

# Současné trendy v české dokumentární fotografii

Nikola Tláskalová



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Ústav reklamní fotografie a grafiky  
akademický rok: 2010/2011

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Nikola TLÁSKALOVÁ**  
Osobní číslo: **K08318**  
Studijní program: **B 8206 Výtvarná umění**  
Studijní obor: **Multimedia a design – Reklamní fotografie**

Téma práce: **1. Teoretická část:**  
**Současné trendy v české dokumentární fotografii**

**2. Praktická část:**  
**a) katalog výrobků nebo služeb: Plynové masky**  
**b) volný výstavní soubor: Identity**

Zásady pro vypracování:

**1. Teoretická část:**

**rozsah práce: minimálně 25 stran textu + předepsané přílohy.**

**Součástí obhajoby práce i hodnocení je přednáška na téma teoretické části Bakalářské práce po dobu 15 min. včetně obrazové prezentace. Přednáškou se nerozumí přečtení obsahu práce. Časový limit je nutno dodržet.**

**2. Praktická část:**

**a) katalog výrobků nebo služeb: celkem 12 – 15 fotografií – formát 24x30 jako maketa s grafickou úpravou + stejný počet zdrojových fotografií ve formátu 30x40cm (nebo odvozený formát) adjustovaných ve formě výstavních zvětšenin a instalovaných na zdi. Publikace by měla obsahovat krátký informativní text. Text musí projít jazykovou korekturou.**

**b) volný výstavní soubor: ucelený, koncipovaný soubor fotografií (explikace + písemná obhajoba), min. 10 ks fotografií v archivní kvalitě, výstavní formát (min. 50x60 cm), libovolná technika, adjustováno + písemná obhajoba cca 2 str. textu.**

**Současně budou všechny části praktické i teoretické práce odevzdány v digitální podobě na 3ks CD v daném rozlišení v předepsané kvalitě.**

Rozsah bakalářské práce: viz Zásady pro vypracování  
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování  
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

doporučené zdroje:

veškerá dostupná odborná literatura a webové stránky vztahující se k tématu po konzultaci s vedoucím práce.

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Anna Maximová**  
Fakulta multimediálních komunikací  
Vedoucí praktické části: **Mgr. Lucia Fišerová**  
Ústav reklamní fotografie a grafiky  
Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2010**  
Termín odevzdání bakalářské práce: **16. května 2011**

Ve Zlíně dne 1. února 2011

  
doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
děkanka



  
doc. MgA. Jaroslav Prokop  
ředitel ústavu

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby <sup>1)</sup>;
- беру на ве́домі, же бакала́рская/дипломовá práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně .....15.1.2011.....

Nikola Tláškalová

.....*N. Tláškalová*.....  
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevýdělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlédne k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.



Prohlašuji,

- že jsem na bakalářské práci pracovala samostatně a použitou literaturu jsem citovala. V případě publikace výsledků budu uvedena jako spoluautor.
- že odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

Ve Zlíně dne 11. 5. 2011

Nikola Tláskalová

Děkuji Mgr. Anně Maximové za vedení mé bakalářské práce a její věcné připomínky.

## Abstrakt

Tato teoretická bakalářská práce se zabývá současnou podobou české dokumentární fotografie, jejími hranicemi a směry, kterými se ubírá. Zaměřuje se na současné české autory tvořící v duchu *nového dokumentu* a předkládá ukázky jejich tvorby.

Klíčová slova:

*fotografie, dokument, tendence, hranice*

## Abstract

This theoretical thesis deals with the contemporary form of Czech documentary photography, its boundaries and trends, which it is proceeding. It is focused on contemporary Czech authors who create in the spirit of a *new document* and submits samples of their work.

Keywords:

*photography, document, tendency, boundaries*

*„Nyní můžete fotografovat cokoliv.“*

Robert Frank

# OBSAH

<b>ÚVOD .....</b>	<b>10</b>
<b>1. DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE.....</b>	<b>12</b>
1.1 Pojem <i>dokumentární fotografie</i> .....	12
1.2 Nástup <i>nového dokumentu</i> ve světě .....	13
1.3 Rozchod s tradičním pojetím dokumentární fotografie .....	15
1.4 Barva v dokumentární fotografii .....	17
1.5. Hranice dokumentu .....	20
1.6. Postmoderna versus dokumentární fotografie .....	21
<b>2. NOVÝ DOKUMENT .....</b>	<b>23</b>
2.1 Absurdní poloha.....	24
2.2 Subjektivní dokument .....	26
2.3 Inscenovaný dokument.....	31
2.4 Fiktivní dokument .....	35
2.5 Fotografický deník .....	40
2.6 Práce s archivem.....	43
2.7 Typologie .....	46
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>52</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....</b>	<b>53</b>
<b>SEZNAM ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ .....</b>	<b>53</b>
<b>JMENNÝ SEZNAM ZMÍNĚNÝCH AUTORŮ .....</b>	<b>55</b>

## ÚVOD

Žánr dokumentární fotografie má v České republice vybudovanou silnou tradici. Již delší dobu se však v tomto odvětví dějí podstatné změny. Tradiční pojetí dokumentární fotografie s černobílými snímky a sociální tematikou se zdá být přežité a současným autorům přestává tato poloha stačit. Tradiční formy se zdají být vyčerpané. Hledá se nová forma i obsah.

Mění se samotné paradigma toho, o čem má dokumentární fotografie hovořit. Autoři se přestávají striktně držet pravidla, že dokument musí nutně zobrazovat skutečnost. Klasická dokumentární fotografie si dávala za úkol zachytit dobu, její lidi a sociální problémy. Dnešní dokument se naproti tomu nebojí zabývat banálními tématy.

Toto rozmývání hranic mezi žánry považuji za jeden ze znaků postmoderny. Nové přístupy, ve formě i v obsahu, se s původním pojetím dokumentární fotografie v mnohém zcela rozcházejí, často jdou dokonce proti němu. Otázka se nabízí například u inscenovaného dokumentu. Můžeme vůbec použít termín dokument pro fotografii, která je zcela a úmyslně naaranžovaná, která k dosažení konečného efektu využívá herců a výrazné postprodukce? Základní definici dokumentu narušuje také fiktivní dokument. Můžeme považovat za dokument soubor, který zcela záměrně manipuluje diváka, ať už je efektu docíleno úhlem záběru, manipulací v postprodukcí, kontextem fotografií postavených vedle sebe určitým způsobem nebo spojením fotografie se zavádějícím textem?

Hranice dokumentu se smývají, současní autoři přicházejí s novým pojetím dokumentu, s novým vyjádřením a novou vizualitou, a často se proto rozcházejí s fotografy tvořícími v „klasickém“ duchu dokumentární fotografie.

Sama mám s pochopením nového přístupu k dokumentární fotografii problém. To je také důvod, proč jsem se touto tematikou rozhodla zabývat. Chtěla jsem si ujasnit příčiny vzniku *nového dokumentu* a snad tím pochopit jeho současný vývoj i další směřování.

Tato práce si klade za cíl vytvořit přehled tendencí a proudů, kterými se ubírá současná česká dokumentární fotografie, a to dle témat a přístupů. Tyto jednotlivé přístupy se snaží demonstrovat na tvorbě současných českých autorů. Doposud bylo toto téma zpracováváno po jednotlivých tendencích, zde je uchopeno komplexně. Práce není zaměřena na jednu určitou tendenci, představuje spíše přehled vývoje a směřování soudobé dokumentární fotografie.

Pro komplexnější pohled jsem do práce zařadila kapitolu o nástupu *nového dokumentu* ve světě. Zde jsem zmínila zahraniční autory, kteří byli průkopníky nových tendencí ve světě, a z nichž česká scéna v mnohém vychází. Dále práce obsahuje kapitolu o barvě v dokumentární fotografii, jež je charakteristická pro nové přístupy a změnu pohledu na dokument vůbec, kapitolu o rozchodu dokumentární fotografie s jejím tradičním pojetím a kapitolu o hranicích dokumentu.

Časově jsem si téma vymezila od roku 2000. Tento hraniční rok zahrnuje celé desetiletí, na kterém už se dá vývoj současné dokumentární fotografie dobře pozorovat. Zároveň se situace od roku 1989 již ustálila, umělci si zvykli na nově nabytou svobodu vyjadřování, vstřebali příchozí světové tendence a technologie a vytvořili si vlastní názor a osobitý rukopis. Zařazení autoři nemusí být nutně českého původu. Důležité je, že v České republice studovali nebo tu žijí a tvoří.

# 1. DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE

## 1.1 POJEM DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE

Pojem *dokument* spojujeme s hesly jako *doklad*, *svědectví*, *objektivita*. Ze své původní podstaty by se měl dokument zabývat autentickým zachycením skutečnosti, záznamem reality.

Fotografický dokument by měl být zákonitě zachycením reality na fotografii. Ve fotografické praxi 1. poloviny 20. století zpravidla soubor dokumentárních fotografií vznikl delší časové období a reflektoval závažné skutečnosti. Věnoval se sociálním skupinám nebo jen zachycoval každodenní život dané doby.

Od dokumentaristů byl vyžadován především realismus, objektivita a objektivní zachycení události. Subjektivní pohled byl vyhrazen výtvarným fotografům. I přesto každý autor vkládal do snímků něco ze sebe, ať už výběrem fotografovaných situací, úhlem pohledu nebo charakteristickým rukopisem. Fotografie měla mít smysl, měla poukazovat na společenské problémy, zaujímat postoj, zachycovat bídu a utrpení. Již na počátku 20. století americký fotograf, novinář a reformátor dánského původu **Jacob Riis** využíval fotografii k upozornění na bídné podmínky newyorských obyvatel. **Lewis Hine**, americký fotograf a člen organizace *National Child Labor Committee*, bojoval pomocí fotografie za práva dětí nucených k práci. Dalším příkladem může být skupina FSA, neboli *Farm Security Administration*, jež vznikla ve 30. letech v USA. Ta měla za úkol podat svědectví o bídě, ve které žili američtí obyvatelé po hospodářské krizi. Zde můžeme hovořit o počátku sociálního dokumentu. Toto zaměření dokumentární fotografie se etablovalo a jeho dlouhá tradice trvá dodnes. Mnohými je dokonce toto pojetí dokumentu vnímáno jako jediné správné, jako jediná cesta, kterou se může dokumentární fotografie ubírat.

S tím se ale *nový dokument* do značné míry rozchází. Takový postoj se autorům *nového dokumentu* zdá být strnulý. Možná zčásti proto, že je netíží žádné bezprostřední sociální problémy, začínají se věnovat jiným tématům, mnohdy banálním, na první pohled nezajímavým a postrádajícím smysl. Často dokumentují současnou společnost se zaměřením na střední třídu - už ne v sociálním kontextu, spíše s nadhledem a ironií. Někteří autoři *nového dokumentu* navíc úmyslně zasahují do fotografií, inscenují je a manipulují s divákem, čímž se s původní definicí dokumentu – zachytit objektivní skutečnost – rozcházejí úplně.

Důležitou okolností ve změně vnímání dokumentární fotografie se stal boom televizního média, který nastoupil ve čtyřicátých letech v USA a v Československu na počátku let padesátých.



Televizní věk předběhl a nahradil fotografii jako hlavního nositele informací, které do této doby primárně zprostředkovávala právě ona. Fotografie tak musela změnit svoji úlohu a koncepci a hledat si nové uplatnění. Jako inspirační zdroj sloužilo fotografii výtvarné umění, se kterým byla vždy úzce svázána, a později také kinematografie.

Vliv na změnu přístupu k dokumentární fotografii měl jistě i nástup digitální technologie do oblasti fotografického média. Tato digitální éra započala v 90. letech 20. století a zpřístupnila fotografii širokým vrstvám. Fotoaparát se stal finančně dostupným a k jeho ovládání již nebyla nezbytně nutná dobrá znalost fotografického řemesla. Fotoaparát se stal téměř nezbytnou výbavou domácnosti a fotografování se tak stalo téměř masovou záležitostí.

Na závěr úvodní kapitoly o pojmu *dokument* bych chtěla uvést několik výroků samotných tvůrců dokumentární fotografie. Můžeme na nich pozorovat, jak oni sami vnímají dokument i jejich odlišné pohledy:

*„Fotografie je k ničemu – je to život, co mě zajímá.“*

Henri Cartier-Bresson

*„Jednu věc musí fotografie obsahovat, lidskost okamžiku.“*

Robert Frank

*„Dokument. To je důmyslné a zavádějící slovo. Ne zcela jasné... Termín by měl být dokumentární styl... Vidíte, dokument má využití, zatímco umění je opravdu k ničemu.“*

Walker Evans

*„Jako dokumentární fotograf nesu zodpovědnost za zachycování doby, ve které žijeme. Konkrétně v Americe je to doba velkých obchodních řetězců. Mým úkolem je zachytit, co se děje. Pokud se vám u toho podaří dobrý snímek, je to bonus.“*

Martin Parr

## 1.2 NÁSTUP NOVÉHO DOKUMENTU VE SVĚTĚ

K odklonu od tradičních témat dokumentární fotografie došlo již v polovině 50. let 20. století ve Spojených státech amerických. Vznikl tu novodobý dokument, který stál v opozici vůči humanistické fotografii, jež v Evropě nastoupila po druhé světové válce.

Poválečná Evropa se musela potýkat s obrovskými ztrátami na životech a zničenými městy. Lidé i fotografové byli znechuceni dopadem války, a tak vznikl ideální prostor pro nástup humanistické fotografie, která se snažila o optimistický a lidský pohled na svět.

