

# **Současná fotografie krajiny v České republice**

BcA Petr Willert

---

Diplomová práce  
2011



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

## **ABSTRAKT**

Abstrakt česky

Práce se zaměřuje na motiv krajiny ve fotografiích současných českých autorů. V úvodu stručně popisuje situaci samotného námětu krajiny, a to nejen ve fotografii, ale i v celém výtvarném umění. Klade si za cíl ukázat rozdílné přístupy jednotlivých tvůrců, které v sobě odrážejí současný vztah české společnosti ke krajině.

Klíčová slova:

krajina, fotografie, příroda, odkaz, interpretace

## **ABSTRACT**

The work focuses on the motif of landscape photographs by contemporary Czech composers. The introduction briefly describes the situation of the very theme of the landscape, not just in photography but in the whole art. It aims to show the different approaches of individual artists, which does reflect the attitude of Czech society to the landscape.

Keywords:

landscape, photography, nature, reference, interpretation

Děkuji Tomáši Pospěchovi za vedení mé magisterské práce a jeho věcné připomínky. Potom také své rodině a přátelům.

Prohlašuji, že jsem na diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval.

Prohlašuji, že odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

Ve Zlíně 9. 9. 2011

Petr Willert

## **OBSAH**

<b>ÚVOD.....</b>	<b>6</b>
<b>1 ÚVOD DO TÉMATU.....</b>	<b>7</b>
<b>2 JAK LZE VNÍMAT FOTOGRAFICKOU KLASIKU.....</b>	<b>10</b>
2.1 PROPOJENO S ODKAZEM .....	10
2.2 VELKÝ FORMÁT.....	12
<b>3 NOVÁ KRAJINA - MĚSTA A JIJICH PERIFERIE.....</b>	<b>19</b>
3.1 MĚSTO A JEHO OKRAJE .....	19
3.2 NOČNÍ MĚSTO.....	32
3.3 TICHÉ MĚSTO.....	36
<b>4 TOPOGRAFIE V ČESKÉ KRAJINĚ.....</b>	<b>39</b>
<b>5 KRAJINA JAKO PROSTŘEDEK TVŮRČÍ REALIZACE.....</b>	<b>42</b>
5.1 KRAJINA JAKO MÍSTO KONÁNÍ.....	42
5.2 HAND-MADE .....	48
5.3 KOLÁŽ A MANIPULACE .....	51
<b>6 MOTIV ČLOVĚKA V KRAJINĚ .....</b>	<b>59</b>
<b>7 MOTIVY KRAJINY OVLIVNĚNÉ SOUČASNÝMY VÝDOBYTKY DOBY .....</b>	<b>72</b>
7.1 MOBILNÍ TELEFON JAKO PROSTŘEDEK K FOTOGRAFOVÁNÍ KRAJINY.....	72
7.2 FOTOGRAFIE KRAJINY A DOPRAVNÍ PROSTŘEDKY .....	74
7.3 FLEŠ A JEHO VYUŽITÍ.....	77
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>79</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....</b>	<b>82</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH INTERNETOVÝCH ZDROJŮ .....</b>	<b>84</b>
<b>JMENNÝ REJSTŘÍK .....</b>	<b>85</b>

## ÚVOD

Práce se snaží poukázat na jednotlivé vlivy a tendence objevující se u současných českých fotografií nebo výtvarníků pracujících s motivem krajiny ve fotografii. Cílem však není podrobně analyzovat motiv krajiny, jakožto motiv krajinářských fotografií, ale ukázat, jak s ním současní autoři nakládají, a v jakých souvislostech ho předkládají divákovi. Pro srovnání a doplnění kontextu budou v práci uvedena díla zahraničních i některých starších českých tvůrců, která měla, nebo mohla mít na současnou tvorbu českých autorů vliv. Tato díla tak budou sloužit k vysvětlení, či doplnění jednotlivých motivů a tendencí, pronikajících do děl současníků. Konkrétní práce jsou pak uváděny především z důvodu vysvětlení jednotlivých přístupů k práci s krajinou.

Pojem krajina můžeme v současnosti chápat jako velice široké téma, i proto se tato práce straní jakýchkoli konkrétních definicí samotného pojmu a zabývá se pouze možnostmi využití samotné krajiny. Na ukázkou zde citujme popis jedné končiny od Václava Cíłka, naznačující jakým způsobem může být krajiny interpretována. „*Uničov mi připadal jako celkem mírné a spokojené místo na konci rovné Hané a na počátku jesenických kopců, město, ve kterém žili obyčejní, pracovití lidé, žádný magický uzel neznámých sil. Kdyby k vylodění mimozemšťanů mělo dojít právě v Uničově, byl bych zaražen, zatímco jinde, třeba na Kladně nebo z jiných důvodů v Lokti, by mi to připadalo úplně normální.*“<sup>1</sup>

Výsledkem této práce by se měla stát pohled na jednotlivé interpretace motivu krajiny, a jeho užívání, skrze fotografické médium a jeho podoby. Mnohdy se tak můžeme setkat i s krajinou v přenesených významech, kdy autoři pracují s jednotlivými znaky daného místa, které následovně reinterpretovali a mění tak jejich význam nebo charakter, jako je tomu v případě Modlitbiček Štěpánky Šimlové nebo v trochu netradičním pojetí v Krajinách po zkušenosti Martina Tůmy

---

<sup>1</sup>CÍLEK, V. *Dýchat s ptáky*. Praha: Dokořán, 2008. s 25

## 1 ÚVOD DO TÉMATU

Pokud se podíváme do minulosti, uvidíme, že krajina a její zobrazování bylo vždy spojena s kulturou dané doby nebo společnosti. Tyto vlivy můžeme sledovat už v nástěnných malbách starověkého Egypta nebo antického světa. Ve středověku pak byla dlouhou dobu krajina prezentována pouze ve spojení s figurálními motivy. Od konce 16. století se pak setkáváme s prvními samostatnými krajinářskými motivy. Tyto obrazy však nejsou věrným opisem skutečnosti, ale vznikají v malířských ateliérech podle skic, nebo klasických předloh. V té době, ale i během 17. století, byla krajina spolu se zátiším nebo žánrovými scénami považována za podřadnější námět.

