin 36
Pátek, Jiří 31
Plicka, Karel 66
Polák, Martin 65 - 69
Pospěch, Tomáš 8, 20, 28, 32, 50, 51, 77
Princip, Gavrilo 10
Ptáček, Jiří 53, 76, 62
Rainiš, Martin 76
Renelt, Yan 35
Ruscha, Edward 63, 69
Saparová, Silvia 39
Sedláčková, Lenka 56, 57
Seizov, Alexander 19
Serranová, Mariana 66, 67
Severová, Tereza 82
Sobek, Evžen 31, 32, 42
Sokol, Václav 25, 26
Souček, Tomáš 52
Stacho, Ľubo a Monika 23, 24, 38, 39
Stehli, Iren 19,
Steinerová, Petra 34, 50, 51, 54, 55, 56
Steinert, Otto 8
Stefanovič, Olja Triaška 16, 17, 18, 58
Sternfeld, Joel 8
Stránská, Iva 52
Strunecký, Otakar 80
Sudek, Jan 57
Sugimoto, Hiroshi 55, 75
Svoboda, Jan 66, 72
Szemző Viktor 41, 42
Šeba, Michal 63, 83, 84
Šigut, Vladimír 58
Šimlová, Štěpánka 80
Šlinská, Jana 17, 58, 59
Štěpánek, Branislav 31, 32, 42, 64
Štěpán, Marek 60
Štecha, Pavel 7, 47
Thýn, Jiří 74
Toman, Jiří 56
Tuček, Viktor 53
Turner, William 22
Umlauft, Franz Josef 27
Vaca, Jan 27, 28
Valdhansová, Lucie 31
Vančát, Pavel 65, 66, 69
Vilímek, Josef Richard 25
Vlasák, Petr 60,
Vraj, Jaroslav 27, 28
Všetečka, Petr 58, 66
Wiškovský, Eugen 72
Záležák, Jan 64
Zapletalová, Veronika 18, 47, 48, 49, 50, 76, 77, 78
Zeman, Martin 32, 33
Žaloudek, Jan 44
Žentel, Lukáš 61