Tyto snahy vyvrcholily výstavou *The Family of Man*, kterou roku 1955 v New Yorku představil světu **Edward Steichen**. Výstava měla sociologický charakter a jejím jediným tématem byl člověk jako součást lidské rodiny.

Naproti tomu, Amerika se nemusela potýkat s následky války a zničenými městy a expandovala ve všech odvětvích. Tím se vytvořily podmínky pro vznik nového pojetí dokumentu. Novátorský americký pohled je oproti tomu evropskému surový, drsný a expanzivní, což platí také pro celé výtvarné umění.

Vizualitu amerických umělců formovala také politická situace, zvláště válka ve Vietnamu. Centrem a inspirací pro fotografy *nového dokumentu* se stal New York. Živé město plné událostí, nepokojů, násilí, surovosti a bezohlednosti. To vše se odrazilo ve fotografickém stylu těchto autorů.

V opozici vůči humanistické fotografii rezignovali *noví dokumentaristé* na estetické formy a principy ve fotografii. Charakteristické jsou pro ně chyby v kompozici, fotografování od pasu, širokoúhlé a rozostřené záběry a hrubé zrna. Jejich hlavním tématem se stal banální život, bez ohledu na symboliku. Zajímal se také o podivnosti a různé sociální skupiny. Jejich záměrem nebylo změnit život k lepšímu, ale poznat ho v jeho ryzosti.

Skupina fotografů tvořící v duchu *nového dokumentu* dostala označení podle svého mateřského města - *Newyorská škola*.

Významným průkopníkem nového pojetí dokumentární fotografie byl **Robert Frank**. Narodil se roku 1924 ve Švýcarsku a se svými židovskými rodiči roku 1947 emigroval do Spojených států amerických.

Roku 1956 získal Guggenheimovo stipendium na devítiměsíční cestu po USA, při které měl zdokumentovat současnou americkou kulturu. Na této cestě vznikl přelomový soubor *The Americans*, jenž zrcadlil duši Ameriky 50. let 20. století.

Kniha fotografií se stejným názvem, *The Americans*, vyšla roku 1958 ve Francii a o rok později v Americe. Úvod k ní napsal americký spisovatel Jack Kerouac. V Americe kniha vzbudila obrovskou nevoli, a to svou nedbalou estetikou i novým způsobem pohledu. Obrazy byly najednou banální a často jim chyběl motiv.

Frank fotografoval Američany nezaujatým pohledem, často s dávkou ironie. Naprosto změnil zažitý předpoklad toho, o čem by měla dokumentární fotografie hovořit. To, co mu soudobí kritici i americká veřejnost vytýkali, však pozdější generace fotografů pojala za své. Kniha *The Americans* se tak stala základním kamenem moderní fotografie.

Dalšími principy, které Robert Frank využíval ve svých fotografiích a které převzali *noví dokumentaristé*, byly nepromyšlenost, náhodnost, spojení žánrově různorodých snímků. Fotografiím často chybí jasné poselství, mají nejednoznačný nebo humorný kód. Fotografie nejsou založeny na rozhodujícím okamžiku, zachycují bezčasí a zvláštní prostory.

Frank začal používat výškové formáty fotografií, což do té doby nebylo v dokumentární fotografii obvyklé. Zkrátil tím tak prostor, ve kterém se může odehrávat děj. Změnil celý přístup k nakládání s fotografií. Narozdíl od Bressona, pro nějž byla fotografie posvátná, se nebál snímky ořezávat a jinak do nich zasahovat.

Robert Frank je přelomovým autorem pro nástup *nového dokumentu* a má mnoho následovníků, jimž se budu věnovat v následujících kapitolách. Na tyto autory posléze navazuje i česká fotografická scéna.



Robert Frank, *The Americans*, 1956

### 1.3 ROZCHOD S TRADIČNÍM POJETÍM DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE

Mnozí dokumentární fotografové tvoří v klasickém stylu neuznávají manipulovanou fotografii jako dokumentární fotografii a vysmívají se zaměření *nového dokumentu* na banální témata.

Zastánci *nového dokumentu* však rovněž mají své argumenty a výhrady k tvorbě druhé skupiny autorů, tedy *klasických dokumentaristů*. Jejich přístup se jim zdá zkostnatělý a vyčerpaný. A právě tomuto pohledu je věnována tato kapitola.

Například Tomáš Ludvík, ve svém kontroverzním příspěvku do časopisu *Fotograf*, označuje *tradiční dokumentaristy* za „hermetizované“.

*„Dokumentární fotografie má na poli současného umění již ze svého titulu a náplně takřka exkluzivní právo a zároveň povinnost zaznamenávat a komentovat okolní právě probíhající jevy, příběhy, situace a události. To, že tak dokumentaristé v Čechách činí specifickým způsobem odpovídajícím jedinečnosti zdejšího prostředí a aktuální doby, to je nevyhnutelné a je to ovšemže v pořádku. Že někteří v současnosti aktivní tvůrci ale tvoří (ať vědomě či nevědomě) „hermeticky“ stále stejně, v dnešních souvislostech již už výrazně neinvenčním, nesoučasným a nezajímavým způsobem, je zřejmě také nevyhnutelné, soudě podle množství a oblíbenosti takových tvůrců (a neúnavného doplňování stavů z řad nejmladší nastupující generace). Ale v pořádku to jistě není. ... Autoři, pomyslný „druhý břeh“, ovšem svou tvorbu černobíle mysticizovali, podezřele zacyklili, prostě „hermetizovali“. ... V současné době a v současných souvislostech nejde o to vytvářet fotografii „viděnou“, ale fotografii „myšlenou“.“<sup>1</sup>*

Ludvík dále komentuje volbu stále stejných témat a zaměření, kterým se *klasický dokument* věnuje. Jako příklad uvádí tolikrát opakovaná témata: mniši, Romové, bezdomovci, horníci, ukrajinští dělníci, poutníci. Pozastavuje se také nad typickým a totožným používáním objektů fungujících jako symboly: kůň, pes, televize, cigareta, láhev alkoholu, křesťanský kříž, vyprané prádlo, zbraně, letadlo, děti, polibky, květiny atd. V tvorbě „hermetických“ autorů vidí mnoho dalších opakujících se podobností – podobná gesta, symboly, emoce, kompozice, úhly pohledu a neostrosti.

Ludvík nabízí vysvětlení této podivné podobnosti. I když se dá scéna vyfotografovat různě, některé pohledy, uspořádání a osvětlení scény jsou fotogeničtější než jiné. Autor má tedy omezené možnosti a formální prostředky, pokud chce ve snímku zachovat „klasické“ kvality.

Vidí také nedostatečnou chuť a snahu inovovat dokumentární fotografii stále novými přístupy a ta se tímto zplošťuje a schematizuje. Takový tvůrčí styl se podle něj v rámci dokumentární fotografie stává uzavřeným, „hermetickým“ a dále spočívá v mísení vyzkoušených principů a patetických situací. Výsledkem jsou stále stejné, opakující se fotografie. Zachází i do takových

---

<sup>1</sup> LUDVÍK, Tomáš. Teorie : Figuríny v dobrém světle. *Fotograf : Hranice dokumentu*. 2005, 5, s. 108-109. Dostupný také z WWW: <<http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&csid=24&katid=6&claid=217>> [citováno 30. dubna 2011]. ISSN 1213-9602.

úvah, že „hermetické“ fotografie jsou „dokumentární lži“ a svým způsobem jsou fotografie skrytě inscenované, i když přiznává, že v jiné rovině a souvislostech než klasické inscenované fotografie.

*„Hermetická fotografie nadále ztvárňuje témata, která nepochybně jsou součástí aktuální reality, ale nejsou již hlavními nositeli zajímavých a převratných informací, příběhů a skutečností. „Hermetická“ dokumentární fotografie mluví, ... používá jazyk stále stejný, jenomže aktuální současná společnost již mluví a vizuálně vnímá pomocí jiného jazyka.“<sup>2</sup>*

Pro ukázkou jiného pohledu - Evžen Sobek s Petrem Vilgusem na tuto problematiku narážejí v rozhovoru:

Vilgus: *„V hlavách řady českých fotografů je zakořeněná mylná představa, že manipulovaný dokument je cosi jako podvod.“* – Sobek: *„Už fotografie samotná je manipulací. Výřez, použitá ohnisková vzdálenost, nadhled či podhled nebo volba konkrétní setiny vteřiny nejsou objektivní veličiny, ale odraz fotografovy vůle.“<sup>3</sup>*

## 1.4 BARVA V DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFII

V souvislosti s počátkem *nového dokumentu* je třeba se zmínit také o vstupu barevné fotografie do oblasti dokumentu. Barva je pro *nový dokument* příznačná a do velké míry charakteristická.

Nástup barvy do dokumentární fotografie má souvislost opět s televizním médiem. V roce 1970 již bylo barevné televizní vysílání standardem a fotografie neměla zůstat pozadu. Barvy začala využívat také reklama, začaly se objevovat barevné letáky, plakáty a billboardy. Barevný obraz měl na spotřebitele působit psychologicky. Toho začali využívat také dokumentární fotografové. Barva se v jejich snímcích stala formálním výrazovým prostředkem, nositelem informace nebo symbolu, působila emocionálně a psychologicky.

V souvislosti s nástupem barvy do dokumentární fotografie v rámci *nového dokumentu* jsou nerozlučně spjata tři jména.

---

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> VILGUS, Petr. Rozhovor s Evženem Sobkem aneb Sobek na modro. *DIGIfoto*. 2011, 1, s. 95-101. Dostupný také z WWW: <<http://digiarena.e15.cz/rozhovor-s-evzenem-sobkem-aneb-sobek-na-modro>> [citováno 30. dubna 2011].

Prvním z nich je **Joel Meyrowitz**, americký fotograf, který se stal jakýmsi průkopníkem barvy ve fotografickém dokumentu. Do té doby se věřilo, že tento žánr je nevyhnutelně spojen s černobílou fotografií. Černobílý obraz byl kódem, díky kterému získal dokument přívlastek umělecké fotografie. Meyrowitz však dokázal, že barvu lze v dokumentu používat jako výrazový prostředek, a to při zachování jeho umělecké roviny.



*Joel Meyrowitz, Fallen man, Paris, 1967*

Zřejmě nejvýznamnějším autorem této generace je americký fotograf **William Eggleston**. Jeho fotografie jsou založené na barevnosti a banalitě, jež byly v tehdejší době zcela novým tématem. Ovlivněn Robertem Frankem používal optimistickou jasnou estetiku.

Roku 1974 uskutečnil důležitou výstavu *Fourteen pictures*, na které představil čtrnáct velkých barevných tisků. Roku 1976 byla tato práce vystavena v MOMA, což znamenalo vůbec první oficiální uznání barevné dokumentární fotografie tak významnou institucí, jako legitimní galerijní umění.



*William Eggleston, Tricycle, Memphis, 1969-1971*



Třetím z průkopníků barevné fotografie je **Stephen Shore**. Ovlivněn Walkerem Evansem fotografoval banální scény a města.

Skutečný boom barvy v dokumentární fotografii pak nastal v 70. letech.



*Stephen Shore, Presidio, Texas, 1957*

Na tyto autory v 80. letech navázal například britský fotograf **Martin Parr**, a to novou estetikou, tématikou, banálními scénami a kritickým pohledem na britskou společnost. Obrazy vyhnal do absurdna a ironie. Narozdíl od předcházejících autorů se nemusí soustředit na smazávání hranic dokumentu, a to už jen rozvíjí. Jeho fotografie často působí groteskně. Parr používá výstřední barvy, humor a neobvyklou perspektivu. Součástí jeho strategie je prezentace stejných fotografií zároveň v kontextu umělecké fotografie (na výstavách a v uměleckých publikacích) i kontextu reklamy a žurnalismu. Touto cestou přesahuje tradiční oddělení různých žánrů fotografie.<sup>4</sup>



*Martin Parr, Luxury, 2009*

<sup>4</sup> WESKI, Thomas. *Martin Parr - Introduction*. Dostupný z WWW: <<http://www.martinparr.com/index1.html>> [citováno 1. dubna 2011].

## 1.4 HRANICE DOKUMENTU

Co je a co už není *dokument*. Neboli kde leží *hranice dokumentu*.

V této otázce je důležitým faktem skutečnost, že změnu pojetí a vnímání dokumentu nelze oddělit od proměny, kterou fotografie v postmoderní době zažívá jako celek.

Například fotograf Pavel Baňka o *klasických dokumentaristech* tvrdí: „Jestliže klasikové této fotografické kategorie většinou zaměřovali svůj zájem na tradiční humanistická témata, na záznamy ... pouličních scén, dojemných či vtipných momentů, lidských vztahů zaznamenaných v nápaditých záběrech, zdá se najednou, jakoby by byl tento prostor zcela vyprázdněn, nebo spíše z něj bylo vytěženo již vše podstatné a opakování začíná zážitky rozmělnovat, anebo i lehce nudit diváky... Významní čeští dokumentaristé, Koudelka, Kratochvíl, Kolář, Štreit, Hanke, Hochová, Luskačová a jiní, mají stále ještě rozsáhlé a vděčné publikum, ale je zřejmé, že jejich žánr se mezitím posunul jinam.“<sup>5</sup>

Žánr dokumentu se opravdu posunul, nebo se spíše rozšířil a roztržil do nových tvůrčích přístupů. Musí totiž, jako každé jiné kulturní odvětví, reagovat na moderní dobu a s ní spjaté tendence. Neměl by ustrnout u osvědčených principů a zkostnatět. Český dokument volá po změně, novém impulzu. Bohužel české publikum si dlouhou tradicí *klasického dokumentu* na tento tradiční přístup zvyklo jako na jediný možný a nové postoje často nepřijímá.