Než první fotografie spatřila světlo světa, prošla si krajina v malířství svým vývojem. Fotografové pak v 19. století tyto zkušenosti ochotně přejímali. Příčinou byl i fakt, že mnoho průkopníků nového média v té době pocházelo z řad malířů. Možná, že i to byl jeden z důvodů, proč se malířství postupně odpoutávalo od realistických vyobrazení, které s chutí převzala fotografie. Přestože se fotografie snažila a snaží jít svou vlastní cestu, je zejména v 19. století, a to se netýká jen tématu krajiny, neodmyslitelně spjata prostřednictvím námětů a motivů s ostatními obory umění, především pak s malbou nebo grafikou. Ve 20. století přibyl i film s ostatními novými médii.

V několika posledních desetiletích se výrazně proměnil nejenom samotný pohled na krajinu, ale i celkový přístup jednotlivých autorů-fotografů, kteří už se ani v nejmenším nedají nazvat krajináři v pravém slova smyslu. Jednotlivé proudy a žánry se promísily, a v současnosti je pak někdy velice problematické konkrétní práce zařadit do určité kategorie. Klasická krajinářská fotografie tak dnes bývá propojena například s konceptuálním uměním, land-artem, anebo bývá přítomna v mnoha dílech dokumentárního charakteru.

Koncem minulého století se krajině začalo věnovat mnoho vědních oborů, a to jak přírodních, tak humanitních. Lidé si začali více všímat, co se kolem nich děje. Velké proměny spojené s globalizací, díky které vznikají unifikované celky nákupních center, průmyslových areálů, nebo shluky příměstských suburbií se pak stávají námětem mnohých současných autorů.

V roce 1996 vyšel katalog stejnojmenné výstavy Jistoty a hledání v české fotografii 90. let. **Vladimír Birgus** pak v textu popisuje mimo jiné i stav fotografie a krajiny v devadesátých letech.,,Do tradičního proudu výtvarné fotografie samozřejmě patří i značná část krajinářské tvorby, která sice nestojí v 90. letech v centru zájmu, ale přesto v mnoha případech přináší nesporné hodnoty. V naprosté většině už však nejde o vlastivědné záběry působných krajinek, ale naopak o burcující pohled na krajiny devastované, imaginativní fotomontáže krajin se zkamenělinami, kameny, či dřevěnými objekty, nebo třeba o prostorově iluzivní záběry z městských krajin plných automobilů, billboardů či odlidštěné architektury.“<sup>2</sup>

O několik let později Vladimír Birgus komentuje krajinářskou fotografii v tiskové zprávě k výstavě Současná krajina studentů Institutu tvůrčí fotografie. Z tohoto textu se dozvídáme, že krajina na prezentovaných fotografiích studentů už nemá puristický charakter Ansela Adamse, ani poetiku snímků Josefa Sudka. Krajina se dnes stává prostředkem pro realizace nejrůznějších projektů spojených s inscenací a manipulací. Navíc se samotný pojem krajiny častěji nezaměřuje pouze na přírodní scenérie, ale v čím dál větší míře se odehrává ve městech a na jejich periferiích. Značná část prací fotografů je navíc spojena s digitálními úpravami a celkovou postprodukcí v bitmapových editorech. Tyto roztodivné, uměle vytvořené manipulace, by nás pak snad mohly, podle Birguse, přesvědčit o současných paradoxech a uvědomění, že tyto virtuální obrazy jsou jen náhražkou skutečných lesů, čistých řek a života v jejich blízkosti.

Vyznat se v současné situaci je poměrně komplikované, už z toho důvodu, že autoři mnohdy vytváří práce odkazující se na díla, která už jsou samy reinterpetacemi. Situace je o to složitější, že tato propojení často nebývají přímá. Někdy se také navíc můžeme setkat v jednom díle i s několika odkazy najednou.

Na co tedy reagují a na co se odkazují současní autoři, kteří pracují v krajině nebo s krajinou a ta se stává jejich obrazovým námětem? Není to jednoduché, vyznat se ve složité pavučině vytvořené odkazem minulosti, a to i tehdy, pokud se bavíme o minulosti téměř nedávné. Velké změny nastaly především v druhé polovině 20. století. S tím pak souvisí konceptuální umění, které se ve velkém podepsalo i na vývoji fotografie. Jedním z faktorů,

---

<sup>2</sup> BIRGUS, V. *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let*. Praha:Kant, 1996. s. 48



který v mnohém ovlivnil současnou situaci, byla také určitá forma protestu proti galerijním stereotypům a komerční poloze výtvarného umění. Ten spočívá v opuštění galerijních prostorů a vytváření svých děl v přírodě, jak tomu bylo zejména v případě land-artu. Zde byla fotografie v rámci konceptuálního umění té doby brána především v podobě objektivního média určeného k zaznamenání bez jakéhokoli subjektivního přičinění autora. Jako výsledek tohoto chápání obrazu pak můžeme označit například práci manželů Becherových.

Současní fotografové přejímají mnohé podměty jak z výtvarného umění dneška, tak i z minulosti. Tyto podměty pak mnohdy kombinují a vytvářejí nejrůznější spletence vycházející z umění různých dob a z různých přístupů, čímž je dána i široká možnost čtení těchto děl, potažmo fotografií. Vedle sebe tak v rámci současného umění v galeriích můžeme nalézt jak klasické analogové techniky nebo nejrůznější typy tisků stojících na základech romantizmu nebo piktorializmu, tak i fotografie prezentované formou projekce, jak je tomu v případě práce Krajiny 06 Jolany Havelkové, která své snímky pořízené mobilním telefonem za pomoci digitálního projektoru, reprodukuje přímo na zed' galerií.



Josef R. Vilímek, z knihy *Letem českým světem*,  
vydané v roce 1898



Jaroslava Bárta, Zdeněk Helfert, Daniela Horníčková  
a Ivan Lutterer, z cyklu *Letem českým světem*

## 2 JAK LZE VNÍMAT FOTOGRAFICKOU KLASIKU

Význam motivu krajiny ve fotografiích nemusí nutně souviset s nejrůznějšími sociokulturními vlivy. V rámci fotografie může být práce podmíněna i samotným médiem. V závislosti na technické proměně fotografie dochází ke změně pohledu na jednotlivé náměty a témata. Přístroj a jeho možnosti a schopnosti se tak stávají důležitým činitelem při tvorbě fotografického záznamu. Klasikou tak můžeme chápat nejen samotné náměty, vycházející z mytologie, křesťanské tematiky nebo ostatních témat výtvarného umění, ale i práci s klasickým velkoformátovým přístrojem, nebo používání nejrůznějších fotografických technik. Slovo klasika můžeme ve fotografických námětech tedy chápat hned v několika rovinách. Není proto divu, že se setkáme s případy, kdy dochází ke spojení těchto přístupů, pomocí kterých vznikají nové, další možnosti současných fotografií.

### 2.1 Propojeno s odkazem

Úmyslné hledání minulosti nám dává možnost „cestování v čase“ prostřednictvím fotografie. V tematice městských, rychle se měnících, scénérií a jejich nejrůznějších zákoutí, to mnohdy není zrovna lehký úkol. Oproti tomu přírodní motivy nepodléhají tak rychlým změnám, respektive jejich charakter zůstává po delší časový úsek neměnný. I dnes tak lze vytvářet krajinářské motivy, odpovídající svým charakterem a atmosférou motivům krajin z devatenáctého a počátku dvacátého století.



Tereza Kabůrková, z cyklu Krajinářství (2002-2004)



Tereza Kabůrková, z cyklu Krajinářství (2002-2004)

Odkaz k minulosti skrze fotografii najdeme u **Terezy Kabůrkové**. Cyklus, kterému autorka dala název *Krajinářství* (2002 - 2004), pracuje s četnými prvky užívanými dříve

v malířství, ve kterých se prolínají i odkazy na klasiky české fotografie. V krajinářských fotografiích, seskupených v celek, se Kabůrková rozhodla použít různé způsoby zobrazování. Jednu linii tvoří velkoformátové černobílé zvětšeniny, které svou použitou škálou šedých tonalit připomínají práce, klasika Jana Svobody, nebo současníka Michala Kalhousa. Kabůrková však do těchto fotografií vkládá malířské kompozice. Nalezneme je jak u černobílých snímků, tak i u série snímků barevných. Fotografický přístup, jakoby se zde prolnul s estetikou Antonína Slavíčka, nebo jiných autorů jeho doby. Velice osobním přístupem hledání se autorka snaží zachytit krajinu v dnešních podmínkách a poukázat na paralely mezi estetikou minulosti a svým vlastním, osobitě pojatým přístupem. Odkazy u Terezy Kabůrkové, nalezneme i v dalších spojeních. Propojením mezi žánrem krajiny a zátiší, můžeme označit námět okna s pohledem do krajiny. V práci Kabůrkové tak cítíme i silnou návaznost na práci Josefa Sudka, zde přítomného prostřednictvím série Okno mého ateliéru, ale opět i na Jana Svobodu, který na Sudkovu práci navazuje. Autorčiny barevné reinterpretace citují dílo výše zmíněných dvou klasiků české fotografie. Kabůrková se je však nesnaží vyobrazit v novém úhlu pohledu, ale ponechává jim, stejně jako u krajiny, jejich charakteristickou estetiku a propojuje tak minulost se současností.

Trochu jinak se minulostí zabývala **Alena Kotzmannová**. V souboru čítajícím okolo sedmdesáti fotografií s názvem Klasika se autorka v rozmezí let 2001 - 2004 snažila zachytit a navodit atmosféru třicátých let. Panoramatické záběry z České republiky, Paříže, Berlína, Mnichova a New Yorku zpracovala na klasický, černobílý, analogový materiál. Záznam těchto míst se stal pokusem o zachycení současné reality, vytvářející dojem historického pohledu a hledání míst, která si za uplynulá desetiletí uchovala svoji tvář. Divákovi je předložena imaginární cesta časem, poskládaná z fragmentů skutečných, současných reálií.