Baňka připomíná, že náznaky nového směřování se objevovaly už dříve. Teprve v posledních letech mají ale charakter nového proudu: „Ve světové fotografii se již více než desetiletí objevují snahy původní metodu dokumentu využívat k vyjádření osobního konceptu (Jeff Wall), či si s ní pohrávat v rámci scén inscenovaného dokumentu (Philip-Lorca di Corcia), anebo naopak rezignovat na prvky kompoziční a situační estetiky ... a věnovat se osobním záznamům, jakýmsi obrazovým deníkům, plným fotek ... pomíjejících estetická kritéria (Nan Goldin, Larry Clarka a další).“<sup>6</sup>

Důležitou událostí, významnou pro pochopení hraniční polohy dokumentární fotografie, byla výstava *Cruel and Tender*, jež se v roce 2003 uskutečnila v britské národní galerii moderního umění *Tate Modern*. Vystavené autory spojoval zájem o čistý záznam reality, ale každý se svým přístupem lišil od ostatních. Různorodí autoři, například manželé Becherovi, Andreas Gursky,

<sup>5</sup> BAŇKA, Pavel. Editorial. *Fotograf : Hranice dokumentu*. 2005, č. 5, s. 2-3. Dostupný také z WWW: <http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&csid=24&katid=1> [citováno 30. dubna 2011]. ISSN 1213-9602.

<sup>6</sup> Tamtéž.



Thomas Ruff, Thomas Struth, Lewis Baltz, Stephen Shore, William Eggleston a jiní, měli jeden společný zájem – ve svých fotografických souborech těžit z obyčejné reality.<sup>7</sup>

Mnohé z těchto autorů bychom jistě nezařadili do dokumentární tvorby. Otázkou je, jakou roli v tomto rozdělování hraje náš cit a také jakou roli zde hraje kurátor. Ten zařazením autora do určité výstavy nebo vedle jiných autorů přiřazuje jeho tvorbě různý kontext a tím ho staví do nových významů a kontextů jiných žánrů. A je také otázkou, zda je v postmoderní době takové dělení vůbec důležité. Zda není terminologie nezbytná pouze pro teoretiky umění a zda by se divák nemohl spokojit prostě s tím, že se jedná o médium fotografie. (I když i toto dělení začíná být nestabilní, neboť média se začínají prolínat do sebe; možná, za pár desítek let, nebudeme dělit umění na malířství, sochařství, fotografii apod., ale bude to prostě jen „umění“.) Prolínání médií je v současném umění stále častější a tato tendence postihuje také médium fotografie.

Umění bylo vždy sekundárním projevem společensko-kulturní situace ve světě. Vliv doby, společenské, ekonomické a politické situace ovlivňuje vizualitu umělců. To vše, společně se situací ve výtvarném umění, ovlivňuje fotografii, která se etablovala jako samostatný umělecký obor, a tedy začala podléhat trendům, stejně jako jiné umělecké druhy.

Dalším zamyšlením týkajícím se tematiky hranic dokumentu by mohla být otázka manipulované fotografie. Otázkou je, zda ještě existuje autentičnost svědectví a důvěra ve fotografii. Pokušení autorů mystifikovat diváka pomocí fotografie existovala již od samého vynálezu tohoto média, ale s technickým pokrokem v oblasti fotografie jí rapidně přibýlo a postupem času se manipulace začíná dostávat i do žánru, který si zakládá na autentičnosti, tedy do dokumentu. Otevřel se tak prostor inscenovanému a fiktivnímu dokumentu. Téma manipulace fotografie a její dopad na důvěryhodnost tohoto média je námětem na samostatnou práci. Nicméně představuje důležitý aspekt pro chápání a současnou podobu fotografického média.

## 1.6 POSTMODERNA versus DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE

Zde jsou zmíněny některé principy postmoderny, s nimiž se mohou principy nových tvůrčích přístupů v dokumentární fotografii ztotožňovat:

Postmoderna potlačuje základní principy konstrukce a logiky. – *Nový dokument* nezajímá kompozice a formální pravidla.

---

<sup>7</sup> Tamtéž.

Postmoderna ironizuje. Prvky pokládá do nepřírodných vztahů, a tím se jim vysmívá. – *Nový dokument* se snaží hledat takové úhly pohledu a situace, které by ironizovaly skutečnost. K realitě se staví s odstupem. Prvky obrazu dává do nových, absurdních významů.

V postmoderně neexistují hranice. – Dokument se rozměňuje do mnoha nových přístupů, neexistuje již jeden jediný princip a jeho hranice jsou nejednoznačné.

Postmoderna vstupuje do staré architektury, půjčuje si její prvky, ale klade je do jiných vztahů. Pracuje s retroestetikou, s motivem nevyrovnané identity. – Zde můžeme vidět podobnost v autorské práci s archivem. Fotografové používají staré fotografie, ale výběrem, postavením a komentářem jim přisuzují nové významy. Soubory jsou často založeny na retroestetice.

Postmoderna nivelizuje hodnoty, znejasňuje hranici mezi vysokým a nízkým uměním. – *Nový dokument* klade banální témata na úroveň sociálně závažných témat.

Postmoderna často sahá po neuměleckých formách, kýči, hraje si s barvami. – *Noví dokumentaristé* často používají výstřední barevnost, která může působit kýčovitě a neumělecky.

## 2. NOVÝ DOKUMENT

Pojem *nový dokument* označuje všechny nové současné přístupy v dokumentární tvorbě. Charakteristická je pro něj nová obraznost, nadsázka, vtip, ironie a sarkasmus. Autoři se již nevěnují sociálním tématům, nechťejí přispět ke společenským změnám. Místo toho se zabývají doposud opomíjenými tématy, zobrazují věci banální, průměrné, ošklivé nebo tabuizované. Často dokumentují střední třídu, její vkus ovlivněný konzumním světem, komercializací a globalizmus. Zatímco dokumentaristům tvořícím humanistickou fotografii šlo především o originalitu, šok, zachycení prchavého okamžiku, o něco individuálního a optimistického, *noví dokumentaristé* mají zájem o bezčasí, banální předměty a situace a průměrné členy střední třídy, kteří nejsou zajímaví a nevyznačují se žádným hrdinstvím. Laskavý pohled vystřídal humor a sarkasmus. Tvůrcům nevadí ztráta autorství a originality, stejně jako jiným postmoderním umělcům. Spojují patos s ironií a často využívají kýč. O pojmu *nový dokument* a jeho charakteristice jsem se zmínila také v kapitole 1.2 *Nástup nového dokumentu ve světě*.

Tomáš Pospěch charakterizuje postavení *nového dokumentu* ve středoevropském prostředí slovy: „*Je paradoxním kouzlem novosti „nového dokumentu“ v tom, že jako svěží vítr do střední Evropy vane to, co bylo v západním prostoru několikrát zužitkováno, recyklováno, kolovalo v citacích i kopiích, obohaceno o některé aktuální podněty dneška. Z pohledu středoevropana spočívá neobyčejná podmanivost těchto tendencí v dialogu s tradičním dokumentem, s tím, co zde bylo dosud nafotografováno a jak byla realita kolem nás obrazově uchopována.*“<sup>8</sup>

Hranice současné dokumentární tvorby jsou velice široké a *nový dokument* se neustále vyvíjí. Terminologie a klasifikace tohoto odvětví tedy nejsou dosud pevně dané a stále se utvářejí. Proto jsou kategorie relativní a mohou se navzájem prolínat. Nadto, postmoderní umění nemá rádo „škatulkování“. Nejlépe je tedy zahrnout všechny autory pod termín *nový dokument*. Pohledy autorů tvořících v duchu *nového dokumentu* jsou velice různorodé. Abych mohla tak široké téma lépe uchopit a pro jeho lepší přehlednost, zvolila jsem další dělení do následujících podkategorií, dle tvůrčích přístupů.

<sup>8</sup> POSPĚCH, Tomáš: *Nowy dokument. Czechy, Slowacja, Wegry, Polska/Nový dokument. Česká republika, Slovensko, Maďarsko, Polsko*. In: *Fotografia dokumentalna w projektach fotograficznych/Dokumentární fotografie ve fotografických projektech*. Galeria Szara, Cieszyn 2005, s 25.

## 2.1 ABSURDNÍ POLOHA

Jedním z představitelů nových tendencí po roce 2000 je **Martin Kollár**. Narodil se roku 1971 v Žilině a nyní žije v Praze. Fotografii se začal věnovat při studiu kamery na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě. V tom vidí kurátor Tomáš Pospěch důvod, proč se Kollár necítí být vázán tradicí sociálního dokumentu a humanistické fotožurnalistiky, jenž se snaží o zprostředkování pravdivé skutečnosti. K tvorbě Martina Kollára Pospěch dodává: *„Na místo heroizace života volí shovívavou ironii. Ale humor Martina Kollára není šířavě ironický, narozdíl od snímků britského dokumentaristy Martina Parra, je spíše poláčkovsky laskavý, má něco z úsměvnosti Lasici a Satinského. Není však samoučelný. Vždy je nesen potřebou ve zkratce glosovat aktuální stav Slovenska, České republiky, Východní Evropy, zobrazovat soudobé proměny, tradiční hodnoty atakované novým životním stylem, komercializací.“*<sup>9</sup>

Kollár se ve své dokumentární tvorbě zaměřuje na život v evropských postkomunistických zemích. Jeho barevné cykly obsahují prvky absurdity, které autor záměrně vyhledává. Fotografuje například v prostředí hypermarketů, lidových zábav, soutěží a rekreačních středisek. Ve svých fotografiích využívá náznaků a podtextů.

Fotografická agentura VU', která Kollára zastupuje, na svých webových stránkách o jeho tvorbě napsala: *„Jedinečným způsobem dokumentuje národní změnu ze socialismu ke kapitalismu a nacionalistické obavy zakořeněné v této transformaci. Ve svých barevných fotografiích nám nabízí řadu zábavných momentek, které často balancují na hraně absurdity. Poodkrývají bizarnost každodenních situací při zachování slavnostní atmosféry. Jeho fotografie jsou kritikou způsobu našeho života.“*<sup>10</sup>

Jedním z příkladů Kollárovy tvorby je soubor s názvem příhodným pro *nový dokument*, *Nothing special*, neboli *Nic zvláštního*. Je tvořen obrazy z všedního života, které však působí bizarním dojmem.

<sup>9</sup> POSPĚCH, Tomáš. *Úsměvný Martin Kollár*. Dostupný z WWW: <<http://www.fotoaparar.cz/article/3200/1>> [citováno 17. března 2011].

<sup>10</sup> *Martin Kollár - Biography*. Dostupný z WWW: <<http://www.agencevu.com/photographers/photographer.php?id=108>> [citováno 17. března 2011].



*Martin Kollár, Nothing special, 2001-2004*

Dalším českým autorem, který se zabývá bizarností všedního dne, je student Institutu tvůrčí fotografie v Opavě, **Libor Fojtík**<sup>11</sup>. Se svým souborem *Absurdistán – Domov můj* získal v roce 2010 ocenění ve fotografické soutěži Frame a Czech Press Photo.

Celý soubor vznikl na území České republiky. Libor Fojtík úmyslně vyhledával bizarní události, jakými jsou například pražský erotický veletrh, soutěž v drezúře králíků nebo nudistická soutěž krásy.

Maďarský fotograf Peter Korniss, člen poroty Frame, k souboru *Absurdistán – Domov můj* poznamenal: „V českém divadle, filmu i literatuře nacházíme vždy specifický smysl pro humor. Podobnou tradici můžeme vystopovat i v české fotografii. I ve Fojtíkových fotografiích se obyčejné situace všedního dne mění v absurdní divadlo. Série Libora Fojtíka je nezaměnitelně český produkt.“<sup>12</sup>



*Libor Fojtík, Absurdistán - Domov můj, 2009-2010*

<sup>11</sup> nar. r. 1977

autorovy webové stránky: <http://www.liborfojtik.com/>

<sup>12</sup> *Frame 009*, Dostupný z WWW: <<http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2010030008/>> [citováno 17. března 2011].



**Milan Jaroš**<sup>13</sup> je českým fotografem, absolventem katedry fotografie na pražské FAMU. V současné době působí jako volný fotograf a úzce spolupracuje s časopisem Reflex. V roce 2005 obsadil se svým souborem *Česko*, v té době ještě neuzavřeným, třetí místo v mezinárodní fotografické soutěži Frame. Soubor vznikl intenzivně v letech 2004 až 2005. Milan Jaroš fotografoval jednotlivé snímky absurdních situací všedního života Čechů na různých místech celé České republiky s původním záměrem vytvořit absolventskou publikaci. V současné době se Milan Jaroš věnuje především fotoreportáži a barevnému dokumentu se sociální tematikou.<sup>14</sup>

Autor komentuje prezentovaný cyklus slovy: „*Současná doba a prezentace lidí ve veřejném prostoru přináší většinou nečekané a těžko uvěřitelné souvislosti. Často absurdní naplnění nově nabytého volného času a na druhé straně nenaplnění ideálů ztracených ve víru konzumního života jsou dva body, které se snažím vyjádřit ve svých fotografiích. Při pozorování „české“ reality mi stále častěji vyvstává otázka, kdo jsou vlastně vítězové a kdo poražení. Naše veskrze banální realita mě nepřestává překvapovat svojí neskutečností.*“<sup>15</sup>



Milan Jaroš, *Česko*, 2004-2005

## 2.2 SUBJEKTIVNÍ DOKUMENT

Subjektivní pojetí dokumentární fotografie se v českém prostředí objevilo v sedmdesátých letech minulého století, největšího rozvoje pak dosáhlo zejména v letech osmdesátých. Toto nové pojetí bylo reakcí na přesycení humanistickým dokumentem ve stylu Steichenovy *Lidské rodiny*. V subjektivním dokumentu laskavosti ubývá, zvýrazněn je ironický odstup. Formálně

<sup>13</sup> nar. r. 1976 v Praze

webové stránky autora: <http://www.milanjaroš.com/>

<sup>14</sup> JAROŠ, Milan. *Česko*. URL: <<http://www.milanjaroš.com/>> [citováno 17. března 2011].