Alena Kotzmannová, z cyklu Klasika (2001 - 2004)

Oproti subjektivnímu pohledu Terezy Kabůrkové a Aleny Kotzmannové se v české fotografii setkáme hned s několika projekty, založenými na komparativním principu s dobovými fotografiemi. Jedním z nich je i pohled do minulosti a jeho srovnání se současností, které nám nabízí projekt fotografické čtveřice **Jaroslava Bárty, Zdeněk Helfert, Daniela Horníčková a Ivan Lutterer**. Ve svém projektu *Letem českým světem* autoři reagují na stejnojmennou fotografickou publikaci Josefa R. Vilímka z roku 1898, obsahující snímky z nejrůznějších končin Čech, Moravy a Slezska. Při srovnání snímků, pořízených čtveřicí fotografů v letech 1995 až 1998, s dobovými snímky Josefa R. Vilímka, se divákovi naskýtá možnost porovnat změny, které se v průběhu jednoho století v naší krajině udály. Pro zachování objektivnosti se autoři snažili věrně dodržet nejen samotný výřez a úhel pohledu, ale i atmosféru v podobě charakteristik měnících se částí dne a ročních období. To vše je navíc podmíněno prací s velkoformátovou kamerou. Snímky Jaroslava Bárty, Zdeňka Helferta, Daniely Horníčkové a Ivana Lutterera tak mají především socio-kulturní charakter. Staly se záznamem doby. Slouží nejen ke srovnání snímků J. R. Vilímka, ale i k porovnání se snímky pořízenými v budoucnu a stávají se tak součástí národní paměti. Zaujímají tedy opačný postoj, než snímky z Klasiky Aleny Kottzmanové nebo krajiny Terezy Kabůrkové, kde se autorky snaží v současných motivech zaznamenat obrazy z dob minulých

## 2.2 Velký formát

Určitým fenoménem v současné době je práce s velkoformátovými přístroji, působící v jistém ohledu jako způsob zachování tradice, kvalit analogové fotografie. Mezi českými autory tak nalezneme hned několik fotografů různých generací, pracujících s fotoaparáty na velký formát negativu.

Jedním z nejrozsáhlejších a nejvýraznějších projektů poslední doby je už zmíněná práce **Jaroslava Bárty, Zdeňka Helferty, Daniely Horníčkové a Ivana Lutterera** *Letem českým světem*. V tomto projektu je použita velkoformátová kamera především z důvodu zachování autentičnosti nově pořízených záběrů. Snímky tak nejsou subjektivním záznamem krajináře. Právě naopak, zde se fotografové snažili co nejvíce přiblížit své předloze a přizpůsobit ji tak současným podmínkám. Zde je pak nutné ocenit maximální snahu autorů o dosažení věrnosti předloze Josefa R. Vilímka.

Další výrazné seskupení, které pracuje s velkoformátovými přístroji, je skupina Český dřevák, založena v roce 2000. Zakládajícími členy skupiny byli **Karel Kuklík, Jan Reich, Jaroslav Beneš a Bohumír Prokůpek**, k nim se později připojil **Tomáš Rasil**, ale i **Petr Helbich**, který byl jedním z asistentů Josefa Sudka, k jehož přímému odkazu se on i zbytek skupiny hlásí. Zobrazovaná krajina je autory ze skupiny Český dřevák prezentována v klasickém podání. Autoři do ní nijak nezasahují a ctí tzv. čistou fotografii, a to prostřednictvím přímých kontaktních kopií a jejich nedotknutelnosti. Tradice Josefa Sudka není přítomna jen přístupem, ale i v samotném chápání obrazu, do kterého se odráží i kus Sudkovské poetiky.

Většina členů skupiny Český dřevák se věnuje při fotografování přírodním krajinářským výjevům a to v nejrůznějších podáních. Krajina je podávána jak v celcích a větších krajinných výjevech, tak ve zkoumavých detailech zobrazujících do nejmenších podrobností povrchy živých i neživých přírodnin, jak v případě Bohumíra Prokůpka. Jiní autoři, např. Karel Kuklík mají vyhraněnější pohled, zabývající se především samotnou strukturou přírody. Někteří členové se ale vydali jiným směrem a ústředním motivem jejich zájmu se stalo i prostředí města. Těmito autory se budeme však zabývat v kapitole věnované městské krajině.

Podobně jako členové Českého dřeváku pracuje s velkoformátovou kamerou i **Josef Ptáček**, jehož dlouholetým tématem se staly zámecké parky, v kterých propojuje fotografii krajiny s fotografií architektury. Velkou pozornost zde klade autor na prvek chátření, který je tolik příznačný pro mnoho českých památek, a tedy i zámeckých parků. Oproti fotografiím ze skupiny Český dřevák je pohled Josefa Ptáčka v jistém ohledu značně pesimistický. To vše je navíc podporováno častým používáním širokoúhlých objektivů, dodávajících snímkům specifickou dynamiku a hloubku obrazu.



Bohumír Prokůpek, Vegetace V (2004)



Karel Kuklík, Šumava variace na téma (1980)

Je až neuvěřitelné, kolik českých fotografií ve svém díle nese odkaz Josefa Sudka. Ten nalezneme i v panoramatických snímcích **Josefa Koudelky**, které sice nevznikly na plochý (listový) film, jako tomu bylo u panoramat Josefa Sudka, ale na svitkový film typu 120 o rozměrech negativu 6x17cm.

Lidé Josefa Koudelku znají především díky jeho dokumentárním snímkům z okupace Československa v roce 1968, nebo jeho souboru Exily. Opomenuto nemělo by zůstat ani jeho členství v agentuře Magnum Photos, jejímž členem se stal v roce 1974. V současnosti však nabývá na důležitosti i jeho práce s krajinou, kdy se Koudelkovi přibližně za dvě desetiletí podařilo vytvořit hned několik působivých souborů. Pro české publikum je jednou z nejznámějších prací cyklus snímků s názvem Černý trojúhelník, na kterém pracoval v letech 1990-1994, zachycující zdevastované scenérie pod Krušnými horami. Práce vznikla na popud ministerstva zemědělství, jako záznam průmyslem zničené oblasti nazvané černý trojúhelník. Tak jako v Koudelkově dokumentaristické tvorbě, i v tomto cyklu fotografií nacházíme humanisticky angažovanou fotografii. Zdevastovaná krajina v pohledech Josefa Koudelky zde však nevystupuje jako něco děsivě ošklivého, ale naopak si v sobě nese estetickou působivost a poetičnost s příznačnou krásou. Zde se pak protíná Černý trojúhelník Josefa Koudelky se Smutnou krajinou Josefa Sudka, která vznikla přibližně o 30 let dříve. Přístup obou fotografií v podobném způsobu vyobrazení netvoří paradoxně kritické pohledy na zdevastované přírodní scenérie. Oba autoři vidí industriálně přetvořenou krajinu, její proměny a pomíjivost, jako specifický druh krásy. To však neznamená, že