<sup>15</sup> JAROŠ, Milan. *Česko*. Dostupný také z WWW: <[http://fotoframe.net/wp-content/uploads/2010/12/frame\\_0051.pdf](http://fotoframe.net/wp-content/uploads/2010/12/frame_0051.pdf)>[citováno 17. března 2011].

využívá nevšední obrazové skladby, vizuálních symbolů a významových podtextů. Ignoruje obvyklá kompoziční pravidla, rezignuje na zobrazování společensky významných témat a soustředí se na banální motivy a neatraktivní, často liduprázdné prostředí.<sup>16</sup>

Tento nový, specifický styl fotografování poprvé představil americký fotograf **Lee Friedlander**. Kompozice jeho fotografií se pohybovaly na pomezí abstrakce a dokumentární fotografie. Často fotografoval prázdné ulice bez lidí a svůj vlastní stín vrhaný na fotografované objekty. Zde můžeme vidět paralelu k tvorbě Vladimíra Birguse, o kterém se budu zmiňovat později.

Za jednoho z průkopníků českého subjektivního dokumentu můžeme považovat **Josefa Koudelku**<sup>17</sup>, konkrétně pak jeho soubor *Exily*. I když byl cyklus vytvořen před vytyčeným rokem 2000, zmiňuji tohoto autora jako důležitého pro kontext nového přístupu a jeho uvedení v českém prostředí. Soubor *Exily* vznikl v Koudelkově exulantském období. Subjektivní snímky zachycují prázdné krajiny a městské scenérie, opuštěná zvířata, lidi, stíny. Fotografie vznikaly v období 1969 až 1987 v Československu, Francii, Itálii, Portugalsku, Španělsku, Irsku a dalších zemích. Obrazy zdánlivě běžných situací vystihují pocity osamělosti, vykořenění a touhy po svobodě. Tajemné melancholické výjevy odrážejí autorův reálný pocit bez domova, záchytného bodu a symbolizují Koudelkův skutečný životní osud.<sup>18</sup>



Josef Koudelka, *Exily*, 1969-1987

<sup>16</sup> BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. *Česká fotografie 20. století*. Praha : KANT, 201. 205-206 s. ISBN 978-80-7437-026-7.

<sup>17</sup> nar. r. 1938 v Boskovicích

<sup>18</sup> Tamtéž.

**Evžen Sobek**<sup>19</sup> je dokumentární fotograf, zakladatel a ředitel Fotoškoly Brno a spoluzakladatel mezinárodní fotografické soutěže Frame. Fotografii vystudoval na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Ve své tvorbě se zabývá černobílým i barevným dokumentem. K jeho nejznámějším projektům patří cyklus o životě mnichů v premonstrátském klášteře v Želivě, soubor *Lidé Hlučínska 90. let 20. století* a *Ecce Homo*. V posledním ze zmiňovaných projektů zachycuje okamžiky běžného života a svým subjektivním pohledem do nich vkládá symbolické významy. Cyklus zobrazuje neurčitá místa České republiky, Francie, Portugalska, Japonska a Izraele.

Osobitým autorským rukopisem v souboru *Life in Blue* dokumentuje prostředí Novomlýnských nádrží a fenomén trávení volného času v kempech a rybářských rekreačních koloniích na březích těchto vodních ploch. Dokument zachycuje životní styl komunity lidí, jak autor říká, bývalých „karavanistů“, kteří se vzdali volnosti a svobody putování a vytvořili si druhý domov v bizarních staveních na břehu nádrže. Středoformátové fotografie nám předkládají zajímavý sociální fenomén a pohled na tento specifický způsob trávení volného času. Autor si klade otázku, proč vlastně lidé chtějí v tomto prostředí trávit víkendy nebo dokonce celá léta a co je motivovalo založit si tu svůj druhý domov.

Na soubor *Life in Blue* navazuje cyklus fotografií *Europe in Blue*, který je obdobou předešlého cyklu v rozsáhlejší, evropském kontextu.



Evžen Sobek, *Life in Blue*, 2006-dosud

<sup>19</sup> nar. r. 1967 v Brně

webové stránky autora: <http://www.evzensobek.com/>



**Tomáš Pospěch**<sup>20</sup> je český fotograf, kurátor, pedagog, kritik, publicista a teoretik se zaměřením na fotografii, výtvarné umění a dějiny architektury. Fotografii studoval v letech 1992 až 1998 na Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě. V letech 1997 až 2007 působil jako pedagog na Fakultě multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, od stejné doby doposud vyučuje také na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Pracoval na několika projektech dokumentujících každodenní život obyvatel českých a moravských regionů, např. *Zlín a jeho lidé*, *Hranicko*, *Lidé Hlučínska*. Ve své fotografické tvorbě se Tomáš Pospěch pohybuje na hranici mezi sociálním a subjektivním dokumentem. K vybranému tématu volí konceptuální přístupy a narušuje tak hranici *tradičního dokumentu*. Dle kurátorky Lucie Lendelové-Fišerové Pospěch posunuje žánr dokumentu z klasické polohy do subjektivní používáním neobvyklých kompozic, náznaků a symbolů a zachycováním prázdných krajinných výjevů.<sup>21</sup>

Mezi jeden z jeho subjektivních dokumentů patří soubor *Bezúčelná procházka*, který tvořil v letech 2004 až 2008. Zaměřuje se v něm na prostředí fotbalových zápasů odehrávajících se na českých vesnicích. Očekávaný žánr sportovní fotografie ale staví naruby. Širokoúhlým objektivem fotografuje výhradně nerozhodující okamžiky, chvíle čekání a zásadně se vyhýbá zobrazování míče. Autor záměrně vybírá ty fotografie, které by při standardním procesu měly být vyhozeny do koše. Pro dodržení stylizace „amatérského“ přístupu používá tří fotoaparátů různých formátů. Fotografie bez akce, vzrušení a bez emocí spojují prostředí venkovského fotbalu s okolní krajinou. Provizorní hřiště se většinou rozprostírá na loukách, polích nebo poblíž JZD. Autor se vrací do důvěrně známého prostředí, kam byl jako dítě nucen pravidelně chodit. Ke svému souboru sám dodává: „*Okraj vesnice. Muži v nedělní krajině, hlavně ne míč. Klid, vyčkávání, širokoúhlý objektiv. Projekt věnuji všem milovníkům trávy, spadaneho listí a české vesnice.*“<sup>22</sup>



Tomáš Pospěch, *Bezúčelná procházka*, 2004-2008

<sup>20</sup> nar. r. 1974 v Hranicích

webové stránky autora: <http://www.pospech.com/>

<sup>21</sup> FIŠEROVÁ, Lucia. *Tomáš Pospěch*. Dostupné z WWW: <<http://artlist.cz/?id=453>> [citováno 1. května 2011].

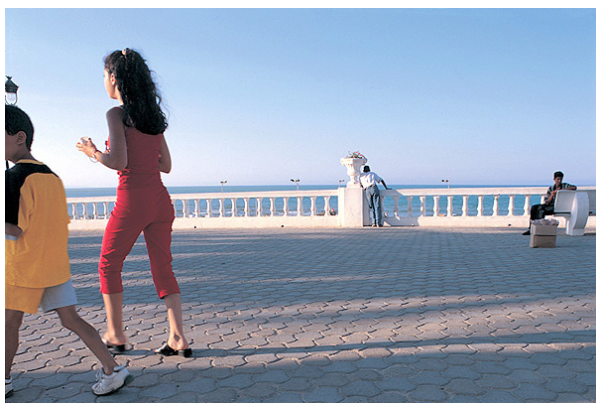
<sup>22</sup> POSPĚCH, Tomáš. *Bezúčelná procházka*. URL: <<http://www.pospech.com/>> [citováno 1. května 2011].

**Vladimír Birgus**<sup>23</sup> je současný český fotograf, teoretik, historik fotografie, publicista, kurátor a pedagog. Fotografii vystudoval na pražské FAMU, kde později působil jako profesor. Od roku 1990 je vedoucím pedagogem Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Je zakládajícím členem Pražského domu fotografie, redaktorem české sekce časopisu *Imago*, přispívá do řady deníků a odborných magazínů.

Subjektivní dokumentární fotografii se Vladimír Birgus začal věnovat jako jeden z prvních českých tvůrců v polovině 70. let. Spolu se svými přáteli Josefem Pokorným a Petrem Klimplem založili skupinu *Dokument*, která se vymezovala tradičnímu pojetí dokumentární fotografie a stála v opozici vůči Bressonovu „rozhodujícím okamžiku“. Mladí autoři zachycovali věci banální a všední. Se svým článkem *Nerozhodující okamžik* vystoupili v měsíčníku *Československá fotografie* v roce 1977.

Birgus pomocí neobvyklé kompozice a vizuálních symbolů zachycuje zdánlivě běžné okamžiky všedního dne. V 80. letech začíná autor používat barevný inverzní materiál, od poloviny 90. let je barva na fotografii již zcela dominantní. Sytě červené nebo žluté plochy zabírají významnou část obrazu a barva se stává důležitým výrazovým prostředkem.

Již při studiích na FAMU začíná vznikat cyklus *Così nevyslovitelného*. Birgus se v něm zabývá obecnými tématy, děj na obraze je pouze naznačený, otevřený divákově fantazii. Fotografie pochází z celého světa, místo vzniku však není důležité. Na první pohled nezajímavé záběry skrývají řadu odkazů a metafor. I když jsou snímky nearanžovanými momentními fotografiemi, každý prvek zde může být nositelem informace. Lidé jsou na fotografiích často obráceni zády nebo svůj pohled upírají do neznáma. Podle Tomáše Pospěcha může divák ve fotografiích nalézt výpověď o uspěchané globalizované společnosti, osamělosti jedince uprostřed davu, kontrastu člověka a velkoměstské architektury.<sup>24</sup>



Vladimír Birgus, *Così nevyslovitelného*, 1978-dosud

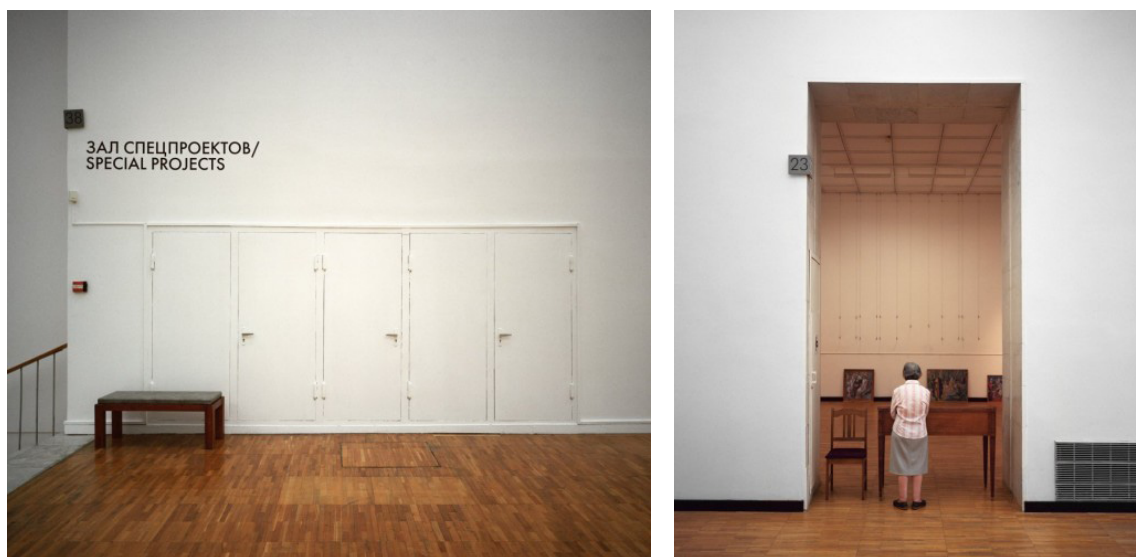
<sup>23</sup> nar. r. 1954 ve Frýdku-Místku

webové stránky autora: <http://www.birgus.com/>

<sup>24</sup> POSPĚCH, T. Vladimír Birgus: „Così nevyslovitelného“. Dostupný z WWW:<<http://www.photorevue.com/phprs/view.php?navezclanku=&cislocclanku=2003010202>> [citováno 1. května 2011].

**Milan Bureš**<sup>25</sup>, student Ateliéru reklamní fotografie ve Zlíně a Institutu tvůrčí fotografie v Opavě, je mladý fotograf tvořící v duchu subjektivního dokumentu.

V roce 2010 získal za svůj soubor *Cestování v čase* první cenu v mezinárodní fotografické soutěži Frame a čestné uznání v soutěži Czech Press Photo. Fotograf se dle svých slov při své cestě po Rusku snaží pochopit tamní kulturu a mentalitu a tato skutečnost ho přivádí do Treť-jakovské státní galerie v Moskvě. Autor zde zachycuje prostory, jež uchovávají ruské umění 20. století, obrazy opřené o zeď, osvětlené opuštěné kouty i dobovou květinovou výzdobu. Milan Bureš v tomto interiéru nachází bránu do jiné doby, muzeum umírajícího ducha Sovětského svazu.



*Milan Bureš, Cestování v čase, 2010*

## 2.3 INSCENOVANÝ DOKUMENT

Inscenovaný dokument je dalším z proudů, kterým se současná dokumentární fotografie ubírá. Fotografové v něm chtějí spojit svoji snahu zobrazovat realitu a zároveň konstruovat své vlastní světy.

Inscenovaný dokument vypadá na první pohled autenticky. Někteří autoři zacházejí do takových detailů, že portrétovaní mrkají a chovají se jakoby nevěděli, že jsou fotografováni, i když jsou přesně vedeni. Jiní tvůrci inscenovaného dokumentu vytvářejí složité scény, používají herce, světla, reflektory a následně důkladnou postprodukcí, jak je tomu například u amerického autora Gregory Crewdsona.

<sup>25</sup> nar. r. 1986

webové stránky autora: <http://www.milanbures.com/>



Ve výsledku však pro autory není způsob vzniku fotografie důležitý. Vytvoření obrazového dokumentu má vyvolávat zamyšlení, evokovat děj nebo ideu. Zda se ve skutečnosti jednalo o momentku nebo režírovanou scénu, pro ně již není podstatné.

Pohybujeme se zde opět na hranici dokumentu. Autoři vědí, že se o dokument nejedná, ale snaží se, aby tak výsledné dílo působilo. Kanadský umělec Jeff Wall například prohlásil, že i když nainscenuje scénu, výraz ve tváři zobrazovaného a jeho emoce jsou autentické.

Jednou z autorek inscenovaného dokumentu je **Sylva Francová**<sup>26</sup>. Česká fotografka, ilustrátorka a grafička vystudovala Akademii výtvarných umění v Praze, je členkou redakční rady a koordinátorkou časopisu Fotograf a spoluzakladatelkou občanského sdružení Fotograf 07 o.s.

Autorka pracuje s digitálně manipulovaným obrazem. Zabývá se především zkoumáním člověka nebo skupiny lidí v určitém prostředí. Markéta Kubačková charakterizuje tvorbu autorky slovy: „*Postup Francové není spontánní, její činnost je promyšlená a dlouhodobá. Sbírá do svého archivu každodennost, a po nějaké době její typické rysy začne seskupovat, a navrství tak několik významových rovin do jednoho obrazu. Její tvorba není dokumentem v původním slova smyslu, proniká k lidem a místům skrze čas a vrstvy, které během tohoto zkoumání objeví.*“<sup>26</sup>

Sylva Francová tvoří své projekty nejčastěji metodou časosběru. Portréty sekvenčně snímáné v určitém čase skládá pomocí počítačové montáže do jednoho obrazu. O zvolené formě mluví jako o kubistické. V souboru *Portréty žen* zachycuje z několika úhlů ženy a jejich každodenní činnosti, které vykonávají ve svých domácnostech, a tyto portréty skládá do jednoho panoramatického obrazu. Výsledná montáž tak tvoří všední příběh každé z těchto žen. Jak sama autorka tvrdí, jejím hlavním cílem bylo konfrontovat denní činnost člověka ve své jedinečnosti a neopakovatelnosti, a zároveň společné lidské motivy, vzorce chování a společné rituály.



Sylva Francová, *Portréty žen*, 2003-2004

<sup>26</sup> KUBÁČKOVÁ, Markéta. Sylva Francová. Dostupný z WWW: <<http://artlist.cz/?id=2697>> [citováno 16. dubna 2011].

Soubor *Daily Stories* vzniká v úzké návaznosti na předchozí cyklus. Sylva Francová stejnou formou fotografuje české byty a jejich obyvatele. Do časové smyčky spojuje fotografie dvou nebo tří všedních činností vázaných na interiér a vytváří tak několikanásobné panoramatické portréty. Podle autorky vypovídá interiér o svých majitelích. Odehrávají se v něm malé příběhy, opakují se běžné momenty a banální situace, které se prolínají s životními okamžiky.



Sylva Francová, *Daily stories*, 2008

**Daniela Dostálková**<sup>27</sup> je volná fotografka a kurátorka. Fotografie studovala na Univerzitě J. E. Purkyně v Ústí nad Labem a Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. V roce 2006 obdržela za svůj fotografický cyklus *The Town I Like* první místo ve fotografické soutěži Frame. Série fotografií vznikla v České republice, na půdě anonymní japonské továrny na výrobu klimatizací. Autorka si pokládá otázku, do jaké míry narušuje firemní kultura identitu jedince a davu a jak nadnárodní a korporátní organizace určují způsob života. Může vůbec jedinec vybočovat z davu bez toho, aby to firma brala jako projev nesouhlasu s firemní strategií? Soubor otevírá otázku uniform, povinných ranních rozcviček, vedení výkonnostních tabulek a dalších přísně daných firemních pravidel.

Prezentovaný soubor je pohledem na korporátní společnosti a globalizovaný svět, který se ale autorka nesnaží soudit. Snímky zachycují inscenované situace se zaměstnanci továrny i řediteli. Soubor se skládá ze skupinových portrétů a portrétů osamělých jedinců. Ve spojení s industriální architekturou vzniká dojem odevzdanosti a podřízenosti systému. Se záměrnou strnulostí a nepřítomnými pohledy vytváří Daniela Dostálková se svými herci nové, alternativní příběhy.

Tomáš Pospěch o práci Daniely Dostálkové napsal: „Zajímá ji konstruovaná realita, tedy ne dokumentaristické „toto tak bylo“, ale možnost vyprávění. S bravurou recykluje a volně fúzuje principy obvyklé pro současnou dokumentární, ale stejně tak inscenovanou, módní nebo reklamní fotografii. Odráží tak soudobý trend důrazného rozchodu s teatrální inscenovanou fotografií osmdesátých let plnou lehkovážné hravosti a příklon k obsahu, nové angažovanosti.

<sup>27</sup> nar. r. 1979 v Třinci

*Soubor The Town I Like vypráví o stereotypu a automatizaci, specifické firemní kultuře a mezilidských vztazích, které tato nadnárodní korporace do českého prostředí přinesla. Nadnárodní společnosti vytvářejí struktury moci, v rámci kterých žijeme svůj svobodný život.“<sup>28</sup>*



*Daniela Dostálková, The Town I Like, 2006*

V roce 2009 obsadil student Institutu tvůrčí fotografie v Opavě **Marek Pavala**<sup>29</sup> třetí místo v soutěži Frame. Oceněný soubor *Daniel* je inscenovaným dokumentem o romském příteli, dědici úspěšné rodinné společnosti. Pomocí stylizovaných portrétů a interiérových zátiší autor divákovi zprostředkovává pohled na romskou komunitu, avšak jinou, než jakou by ji divák očekával. Fotografie mohou působit autentickým dojmem, použité svícení exteriérovými blesky ale prozrazuje, že snímky jsou pečlivě promyšleny a konstruovány.



*Marek Pavala, Daniel, 2009*

<sup>28</sup> POSPĚCH, Tomáš. Daniela Dostálková. Infant Life. Dostupný z WWW: <<http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cislocclanku=2008060011/>> [citováno 16. dubna 2011].

<sup>29</sup> nar. r. 1987 v Praze  
webové stránky autora: <http://www.marekpavala.com/>

## 2. 4 FIKTIVNÍ DOKUMENT

Fiktivní dokument je zvláštní kapitolou *nového dokumentu*. Jeho tvůrci úmyslně pozměňují realitu, kterou fotografie zobrazuje. Využívají přitom různých postupů, z nichž nejčastějším je digitální manipulace obrazu.

Autoři fiktivního dokumentu často nepracují s vlastními fotografiemi, ale obrazy si půjčují a zasahují do nich svým autorským způsobem.

Jedním z nejvýraznějších autorů fiktivního dokumentu je **Pavel Maria Smejkal**<sup>30</sup>, jehož tvorbu charakterizuje práce s historickými fotografiemi.

Tento fotograf se narodil roku 1957 v Ostravě. Původně vystudoval Veterinární univerzitu v Košicích, jeho zájem o fotografii se projevil až později. Roku 2002 pak absolvoval na Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě. V současné době žije a tvoří v Košicích.

Již ve svém artist's statementu přiznává, že kromě klasické fotografie používá digitální a kombinované techniky a někdy využívá starých publikovaných fotografií, obrázků z internetu nebo starých tisků. V autorské tvorbě jej zajímají otázky týkající se života a smrti, vývoje společnosti a individuální identity.<sup>31</sup>

V souboru *Stars* použil starých fotografií zachycujících vězně a vězeňkyně koncentračních táborů, budoucích obětí Holocaustu, a nenápadnou digitální úpravou zaměnil tváře některých vězňů za tváře známých osobností světové kultury. Využil především portrétů herců, hereček, hudebníků, zpěvaček, sportovců a vědců, kteří dnes představují symbol úspěchu a využití lidského potenciálu. Vytváří tím hypotetické situace a pokládá si otázku, zda by se tito lidé mohli za určitých okolností dostat do podobné situace nebo co musíme udělat, abychom se do takových situací nikdy nedostali a zda máme vůbec moc něco takového změnit.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> nar. r. 1957 v Ostravě

autorovy webové stránky: <http://www.pavelmaria.com/>

<sup>31</sup> SMEJKAL, Pavel Maria. Dostupný z WWW: <<http://www.pavelmaria.com/author.html>> [citováno 16. dubna 2011].

<sup>32</sup> Tamtéž.





*Pavel Maria Smejkal, Stars, 2005-2006*

Dalším fotografickým cyklem Pavla Maria Smejkal je soubor s názvem *The family of man*. Dílo vznikalo v letech 2000 až 2003 a jeho název odkazuje na výstavu humanistických fotografií, kterou roku 1955 představil světu Edward Steichen. Smejkal v tomto souboru opět pracuje s historickými fotografiemi z knih a tisku a zasahuje do nich svým autorským způsobem. Svůj portrét vkládá do reprodukcí těchto starých fotografií a zamýšlí se tím nad otázkou, jaký je vztah jednotlivce ke společnosti a historii, jaké jsou společné znaky a problémy jedinců v různých dobách, zvláště pak v těch, které nás vedou do krajních životních situací. Pokládá si také osobní otázky: kdo jsem, čeho bych byl schopen, jak bych se zachoval v daných historických okolnostech? Na závěr autor k souboru dodává: „Tvář se objevuje v každém obrázku. Má tvář. Má tvář na místě jejich tváře. Na místě vaší.“<sup>33</sup>



*Pavel Maria Smejkal, The family of man, 2003*<sup>34</sup>  
původní fotografie A. A. E. Disdéri, *Dead communards*, 1871

<sup>33</sup> Tamtéž.

<sup>34</sup> Portrét Pavla Maria Smejkal je nainstalován místo tváře muže v horní řadě, druhého zprava.





*Pavel Maria Smejkal, The Family of Man, 2003  
původní fotografie Robert Capa, D Day, 1944*

Jeden z autorových nejnovějších souborů je cyklus s názvem *Osudové krajiny*. Ten vznikl v letech 2009 až 2010 a využívá nejznámějších fotografií, ikon v historii tohoto média. Z těchto všeobecně známých fotografií, především světových konfliktů, odstraňuje Smejkal hlavní figurální motiv a na obraze zůstává jen prázdná meditativní krajina.

Autor se zamýšlí nad manipulovatelností fotografií, které nám mají sloužit jako základní platforma paměti. Záměrně proto vybíral takové fotografie, u nichž je jejich autenticita zpochybňovaná, například Padající republikán Roberta Capy, přidané dramatické nebe ve fotografii Dmitrije Baltermance nebo vyretušované hodinky na ruce vojáka, kterého na své fotografii zachytil Jevgenij Chalděj. Kde jsou tedy hranice možnosti využívat fotografii jako dokumentační médium? Co je realita? <sup>35</sup>



*Pavel Maria Smejkal, Osudové krajiny, 2010*



*Robert Capa, Padající republikán, 1936*

<sup>35</sup> Fatescapes. Dostupné z WWW: <<http://www.photoartcentrum.net/fatescapes01.html>> [citováno 22. dubna 2011].



*Pavel Maria Smejkal, Osudové krajiny, 2010*



*Nick Út, Kim Phuc, Vietnam, 1972*

Dalším autorem fiktivního dokumentu je kontroverzní umělec **Jiří David**<sup>36</sup>. Roku 1987 vystudoval Akademii výtvarných umění v Praze a byl jedním ze zakládajících členů skupiny *Tvrdohlaví*. Od roku 2004 je vedoucím intermediálního a konceptuálního ateliéru Vysoké školy umělecko-průmyslové v Praze.

Za fiktivní dokument můžeme označit jeho soubor *Bez soucitu*, který vytvořil v roce 2002. Využil v něm portréty sedmnácti světových politiků a státníků, například George Bushe, Tonyho Blaira, Vladimira Putina, Václava Havla, Usáma bin Ládina nebo papeže Jana Pavla II., a pomocí počítačové manipulace pak do tváří těchto politicky vlivných osobností vehnal slzy.

Soubor v jedné rovině znejšťuje viděnou „skutečnost“ a v rovině druhé poukazuje na atribut pláče, jehož veřejný projev u mužského pokolení je v dnešní společnosti považován za nepatřičný, zvláště pak u osobností s takovým postavením.<sup>37</sup>

Záměrem autora využívat oficiálních snímků agentur nebo fotografií z novin bylo manipulovat již manipulované. K tomu Jiří David dodává: „*Politika, ekonomika, média, násilí, manipulace, strašně mě to štve, cítil jsem se bezmocný, ale přesto jsem se chtěl nějak k tomu všemu vyjádřit. Jednoznačně, avšak ne prvoplánově. Aby ta věc měla silný emotivní podtext a zároveň aby byla sdělná, umožňovala širší obsahové čtení. A aby ji pochopili i lidé, kteří jinak na výstavu nepřijdou. To je pro mě hodně důležité.*“<sup>38</sup>

<sup>36</sup> nar. r. 1956 v Rumburku

webové stránky autora: <http://www.jiri-david.cz/>

<sup>37</sup> DOSTÁL, Michal. *Fotografie Jiřího Davida*. Dostupné z WWW: <<http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cislocclanku=2005042801>> [citováno 16. dubna 2011].