by fotografie obou autorů neinformovaly o devastaci této krajiny, jen k tomu používají takovou formu jazyka, která není tak přímočará. U Koudelky i Sudka můžeme obdivovat práci s humanisticko-ekologickým podtextem. Zatímco Sudek fotografoval oblast pod Krušnými horami v době začínajících proměn, Koudelka na začátku devadesátých let, kdy fotografovaná oblast byla označena za jednu z nejvíce postižených lokalit v rámci celé Evropy. Oba autoři vidí industriálně přetvořenou krajinu, její proměny a pomíjivost, jako specifický druh krásy. To však neznamená, že by fotografie obou autorů neinformovaly o devastaci této krajiny, jen k tomu používají takovou formu jazyka, která není tak přímočará.

Obdobný přístup můžeme pozorovat i u dalších Koudelkových projektů nejen s tematikou životního prostředí, ale celkového vývoje současné krajiny, kde Koudelka shodně pracuje s panoramatickou kamerou na černobílý materiál. V průběhu let tak vznikla řada významných projektů komentujících situaci v rámci celé Evropy. Práce byly také zpracovány do několika knih. Zmíníme zde Černý trojúhelník, Chaos (1986-99), Reconnaissance: Wales (1997-98) nebo projekt Camargue vydaný knižně v roce 2006.

Koudelkovy práce v sobě nesou vliv jeho předešlé dokumentární tvorby a osobitý rukopis, ale ony paralely s tvorbou Josefa Sudka jsou více než patrné, a to i v detailech, jako je například netradiční využití panoramatických snímků s výškovou orientací, jak ji Sudek použil ve své Praze panoramatické a Koudelka ve své knize Chaos.



Josef Koudelka, z cyklu Černý trojúhelník (1990 - 1994)

Osobnost Josefa Sudka je v mnohém spojena právě s fotografií krajiny. Vzhledem k velikosti autora pak ani nepřekvapuje poměrně velký počet tvůrců mladších generací, kteří na jeho tvorbu navazují, nebo reagují. Sílu jeho díla tak můžeme spatřit nejen v jeho díle samotném, ale i v interpretacích ostatních autorů. S odkazem na dílo Josefa Sudka

hovoříme zpravidla o klasických žánrech a námětech, není proto divu, že i tvůrci, kteří na něj navazují stávají se mnohdy sami klasiky, i když pod taktovkou jiné doby, a mnohdy i s odlišnými přístupy. Takto můžeme vnímat například krajinářství Terezy Kabůrkové, která velkoformátovou kameru přece jen trochu netradičně používá i v kombinaci s barevným materiálem. Jiné pohledy na Sudkův odkaz přináší i Josef Koudelka, nebo členové skupiny Český dřevák. Všichni pak ale shodně, až na malou výjimku v případě Josefa Koudelky, pracují s velkými formáty negativů.

Současní autoři, pokud používají velkoformátovou kameru, ve své tvorbě často přejímají klasické postupy, ale najdeme mezi nimi i několik takových, kteří se snaží najít i zcela jiný, nový úhel pohledu.

Co současné autory nutí používat klasické deskové přístroje, nebo některou ze starých nepoužívaných technik? A nemusí to vždy souviset s odkazem na minulost v rámci zachování jakési tradice, jak je tomu u členů skupiny Český dřevák .

Hledání té správné techniky pro své fotografie může být pro autora klíčové. Takovýhle proces hledání byl zásadní i u Josefa Sudka. Stejně jako malíř, tak i fotograf si volí nejvhodnější techniku pro své dílo. Samotný Sudek začal od čtyřicátých let pracovat s přímými kopiemi negativů pořízených velkoformátovými přístroji. Později se vrátil i k technice ušlechtilých tisků, charakteristických především pro období piktorializmu, i když ne v takové míře. Sudek se tak dal svou vlastní cestou, odrážející v sobě zkušenosti a touhu po hledání. Což jeho tvorbu odklonilo od tendenčních proudů.

Obdobně můžeme chápat i přístup autorů **Lukáše Jasanského a Martina Poláka**. Pro tuto dvojici je typická práce s velkoformátovou kamerou, kdy ji až na malé výjimky používají ve spojení s klasickým černobílým materiálem. Díky této spolupráci už od osmdesátých let vytváří svůj osobitý pohled na svět, který je svou estetikou příbuzný principům americké nové topografie.

V práci s kamerou na velký formát je spojena jistá vážnost a smysl pro kompozici. Toho autorská dvojice využívá pro své obrazové hry a mnohdy přináší do těchto obrazů své formální „vtípky“. Záměrně narušená kompozice se tak v obrazech této dvojice mění na jistou dokonalost. *„Tvoří-li fotografie pokaždé jakýsi rám, dávající smysl výřezu chaosu, snaží se Jasanský s Polákem o jakousi „totálně dokumentární“ fotografii, a zachycení*



*chaosu na ploše jediného snímku.... A bojují s ním přitom rafinovaně jeho vlastními zbraněmi, vlastně vůbec.*“<sup>3</sup>



Lukáš Jasanský a Martin Polák, z cyklu  
Krajiny (Zemská fotografie) (1998-2000)



Pavel Baňka, z cyklu Agrárie (2004-2005Z)

Ve fotografiích Jasanského s Polákem, jako bychom neustále nacházeli otázky: Kdy může být fotografie uměním a jak vymezit představu věrného zaznamenání skutečnosti? Někde mezi těmito otázkami stojí práce těchto dvou autorů, která se skrze krajinu odráží například v cyklech Zemská fotografie nebo Pragensie. Autoři si zde nehrají na romantiky toužící po objevování nevšedního. V souboru Zemská fotografie navíc typizují výrazným horizontem dominujícím na všech záběrech. Výraznější zvláštnosti jsou tvořeny jen drobnými detaily ztrácejícími se někde v dálce, ať už jsou to postavy lidí, nebo různé stavby. Široké plochy polí s výraznou strukturou se stávají jakousi obsesí po otevřené ploše. V tomto pohledu je podivný i samotný námět agrárií, se kterým se na výtvarných fotografiích setkáme velice zřídka, kdy autoři kladou důraz na samotnou strukturu pole v popředí. Struktury se pak stávají předebranou motivů a výjevů v dálce. Povrch se zde stává strukturou samotné krajiny. Odlišný přístup v námětové paralele nalezneme při porovnání s motivem zemědělské půdy v Agráriích **Pavla Baňky**. Nocí prosvícená struktura nabývá na monumentalitě a v ní je evidentní estetický záměr, s jakým Baňka do krajiny se světlem zasahuje, to vše je umocněno barevným podáním námětu. V takovýchto srovnáních musíme o to víc přemýšlet o záměrech Jasanského s Polákem, kteří sice užívají velkého formátu, ale nejde jim o technickou dokonalost ani se nesnaží docílit nějaké obrazové působivosti, jako je tomu v případě agrárních fotografií Baňky a ani zde nenalezneme vizuální poetiku, jako u členů skupiny Český dřevák.

---

<sup>3</sup> VANČÁT, P; POKORNÝ, M: *Lukáš Jasanský, Martin Polák Zemská fotografie*. Praha:Divus, 2003. s 12.

Za jistou nadsázku můžeme považovat práci s velkoformátovým přístrojem v podání **Tomáše Pospěcha** a jeho cyklus fotografií *Krajinky.jpg* (2004). V roli klasického krajinářského fotografa, avšak v teple domova, putoval v imaginárním světě počítačů. Ve své práci tak volně reaguje na vývoj odehrávající se ve virtuálním světě nejrozličnějších programů a aplikací. Vzniklé reprodukce nalezených scén, promítaných na obrazovku, jsou výsledkem autorova hledání, které na jedné straně reflektuje obraz ve virtuálním prostředí, který se však dostává do diskursu s použitým fotografickým postupem, zastupujícím „jinou“, analogovou realitu. Svět kolem nás se neustále mění a s ním i náš pohled na něj, tento pohled je pak reinterpretován fotografy za pomoci fotoaparátu, který nám dává podle svých schopností různé možnosti a je jen na fotografovi, jak jich využije. Tak je tomu i v případě Tomáše Pospěcha, nebo dvojice Lukáš Jasanský a Martin Polák ve spojení s velkoformátovým přístrojem.



Lukáš Jasanský a Martin Polák, z cyklu *Vesnice* (2000-2001)

### 3 NOVÁ KRAJINA - MĚSTA A JIJICH PERIFERIE

#### 3.1 Město a jeho okraje

Pohled na město a městské scenérie není ve výtvarném umění nic neznámého, stáčí si jen vzpomenout na nejrůznější veduty zhotovené jak malířskými tak grafickými technikami v předchozích staletích. S průmyslovou revolucí a novým médiem, jímž fotografie v 19. století byla, se pak námět města, i jeho přilehlých oblastí, stává čím dál častěji oblíbeným námětem fotografií. Z námětu, jenž měl zprvu především dokumentární charakter, se postupem doby stal jeden z nejčastějších motivů současných fotografií. Jedním z aspektů je rychle se proměňující charakter měst a jejich prostředí, což je dáno nastavenou spotřební politikou a s tím související četností změn. Neustále kolem sebe vidíme stavební ruch, který dává nejenom vzniknout věcem novým, ale přetváří i ty stávající.

Nejpatrnější jsou tyto změny u fotografických projektů snažících se porovnávat změny v závislosti na proměnách v čase, jako v případě projektu *Letem českým světem* z rukou Jaroslava Barty, Zdeňka Helferta, Daniely Horníčkové a Ivana Lutterera, který je uveden v kapitole věnované klasice, anebo projekt od též skupiny autorů s názvem *Praha letem po sto letech*. Podobný princip, ovšem v mnohem menším měřítku použila i autorská trojice **Martina Novozámská, Jana Vaca a Jaroslav Vraj**. Autoři projektu zde mapovali proměny vesnice Lipová. Své fotografie vytvářeli jako komparativní dvojice k sedmdesáti sedmi dobovým fotografiím z roku 1915, dochovaných na skleněných negativech.

*„Tento komparační model je divácky neobyčejně vděčný. Snímky intenzivně evokují čas, vzpomínku, ztrátu. V různých variantách si jej v posledních letech vyzkoušela snad každá obec, městské nebo okresní muzeum ve svých knihách, výstavních projektech, kalendářích a pohlednicích.“<sup>4</sup>*

Jejich hodnota je však i v něčem jiném, než v samotné fotografii. Slouží také například historikům nebo sociologům. Z tohoto pohledu je estetická stránka nově vzniklých obrazů potlačená a do popředí vystupuje samotný záměr autorů, koncept.