<sup>38</sup> DAVID, Jiří. URL: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Jiří\\_David](http://cs.wikipedia.org/wiki/Jiří_David)> [citováno 16. dubna 2011].

Zajímavý je například i fakt, že do jednoho souboru, a tedy do jednoho kontextu, zahrnul osobnosti vnímané kladně, osobnosti politicky kontroverzní i osobnosti záporné.



Jiří David, *Bez soucitu*, 2002

Pražská umělkyně **Štěpánka Šimlová**<sup>39</sup> se narodila roku 1966. V letech 1989 až 1996 studovala na pražském AVU intermediální ateliér pod vedením Milana Knížíka. V současné době je jednou z nejvýraznějších person české výtvarné scény. V počátcích své tvorby se vyjadřovala pomocí fotografie a kresby, dnes je pro ni charakteristickým výrazovým prostředkem digitální fotografie.

Ve svém souboru *Modlitbičky* z roku 2000 manipuluje obrazy velkoměsta. Místo neonových nápisů a reklam vkládá útržky dětských modliteb, které v chaotickém shluku světél nalezneme až na druhý pohled. Odcizený svět velkoměsta pomocí těchto poselství svým způsobem polidšťuje.

V jiném souboru dle stejného principu nahrazuje názvy značek módní a sportovní obuvi za hesla, která vyjadřují strach z nemoci a stáří.<sup>40</sup>



Štěpánka Šimlová, *Modlitbičky*, 2000

<sup>39</sup> nar. r. 1966

webové stránky autorky: <http://stepanka-simlova.com/>

<sup>40</sup> Štěpánka Šimlová – *I am terrible sorry...* URL: <<http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/vystavy-a-program/aktualni-vystavy/2002/stepanka-simlova-i-am-terribly-sorry-.aspx>> [citováno 16. dubna 2011].

## 2.5 FOTOGRAFICKÝ DENÍK

Člověk má odnepaměti sklon uchovávat své pocity a zážitky ve fyzické podobě, ke které se může dříve či později vrátit. Dříve tomuto účelu sloužily deníky a psané písmo. Dnes, v době široce dostupných digitálních fotoaparátů a mobilních telefonů, se stalo jednodušším a bezprostřednějším zaznamenávat okolní svět pomocí média fotografie. Deník tak zčásti změnil svoji podobu – z psané na vizuální, a formálně se tak přenesl z papíru na obraz.

Fotografický deník jako žánr se rozšířil a u současných tvůrců získal velkou oblibu.<sup>41</sup> Ať už autora k jeho tvorbě vedou jakékoliv úmysly, je to forma sebevyjádření. Fotografie se nezakládají na technické dokonalosti, naopak, snímky díky nepřesnostem vzniklým neznalostí fotografického řemesla mnohdy získávají na bezprostřednosti a intimitě. Mnoho tvůrců si vede deníkové záznamy<sup>42</sup> vedle své hlavní tvorby, jiní se na ně přímo zaměřují. Někteří autoři nejsou fotografie a fotografie vytváří jako skicy pro svou tvůrčí práci v jiné oblasti, například v malbě. A pro další je tato tvorba pouze splněnou touhou po sebevyjádření. Tak či tak, deníky dokumentují život jedince a jeho okolí a stávají se intimní zповědí „o sobě a o době“.

U fotografických deníků musíme počítat s jistou mírou inscenace. Autoři podvědomě tuší, že jejich deník bude jednou někdo „číst“. Pokud tvoří deník účelově s cílem vystavit jej, mají dokonce jistotu, že jejich zповěď bude veřejná. Míra autentičnosti tu tedy může být sporná.

Fotografický deník se stal fenoménem. Dává divákům nahlédnout do života autora a jeho osobních příběhů. Již ze své podstaty má deník výpovědní dokumentární hodnotu, která bude doceněna nejspíš opět s odstupem času, kdy bude vyprávět o dobovém stylu, oblečení a náladách společnosti. Proces tvorby osobního deníku je dlouhodobou záležitostí. Jeho význam nespočívá v jedné fotografii, důležitá je zde celková výpověď.

**Hynek Alt**<sup>43</sup> a **Aleksandra Vajd**<sup>44</sup> jsou známou autorskou dvojicí fotografů, která spolu tvoří od roku 2006. Poznali se však již na studiích. Roku 2001 absolvovali na katedře fotografie Filmové akademie múzických umění v Praze. Oba autoři obdrželi prestižní stipendium Fulbrightovy nadace, které jim umožnilo v letech 2004 až 2006 studovat fotografii v USA. Od roku 2008

<sup>41</sup> Zásahu na popularitě a expanzi přístupu k fotografii deníkovou formou má například americká fotografka Nan Goldin, která se stala vzorem pro mnoho mladých autorů tvořících v tomto duchu.

<sup>42</sup> například skicy, fotografie z cest

<sup>43</sup> nar. r. 1976 v Kutné Hoře

<sup>44</sup> nar. r. 1971 v Mariboru, Slovinsko

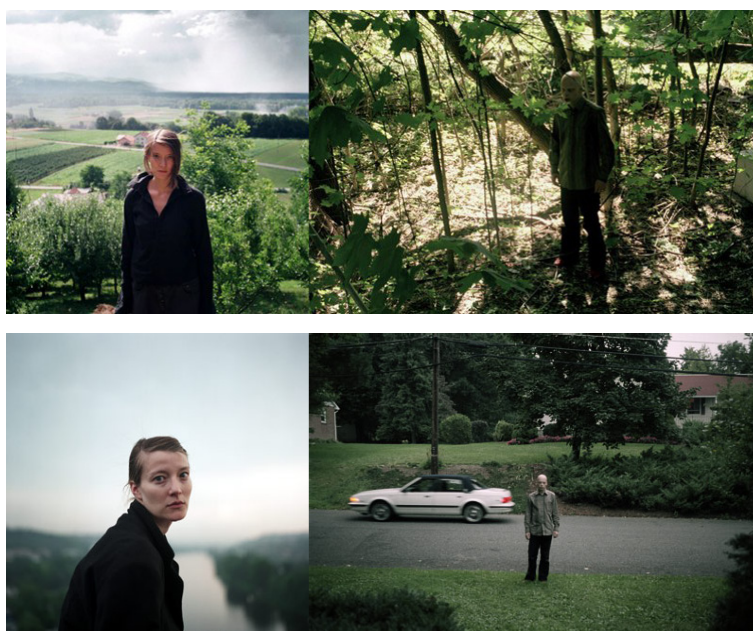
webové stránky autorů: <http://altvajd.com/>



vedou společně ateliér fotografie na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze. Umělecké duo má na svém kontě řadu samostatných i kolektivních výstav, ocenění a spoluúčastí na nejrůznějších projektech. Jsou partnery ve fotografii i v osobním životě.

Do deníkové tvorby můžeme zařadit jejich konceptuální, a prozatím ještě nedokončený projekt nazvaný *Man Woman*. Soubor tvoří diptychy vzájemných stylizovaných portrétů obou tvůrců. Barevné fotografie nepopisují konkrétní děj ani činnost, jsou momentálním zastavením. Nacházejí se na hranici dokumentární fotografie a portrétu. Hynek Alt fotografuje Aleksandru Vajd na čtvercový formát, sám je zachycen na podélném snímku. Fotograf je zde zároveň modelem a voyerem. Podle Tomáše Pospěcha hledají autoři na obrazech svůj vzájemný vztah. Získávají odstup jeden od druhého, jejich těla působí odcizeně.<sup>45</sup>

Pozadí fotografií je neurčité, neidentifikovatelné. Tvoří je intimní interiéry nebo neutrální přírodní scenerie. Dosud nedokončený projekt vzniká již deset let a na fotografiích se tento čas projevuje změnou ve vzhledu obou protagonistů. Hynek Alt a Aleksandra Vajd kombinace fotografií v diptyších neustále obměňují, a tak vznikají nové a nové vztahy. Na speciální webové adrese [www.manwomanunfinished.com](http://www.manwomanunfinished.com) jsou páry v diptychu tvořeny náhodně a vzniká tak neopakovatelná řada setkání mezi mužem a ženou.



Hynek Alt, Aleksandra Vajd, *Man woman*, 2001-dosud

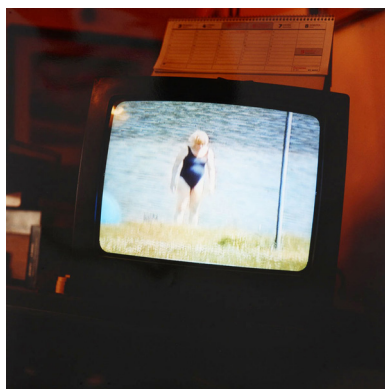
<sup>45</sup> POSPĚCH, Tomáš. Dostupný z WWW: <<http://artlist.cz/?id=931>> [citováno 7. května 2011].

Fotografka **Petra Steinerová**<sup>46</sup> je absolventkou katedry fotografie na pražské FAMU. Prvním deníkovým počinem mladé fotografky se stal soubor *Táta*, za který byla v roce 2006 oceněna třetím místem v soutěži Frame.

Autorka v něm zaznamenává příběh svého otce, který si nechal operativně změnit svou sexuální identitu. Soubor je vizuálním deníkem proměny otce z muže na ženu a jak tato změna poznamenala rodinu, rodinné vztahy a nakonec také vztah otce a dcery, autorky. Petra Steinerová fotografuje muže v jeho bytě v průběhu fyzických změn i psychických krizí.

Důležitý je fakt, že Petra Steinerová svým nevšedním a otevřeným svědectvím nechce šokovat diváka. Cyklus je laskavou zpovědí dcery o toleranci a lásce. Fotografický deník se často stává způsobem, jak se vyrovnat s vlastními problémy nebo změnou životní situace. Soubor této fotografky toho může být důkazem.

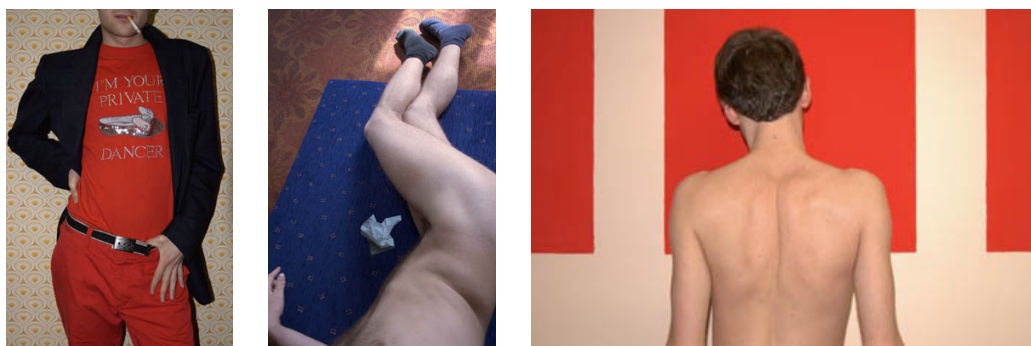
Tento cyklus bychom mohli námětem přirovnat k tvorbě anglického umělce **Richarda Billingham**. Ten v polovině 90. let vytvořil fotografický deník ze společného života v bytě svých rodičů. Autor pocházel z velmi slabé sociální rodiny, jeho otec byl alkoholikem. Richard Billingham nebyl fotografem, chtěl pouze vytvořit podklady pro své malby. Je ale bezesporu jedním z prvních fotografů, kteří začali brát fotografii jako svůj deník. Jeho snímky jsou surové, přesto nepostrádají kompozici. Naproti tomu ve fotografiích Petry Steinerové pozorujeme evidentní fotografické vzdělání autorky. Podobnost obou tvůrců však můžeme spatřit v přístupu ke svým portrétovaným objektům. I když soubory zachycují jistou absurditu životní situace, nepostrádají laskavý a citlivý pohled dětí na své rodiče a prostředí, ve kterém vyrůstaly.



*Petra Steinerová, Táta, 2006*

<sup>46</sup> nar. r. 1980 v Praze

Cestou osobních záznamů se vydal i student Institutu tvůrčí fotografie v Opavě **Martin Cáb**. Jeho soubor z roku 2009 *Love is Art, Art is Porn* by se dal přirovnat k tvorbě průkopníčky fotografického deníku – **Nan Goldin**. Tato americká fotografka v 70. letech zásadně ovlivnila estetiku vnímání fotografie. Zaměřovala se na divoký život amerických subkultur, sexuálních menšin, narkomanů a prostitutek a fotoaparát často směřovala také proti sobě. Stejně tak Martin Cáb zachycuje deníkovou formou svůj intimní svět v cyklu *Love is Art, Life is Porn*. Ten je osobní zpovědí o autorovi samém, o jeho vztazích a blízkých. Soubor tvoří stylově různorodé akty, portréty a momentky, které se nesou v intimní a lehce erotizující atmosféře.



Martin Cáb, *Love is Art, Art is porn*, 2009

## 2.6 PRÁCE S ARCHIVEM

Specifickým způsobem tvorby fotografických souborů je práce s nalezenými fotografiemi, alby a rodinnými archivy. Tyto fotografie nebyly původně pořizovány s uměleckým záměrem. Autentickým jazykem ale hovoří o době, ve které byly pořízeny, a hodnotu získávají právě odstupem času. Současní autoři tyto fotografie vyhledávají, třídí, vybírají a skládají do knih, souborů a výstav. Nakládají s nimi svým autorským způsobem, přidávají svůj pohled a dávají fotografie do nových souvislostí.

Prací s archivem se zabývá absolventka Institutu tvůrčí fotografie<sup>47</sup> a slovenská dokumentární fotografka **Lucia Nimcová**<sup>48</sup>. Původně se její díla nesla v podobném duchu jako fotografie Martina Kollára. Postupně se způsob její tvorby stával konceptuálnější a Nimcová začala pracovat s archivy amatérských socialistických fotografů, což se pro její další tvorbu stalo charakteristické. Snímky komunálních fotografů nachází v archivech, čerpá ale rovněž ze soukromých sbírek. Tyto fotografie třídí, sestavuje a dává do nových souvislostí. Lucie Nimcová

<sup>47</sup> 2008–2011

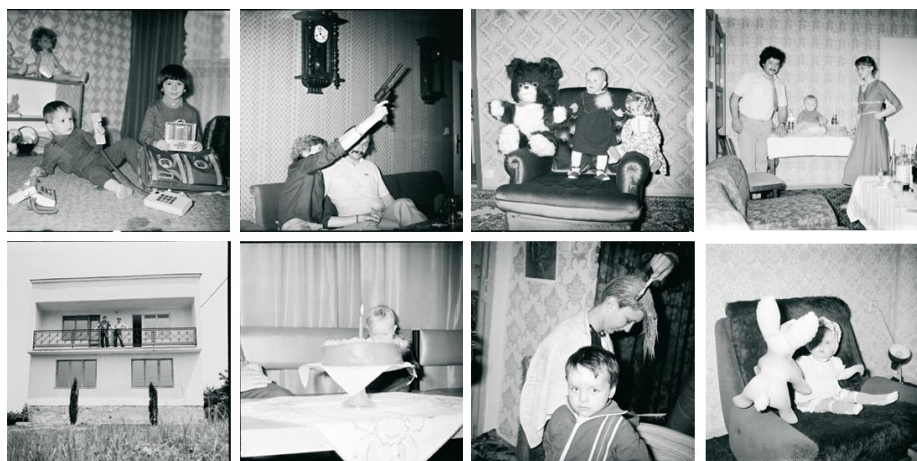
<sup>48</sup> nar. r. 1977 v Humenném

webové stránky autorky: <http://www.luco.sk/>



projektuje své umělecké cítění do materiálu fotografa, zobecňuje jej, pracuje s historií a kolektivní pamětí. Ta vychází ze socialistického období, ve kterém lidé měli totožný nábytek, oblečení, hračky a provozovali stejné činnosti.

Soubor *Leftovers*<sup>49</sup>, který Lucia Nimcová sestavila společně s fotografem Michalem Moravčíkem, je výběrem z archivu amatérského fotografa Mariána Kusika. Ten snímky pořizoval zejména v průběhu 80. let minulého století. Fotografoval své okolí, děti, přátele a fotografie poté prodával nebo věnoval. Zbylé fotografie nebo snímky, které byly v danou dobu „nepřijatelné“, uchovával. Lucie Nimcová s Michalem Moravčíkem doplnili fotografie o vtipné komentáře a z těchto „zbytků“ sestavili knihu, která vyšla v roce 2009.



Lucie Nimcová, Michal Moravčík, Marián Kusik, *Leftovers*, 2007-2009

Dalším souborem, ve kterém se Lucia Nimcová věnuje práci s fotografickými archivy, je cyklus *Rusíni*, dokument o minulém i současném životě východoslovenské etnické menšiny Rusínů.

Lucia Nimcová je původem Rusínka. Do svých šesti let bydlela se svými prarodiči ve východoslovenské vesnici Starina blízko ukrajinských hranic. Odtud byli posléze, v letech 1983 až 1987, nuceni odejít, protože Starina a dalších šest vesnic měly být srovnány se zemí a na jejich místě měla vyrůst přehrada. Většina Rusínů odešla do sousedních měst, například do Sniny nebo Humenného, většinou do panelových domů, což zcela odporovalo jejich dosavadnímu způsobu života. Nucené přesídlení a ztráta domova zasáhla drasticky do života celé komunity a ta se musela vyrovnat se svou novou identitou.

Nimcová chtěla projektem *Rusíni* zaznamenat současný život těchto lidí. Oslovila proto šest mladých autorů, kteří v této komunitě dodnes žijí, potomky přesídlených Rusínů, aby s jejich pomocí vznikla otevřená výpověď Rusínů o Rusínech. Těmto autorům poskytla Lucia Nimcová

<sup>49</sup> Leftover – z angl. zbytek, pozůstatek

fotoaparáty, filmy a zadala pokyny. Autoři měli najít a nascanovat rodinné fotografie a zároveň vytvořit současný pohled na tuto komunitu. Projekt trval rok, v jehož průběhu Nimcová pomáhala vybraným autorům vyvolávat negativy a vybírat definitivní výstavní zvětšeniny. Fotografové sbírali také písně a videa a vytvořili tak svůj vlastní dokument z minulého i současného života jejich rodičů a prarodičů.<sup>50</sup>

V souboru *Rusíni* se Nimcová snaží nalézt kolektivní identitu a uchovat rodinné archivy a tradici svého národa. Zařazením rusínských písní a modliteb získává projekt také historický a sociologický charakter.



Lucie Nimcová, *Rusíni*, 2006

Ostravský fotograf **Jaroslav Malík**<sup>51</sup> pracuje s nalezeným archivem, krabicí skleněných negativů, kterou objevil na půdě, a jejichž autorem je lékař, patolog z první poloviny 19. století. Fotografie tohoto amatérského fotografa měly plnit úlohu archivu. Zachycují jeho rodinu, přátele, slavnosti, ale rovněž záběry z pitevny, patologické studie a vědecké poznatky, které ve své praxi dokumentoval a jež byly zřejmě i důvodem jeho fotografické činnosti.

Jaroslav Malík zacházel s těmito fotografiemi volně, vyzvštěšoval je do velkých rozměrů, některé lehce manipuloval (výřezy, expozice). Vedle sebe řadí intimní rodinné fotografie a fotografie mrtvol, pacientů s patologickými vadami a zvířat naložených ve formaldehydu, jež pořizoval pro vlastní vědecké účely. O práci s fotografiemi píše Jaroslav Malík v úvodu knihy: „*Podstatnou část ponechávám v prvotní formě, část pak dovyprávím, převyprávím, parafrázuji, avšak se silnou pokorou k zanechané prvotní formě. Opatrně tak překračuji velmi jemnou, až neznatelnou hranici mezi fikcí a skutečností.*“<sup>52</sup>

<sup>50</sup> NIMCOVÁ, Lucie. URL: <<http://www.luco.sk/rusyns.htm>> [citováno 17. dubna 2011].

<sup>51</sup> nar. r. 1957 v Jeseníku, absolvent Institutu tvůrčí fotografie v Opavě  
webové stránky autora: <http://jaroslavmalik.cz/>

<sup>52</sup> MALÍK, Jaroslav. URL: <<http://jaroslavmalik.cz/img/gallery/file/f4d069540c884d.pdf>> [citováno 17. dubna 2011].

Výsledný soubor koncipoval Jaroslav Malík do knihy s názvem *První večere Páně 1929*, jejíž název je odvozen od klíčového snímku souboru, skupinové fotografie z protestantské slavnosti, která představuje jedinou datovanou fotografii.

Soubor je jakýmsi deníkem ze života první poloviny 19. století. Tvoří ho banální momentky a krajinky postavené vedle záběrů z pitevny, které však působí klidně a všedně. Díky technické nedokonalosti záznamu a vlivem času na skleněné negativy, působí zvětšeniny poeticky a hovoří k nám jakousi retroestetikou. Vady fotografií se zde navíc prolínají s tělesnými vadami fotografovaných pacientů a vytváří tak zvláštní, nové vztahy.



Jaroslav Malík, *První večere Páně*, 2008

## 2.7 TYPOLOGIE

Jednou z oblíbených současných tendencí je přístup k fotografickému dokumentu jako k sociologickému výzkumu. Fotografové se dlouhodobě věnují vybranému tématu a shromažďují množství snímků, které nejsou postaveny na zajímavosti každého jednoho z nich, ale spíše na rozsahu, souhrnnosti a kontextu celého souboru. Tyto studie jsou často vystavovány v mozaikách a je na divákovi, aby k fotografiím přistoupil, zkoumal je, srovnával a nacházel kontexty sociologické, historické, ekonomické...

Jedním z příkladů takového typologického souboru je cyklus české autorky **Veroniky Zapletalové**<sup>53</sup>, *Chatařství*. V průběhu let 2001 až 2004 autorka shromáždila na pět set barevných snímků, které zachycují typicky český fenomén chatařství.

Veronika Zapletalová absolvovala v roce 1997 na pražské Vysoké škole umělecko-průmyslové Ateliér veškerého sochařství u Kurta Gebauera a v letech 1997 až 2001 studovala na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. V její tvorbě se proto objevuje prolínání různých výtvarných projevů, především fotografie a sochařství.

Soubor *Chatařství* systematicky mapuje osobitý fenomén trávení volného času v chatařských oblastech, který je pro Českou republiku tolik typický. Autorka tvrdí, že v chatách se zrcadlí osobnost jejich stavitele. Jsou zhmotněním jeho snů, odrážejí se v nich proměny společnosti, názory, vztah ke krajině, touha po přírodě, svobodě i příslušnosti ke komunitě, kreativitě a sebevyjádření.

Chatařství vnímá jako odraz doby, výsledek politické, ekonomické, sociologické a psychologické situace. Chaty, skleníky, kůlny a další objekty v chatařských oblastech zachycuje bez svých majitelů, avšak soubor hovoří právě o nich. Tato stavení jsou odrazem charakteru svých tvůrců, jejich vkusu, lidové tvořivosti a kreativity.

Největší boom zažil tento fenomén v normalizačních sedmdesátých letech. Český občan se nemohl realizovat v práci, nemohl vycestovat, bylo obtížné sehnat materiál. Lidé se proto realizovali alespoň v rekreačních staveních, která vznikala svépomocí a z různorodých materiálů a do nichž unikali před každodenní realitou. Soubor tuto skutečnost reflektuje a získává tím významný historický kontext.

Výstupem několikaletého projektu se stala putovní výstava a publikace doplněná příspěvky odborníků z různých oborů, například historie, ekologie, architektury, sociologie, etnologie. Samotná výstava je koncipovaná do mozaiky, počet snímků se liší výstavu od výstavy, vždy se ale pohybuje v rozmezí sta až konečných pěti set snímků. Fotografie jsou instalovány ve dvou velikostech, vyzdvíženo je jen několik výraznějších objektů. Nosná zde není jednotlivá fotografie, ale jejich množství a pestrost.

---

<sup>54</sup> POSPĚCH, Tomáš. *Veronika Zapletalová: Chatařství*. Dostupné z WWW: <<http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cislocclanku=2007052807>> [citováno 30. dubna 2011].

<sup>53</sup> nar. r. 1971 v Praze

webové stránky autorky: <http://www.zapletalova.cz/>



Veronika Zapletalová věcně, systematicky a laskavě dokumentuje tuto „architekturu bez architektů“ a hledá v ní vzájemné souvislosti a vztah k české krajině. Chronologicky zachycuje typologii rekreačních staveb z různých období a regionů.

Snímky nejsou přikrášlené, kompozice je středová, světlo měkké, obrazy ostré a dobře čitelné. Mozaika těchto bizarních staveb se stala výpovědí o dnešní době a společnosti.

V souboru Veroniky Zapletalové můžeme nalézt kontinuitu s tvorbou manželů Becherových, fotografů a představitelů tzv. *Düsseldorfské školy*<sup>54</sup>. **Bernd a Hilla Becherovi** fotografují v 70. letech industriální stavby - vodárenské věže, plynojemy apod., které vznikaly bez estetického záměru, pouze jako užitkové budovy. Zaměřovali se na tuto marginální architekturu bez architekta, stejně jako zmiňovaná Veronika Zapletalová. Velmi minimalisticky, objektivně a bez autorského vstupu, emocí a za neutrálního počasí fotografovali tyto anonymní skulptury. Technicky precizní snímky pořizovali na velkoformátovou kameru. Koncept celého díla spočíval v typologizaci staveb, v principu anonymity a banality. Fotografie vystavovali vždy v sériích, instalované v mozaice nebo v řadě. Ve svých fotografických a typologických sériích poukazovaly na odlišnosti i stejné znaky staveb.