Pokud budeme hovořit o konceptuálním umění, musíme si uvědomit, že v tomto

---

<sup>4</sup> POSPĚCH, T. *Martina Novozámská & Jan Vaca & Jaroslav Vraj*. Fotograf (Fotografický časopis) Architektura. Praha:Fotograf, 2007. s. 98

případě je fotografie chápána ryze jako objektivní médium vhodné k dokumentaci, výsledná fotografie tak není zpravidla považována za umělecké dílo.

V roce 1966 **Edward Ruschka** nafotografoval práci s názvem *Every Building on the Sunset Strip*. Z jedoucího automobilu zachytil obě strany slavného bulváru, které vydal v publikaci formou leporela umístěné naproti sobě. Jako doplňující informace byla pod jednotlivými domy uvedena jejich čísla a názvy ulic ústících z bulváru. Jednotlivé snímky, ze kterých bylo složeno panorama, se nevyznačovaly žádnou estetickou kvalitou, spíše připomínají nevzhledné amatérské snímky. Snímky je však nutno chápat jako záznam s ukrytými odkazy. „*Jediné, co mne zajímalo, byla ta fasáda. Jistým způsobem se podobá westernovému městu. Fasáda westernového města není nic než papír a vše za ním nic neznamená.*“<sup>5</sup>

V průběhu sedmdesátých let se pak událo několik zásadních změn, které měly vliv na vývoj fotografie a přímo souvisí s autory, kteří se ve svých fotografiích zabývali fotografováním městského života a měli tak zásadní vliv na jeho zobrazování pro další generace fotografů.

Na začátku sedmdesátých let byla výtvarná fotografie akceptována ve svém černobílém provedení. Ve spojených Státech amerických se však v této době začali objevovat mladí autoři používající cíleně barevný materiál. Autoři jako William Eggleston, Stephen Shore nebo Joel Meyerowitz se stali nejenom ikonami světové fotografie, ale také pionýry v prosazování barevné fotografie ve výtvarném umění. William Eggleston je pak ten, kdo si nese rozhodující prvenství, když jako první vystavoval v roce 1974 v New Yorkské MOMA své barevné fotografie.

Všichni tři zmínění američtí autoři prezentovali žánr „nové topografie“ jenž byl ovlivněn Newyorskou školou a především pak náměty některých hyperrealistických malířů, jako Don Eddy, Ralph Goings nebo Richard Estes, kteří touto technikou zachycovali banální pohledy ulic, městských periferií plných reklam a barev, slunce, ale i nočních neonů.

---

<sup>5</sup> RUSCHKA, E in GRYGAR, Š. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha:AMU, 2004. s. 54

V současnosti se pak můžeme i u některých českých autorů setkat v různém pojetí s odkazem na tyto fotografie prezentující v Americe vlnu tzv. „nové topografie“. Svůj skrytý odkaz v sobě nese například i práce fotografické dvojice Lukáš Jasanský a Martin Polák. Hledání „něčeho“ v banálních věcech tam, kde před nimi nikdo jiný nehledal. Tento pohled se pak objevuje v průběhu celé tvorby společné spolupráce Jasanského s Polákem. Nejinak tomu je i v cyklu *Pragensie* (1986 -1990). Na fotografiích se objevují záběry běžné pražské zástavby, v nezvyklých pohledech nebo průhledech. Svým osobitým přístupem jsou *Pragensie*, ale i soubor *Vesnice* (2000-2002), někde na pomezí americké nové topografie a přístupu manželů Becherových a jejich konceptuální topografičnosti. Práce Jasanského s Polákem v sobě nesou i něco dalšího, mimo již zmíněné vyzorované vlivy. Ve svých snímcích pracují s nadsázkou, která má někdy až příchut' ironie. Všímají si nepodstatných, mnohdy až nudných motivů. Ale podařilo se jim v jistém ohledu zachytit tehdejší atmosféru, *genius loci* daného místa a doby.



Lukáš Jasanský a Martin Polák, z cyklu *vesnice* (2000-2001)



Lukáš Jasanský a Martin Polák,  
z cyklu *Pragensie* 2000-2002

Co je však na díle Jasanského s Polákem nejdůležitější, je aplikace principů nové topografie do prostředí české scény a není nijak důležité, jestli tito dva autoři byli, nebo nebyli ovlivněni výše uvedenými fotografiemi a jejich tendencemi. Mezi mladou generací českých fotografů pak můžeme nalézt charakteristické rysy, které vycházejí z těchto odkazů.

Se zajímavými pohledy na zlínské urbánní scénérie pracuje **Ondřej Hruška** ve svém souboru *Gottwaldov neexistuje* (2010). Obrazová skládačka ukazující na drobné anomálie v podobě městských zákoutí plných roztodivných forem a tvarů staveb, věcí a zeleně. Není to Amerika a snad by to nemusel být ani Baťův Zlín, který jakoby zarůstal všudy přítomnou vegetací, která postupně zahaluje tak charakteristickou cihlovou barvu města Zlína. Všechny tyto podivnosti mnohými nepovšimnuté, jsou zachyceny s nadšenec-kou exaktností velkoformátové kamery.