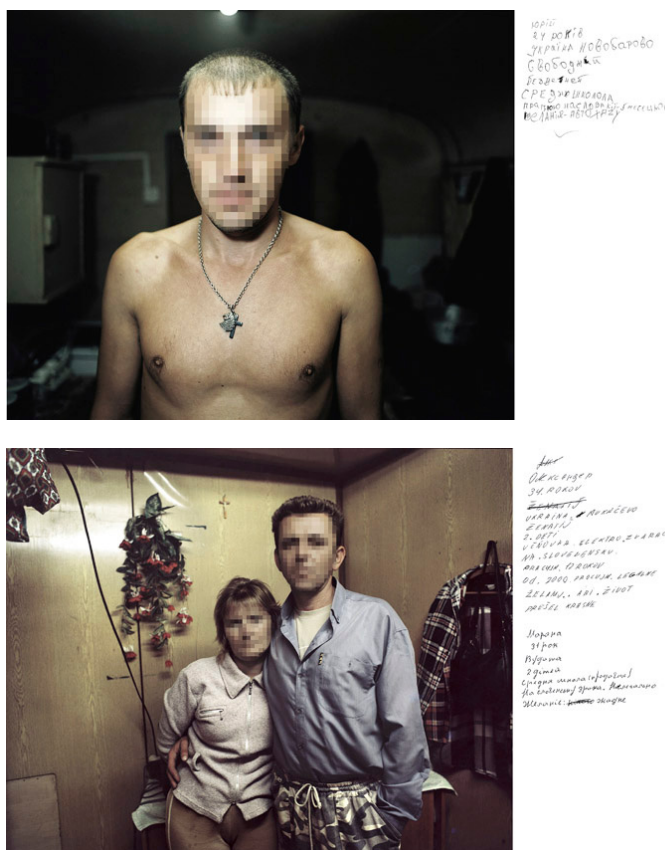
Veronika Zapletalová, *Chatařství*, 2001-2004

<sup>54</sup> *Düsseldorfská škola* je název pro okruh autorů, kteří se zformovali ve 2. polovině 70. let na umělecké akademii v Düsseldorfu pod vedením Bernda Bechera. Jeho představiteli byli například Thomas Ruff, Thomas Struth, Andreas Gursky, Candida Höfer nebo Simone Nieweg. Jejich konceptuální tvorbu spojuje princip uniformity, anonymity a banality. Jsou ovlivněni novou věcností.

Dalším z autorů, který se ve svých fotografiích zabývá sociologickým výzkumem, je **Andrej Balco**<sup>55</sup>. Tento fotograf v roce 2006 absolvoval Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě, nyní žije na Slovensku.

Častým námětem fotografických souborů Andreje Balca je téma práce. Jím se zabýval i v souboru *Sunday Wishes* z roku 2006. Na inscenovaných fotografiích zachycuje portréty ukrajinských imigrantů, kteří nelegálně pracují na Slovensku.

Dělníci v práci tráví až dvanáct hodin denně, šest dní v týdnu. Andrej Balco je fotografuje v jejich jediný volný den, neděli, v prostředí ubytovny. Pro zachování anonymity jsou jejich tváře počítačově znejasněné. Tváře tří dělníků, jež mají vízum i pracovní povolení v pořádku, zůstávají nedotčené. Všem zúčastněným položil autor osm otázek - o životě, rodině a přáních - na které museli písemně odpovědět. Jejich rukopis se poté stal součástí jejich portrétu.<sup>57</sup>



Andrej Balco, *Sunday Wishes*, 2006

<sup>57</sup> BALCO, Andrej. Dostupný z WWW: <<http://www.andrejbalco.com/>> [citováno 30. dubna 2011].

<sup>58</sup> KUNEŠ, Aleš. Dostupný z WWW: <[http://www.andrejbalco.com/news/pozvanka\\_lgp.pdf](http://www.andrejbalco.com/news/pozvanka_lgp.pdf)> [citováno 30. dubna 2011].

<sup>55</sup> nar. r. 1973 v Pezinok, Slovensko  
webové stránky autora: <http://www.andrejbalco.com/>

V roce 2007 byl Andrej Balco vybrán pro prestižní stipendium IPRN (International Photography Research Network) EU Culture 2000, Changing Faces, Commission at the Universidade Federal Fluminense v Brazílii.<sup>58</sup> Autor zde měl v průběhu dvouměsíčního pobytu vytvořit soubor na téma „práce“. Výsledkem se stal fotografický dokumentární cyklus *Domesticas*.

Andrej Balco svůj záměr objasňuje: „*Soubor zachycuje portréty obyvatel města Rio de Janeiro a fenomén domácí práce, který je přirozenou součástí brazilské společnosti. Domácí sluhové jsou početnou skupinou obyvatel, kteří z nejrůznějších příčin nejsou schopni prolomit bariéru osudu a celý život musí pracovat jako služebníci závislí na svých pánech. Mým fotografickým záměrem bylo ukázat co nejrealističtěji, bez jakékoliv stylizace, podobu a črty tváře pána a sluhy a přidat k nim prostor, který spoluobývají...*“<sup>59</sup>

Pomocí psychologických portrétů zachycuje Andrej Balco vztah mezi pánem a sluhou a způsob, jak se vzájemně ovlivňují a spolužijí. Soubor obsahuje vždy základní fotografii a triptych, který se skládá z blízkého portrétu pána a sluhy a mezi nimi umístěné fotografie prostředí, které spolu sdílejí a spoluvytvářejí.

Autora oslovil tamější vztah mezi pánem a sluhou. Narozdíl od evropského vzoru, ve kterém fungují tyto vztahy s odstupem a mají charakter zaměstnanec – zaměstnavatel, v Brazílii funguje mezi pánem a sluhou úzké spojení, někdy až rodinný vztah. K autorovu překvapení také není v Brazílii pomocník v domácnosti záležitostí jen nejbohatší vrstvy obyvatelstva, paní nebo pána na výpomoc zde má téměř každý.

Ačkoliv se tak soubor místy jeví, není inscenovaný. Autor nechává aktérům přirozenou volnost a snímky tak získávají autentický charakter.

Fotografie v cyklu jsou doplněny texty, které tvoří odpovědi jednotlivých aktérů na otázky „*Kdyby jsi chytil zlatou rybku, která by ti mohla splnit jedno přání, co by sis přál?*“ a „*Co pro tebe znamená práce?*“<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> BALCO, Andrej. Dostupný také z WWW: <[http://www.andrejbalo.com/articles/articles\\_003.pdf](http://www.andrejbalo.com/articles/articles_003.pdf)>[citováno 30. dubna 2011].

<sup>60</sup> MAXIMOVÁ, Anna, *Andrej Balco – Domésticas*. Dostupný z WWW: <<http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cislocclanku=2008090002>>[citováno 30. dubna 2011].





Andrej Balco, *Domesticas*, 2007

## ZÁVĚR

Dokumentární fotografie, stejně jako jiná umělecká média, reaguje na dobu, společensko-kulturní situaci a politické dění. To vše formuje vizualitu a zaměření umělců. Po druhé světové válce vznikl prostor pro laskavou humanistickou fotografii po vzoru Steichenovy *Lidské rodiny*. Toto pojetí fotografie ale nemohlo trvat věčně. Časem se vytvořila opozice vůči „lidským“ tématům a postupně také vůči Bressonovu „rozhodujícímu okamžiku“ a černobílé sociální fotografii vůbec. Relativně klidná doba bez pocitu deziluze nebo bezprostředního nebezpečí dala prostor pro vznik *nového dokumentu*. Autoři svůj zájem zaměřili na věci banální a průměrné. Rozšířili své pole působnosti jak po obsahové stránce, tak z hlediska formálních přístupů. Pod vlivem postmoderny a konceptuálního umění rozšířily fotografické žánry své hranice a začaly se prolínat do sebe i do jiných médií. *Nový dokument* se vyznačuje jemnými náznaky a skrytými podtexty. Smysl fotografií objevíme leckdy až na druhý pohled.

I když stále nalézám kouzlo v tradičním, černobílém pojetí dokumentární fotografie, nebráním se již novým přístupům. Na začátku práce jsem měla problém přijmout některé tendence. Inscenovaný dokument a banální zátiší jsem odmítala označovat za žánr dokumentární. Se znalostmi hlubších souvislostí, vývoje a příčin vzniku jsem ustoupila od svých prvotních odmítavých postojů a v těchto banálních zátiších jsem dokonce našla příjemnou poetiku.

Dokumentární fotografie, tak jako veškeré umění, nemůže ustrnout v jedné poloze. Je třeba, aby se tvorba umělců vyvíjela a obměňovala a k určitým hodnotám se například vrátila až za určitý čas. Hrozí totiž, že by se z tradičního dokumentu stal jistý druh akademismu. Je dobře, že někteří autoři tvoří v duchu tradičním a jiní vyznávají alternativní přístupy. Hovoří to o demokracii a svobodě tvorby. Není však vhodné odsuzovat za tento postoj jednu či druhou stranu a tvrdit, že jen jeden přístup je správný. Extremismus v jakékoliv podobě je totiž nebezpečný.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. *Česká fotografie 20. století*. Praha : KANT, 201. 205-206 s. ISBN 978-80-7437-026-7.

*Fotograf : Hranice dokumentu*. 2005, č. 5, 130 s. ISSN 1213-9602.

MLČOCH, Jan; BIRGUS, Vladimír. *Česká fotografie 20. století*. Praha : Kant, 2005. 164 s. ISBN 80-86217-89-2.

SONTAG, Susan. *O fotografii*. Brno : Barrister & Principal, 2002. 181 s. ISBN 80-7185-471-9.

POSPĚCH, Tomáš: *Nowy dokument. Czechy, Slowacja, Węgry, Polska/Nový dokument. Česká republika, Slovensko, Maďarsko, Polsko*. In: *Fotografia dokumentalna w projektach fotograficznych/Dokumentární fotografie ve fotografických projektech*. Galeria Szara, Cieszyn 2005.

FÁROVÁ, Anna. *Henri Cartier-Bresson: Fotografie*. 1. Praha : SNKLHU, 1958. 54 s.

*Josef Koudelka*. Praha : Torst, 2006. 252 s. ISBN 80-7215-288-2.

*Vladimír Birgus: Fotografie 1981-2004*. Praha : Kant, 2004. 56 s. ISBN 80-86217-78-7.

BIRGUS, Vladimír. *Così nevyslovitelného*. Praha : Kant, 2003. 200 s. ISBN 80-86217-31-0.

## SEZNAM ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ

<http://www.agencevu.com/photographers/photographer.php?id=108>

<http://altvajd.com/>

<http://www.andrejbalco.com/>

<http://www.birgus.com/>

<http://digiarena.e15.cz/rozhovor-s-evzenem-sobkem-aneb-sobek-na-modro>

<http://www.evzensobek.com/>

<http://www.fotoaparar.cz/article/3200/1>

[http://fotoframe.net/wp-content/uploads/2010/12/frame\\_0051.pdf](http://fotoframe.net/wp-content/uploads/2010/12/frame_0051.pdf)

<http://jaroslavmalik.cz/img/gallery/file/f4d069540c884d.pdf> <http://jaroslavmalik.cz/>

<http://www.jiri-david.cz/>

<http://www.liborfojtik.com/>

<http://www.luco.sk/rusyns.htm>

<http://www.marekpavala.com/>

<http://www.martinkollar.com/>

<http://www.martinparr.com/index1.html>

<http://www.milanbures.com/>

<http://www.milanjaros.com/>

<http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/vystavy-a-program/aktualni-vystavy/2002/stepanka-simlova-i-am-terribly-sorry-.aspx>

[http://www.nga.gov/press/exh/263/bio\\_frank.shtm](http://www.nga.gov/press/exh/263/bio_frank.shtm)

<http://www.pavelmaria.com/>

<http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2005042801>

<http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2007052807>

<http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2008060011/>

<http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2010030008>

<http://www.photoartcentrum.net/fatescapes01.html>

<http://www.pospech.com/>

<http://stepanka-simlova.com/>

<http://www.sylvafrancova.com/>

<http://www.zapletalova.cz/>

## JMENNÝ SEZNAM AUTORŮ

ALT, Hynek	40-41	KOLÁŘ, Viktor	20
BALCO, Andrej	49-51	KOLLÁR, Martin	24-25
BALTERMANC, Dmitrij	37	KOUDELKA, Josef	20, 27
BALTZ, Lewis	21	KRATOCHVÍL, Antonín	20
BECHER, Bernd	20, 48	KUSIK, Marián	44
BECHER, Hilla	20, 48	LUSKAČOVÁ, Markéta	20
BILLINGHAM, Richard	42	MALÍK, Jaroslav	45-46
BIRGUS, Vladimír	27, 30	MEYROWITZ, Joel	18
BUREŠ, Milan	31	MORAVČÍK, Michal	44
CÁB, Martin	43	NIEWEG, Simone	48
CAPA, Robert	37	NIMCOVÁ, Lucia	43-45
CARTIER-BRESSON, Henri	13, 15	PARR, Martin	13, 19
CLARK, Larry	20	PAVALA, Marek	34
CREWDSON, Gregory	31	POKORNÝ, Josef	30
DAVID, Jiří	38-39	POSPĚCH, Tomáš	29
diCORCIA, Philip-Lorca	20	RIIS, Jacob	12
DISDÉRI, A.A.Eugène	36	RUFF, Thomas	21, 48
DOSTÁLKOVÁ, Daniela	33-34	SHORE, Stephen	19, 21
EGGLESTON, William	18, 21	SMEJKAL, Pavel Maria	35-38
EVANS, Walker	13, 19	SOBEK, Evžen	17, 28
FOJTÍK, Libor	25	STEICHEN, Edward	14, 26, 52
FRANCOVÁ, Sylva	32-33	STEINEROVÁ, Petra	42
FRANK, Robert	13, 14-15	STRUTH, Thomas	21, 48
FRIEDLANDER, Lee	27	ŠIMLOVÁ, Štěpánka	39
GOLDIN, Nan	20, 40, 43	ŠTREIT, Jindřich	20
GURSKY, Andreas	20	UT, Nick	38
HANKE, Jiří	20	VAJD, Aleksandra	40-41
HINE, Lewis	12	WALL, Jeff	20, 32
HÖFER, Candida	48	ZAPLETALOVÁ, Veronika	47-48
HOCHOVÁ, Dagmar	20		
CHALDĚJ, Jevgenij	37		
JAROŠ, Milan	26		
KLIMPL, Petr	30		