Ondřej Hruška, *Gottwaldov neexistuje* (2010)



Ivo Přechek, z cyklu *Pyramidy* (1979)

Zajímavou skutečností je fakt, že dřívějším majitelem kamery, se kterou Ondřej Hruška pracuje, byl fotograf, člen skupiny DOFO **Ivo Přechek**. V této spojitosti stojí za zmínku i samotná tvorba tohoto olomouckého fotografa, jenž se v mnohém věnuje krajině kolem města a městským periferiím. Souborem *Pyramidy* ze sedmdesátých a osmdesátých let se autor dostává na periferii a snímá stohy slámy v minimalisticky laděných záběrech. Stohy stojící na horizontu v jemně zasněžené krajině připomínají monumentální hrobky egyptských faraónů. Některé působí jako mastaby, jiné jako pyramidy, které měly stupňovitý nebo lomený tvar. Objekty vyčnívající z rovinatých polí Hané tak mohou připomínat záznamy počinů některého z land-artových výtvarníků. Dalším poutavým souborem, tvořícím drobný protipól Přechkovým pyramidám, je série *Zahrádky*, která vznikala přibližně ve stejném období. Zde už však nejde ani tak o objekt v krajině, jako spíš o samotné „stavby“ skleníků, fóliovníků, pařenišť atp., tvořící roztodivnou zmršť nejrůznějších materiálů a tvarů spadající spíše do kategorie marginální architektury.



Ve fotografiích Ivo Přechy i Ondřeje Hrušky, můžeme spatřit spojitost, která je vlastní mnoha českým autorům jak ze současnosti, tak z minulosti. Tím pojítkem je fascinace osobním prostorem, která se ve velké promítá například v pohledech z okna Josefa Sudka, nebo v jeho zaujetí pro pražské motivy. Ve Zlínských-Gottwaldovských kreacích Hruška ukázal mimojiné smysl pro detaily, to vše s pozorností, které nesmí nic uniknout. Podobný pocit můžeme mít i z cyklu Petra Willerta Před domem, kde autor v průběhu několika let zaznamenává dění v bezprostřední blízkosti domu, v němž žije.

Obdobně podrobné zkoumání prostoru, jako u Hrušky nebo Willerta nalezneme v panoramatické Praze Ivana Lutterera, nebo souboru Mizející Praha Jana Reicha. Oproti Reichovi nebo, Luttererovi je tu však něco, co ve snímcích Ondřeje Hrušky nenajdeme, a tím je „sudkovská“ poetika a potřeba zachytit genius loci daného místa nebo města, jak je tomu i v případě Sudkovy Prahy panoramatické. V Hruškových fotografiích ale vidíme osobité hledání autora, pomocí kterého se snaží najít svou vlastní cestu.



Jan Reich, Pneuservis v Holešovicích,  
z cyklu Mizející Praha (1979)



Stephen Shore, US10, Post Falls,  
Idaho, August, 25, 1974

Už zmíněný Josef Sudek zpočátku považoval městské snímky spíše za žánrové fotografie, pramenilo to pravděpodobně z tehdejší situace, kdy fotografie měst měla spíše dokumentární nebo místopisný charakter. Na městské scénérie jsme tak mohli zprvu nejčastěji narazit na vizitkách, později na pohlednicích, kde pak nalezneme spojitost například s dílem Jana Reicha, který se ve svém subjektivním pohledu snažil zachytit atmosféru mnohých českých památek, které později vydal knižně pod příznačným názvem Bohemia (1994-2004). Impozantní krajiny s hrady a zámky pak svou estetikou a obrazovou poetikou leží někde na pomezí Sudkova vnímání přírody a přístupu, který použil v Praze panoramatické. Oproti tomu v průběhu osmdesátých a devadesátých let vznikly panoramatické

snímky Ivana Lutterera s motivy Prahy. S fotoaparátem podobným tomu Sudkovu zhotovil okolo tří tisíc negativů převážně ze Stromovky, Vltavských ostrůvků a jejich zákoutí nebo Kampy. Spatříme v nich, melancholické, ale nikterak dramaticky kritické pohledy komponované do protáhlých panoramatických formátů. Praha v Luttererově podání působí až pochmurně, jde však o záznam své doby, která měla jistá specifika. Lutterer se v nich záměrně vyhýbá konkrétním pohledům nebo kritice. Přestože snímky nepůsobí nikterak optimistickým dojmem, jsou zachyceny s jistou dávkou poetiky, jako Smutné krajiny Josefa Sudka ale později i Černý trojúhelník Josefa Koudelky. Jak už jsme se zmínili, dílo Josefa Sudka sebou nese bohatý odkaz. V žánru městské krajiny je jedním z nejvýznamnějších děl české fotografie cyklus Praha panoramatická, která poprvé vyšla v roce 1959. Svým zkoumavým okem Sudek zaznamenával pomocí panoramatického fotoaparátu pražské ulice a ostatní městské a příměstské scenérie. Na rozdíl od Luttererovy Prahy pak Sudek ukázal, jakým je Praha krásným místem.



Ivan Lutterer, Praha, Štvanice (1986)



Josef Sudek, Deštivý den, z cyklu Praha panoramatická



V české fotografii také nalezneme silný vliv surrealismu, nebo zejména v šedesátých a sedmdesátých letech silný vliv informelu. Tyto proudy se promítly i do vnímání a vidění autorů. Jedním z příkladů je *Mizející Praha* Jana Reicha ze sedmdesátých let, nescoucí v sobě například něco i z atmosféry snímků surrealisty Jindřicha Štýrského, nebo ze snímků Paříže Eugena Atgeta. Přístup českých autorů je zajímavé srovnat i s dobovými tendencemi ve světě, kdy v sedmdesátých letech v Německu vznikala první díla manželů Becherových a v Americe se začala v galeriích objevovat i první barevná fotografie Williama Egglestona, nebo Stephena Shora. Můžeme si však položit otázku, jak by mohly vypadat snímky těchto amerických fotografů, pokud by nežili v zemi prosycené barvami a všudypřítomnou reklamou, která v současnosti doprovází na každém kroku i nás, ale v bývalém Československu a za jeho tehdejší politické situace, kdy vše vypadalo úplně jinak. Možná by jejich snímky byly podobné právě těm Reichovým z *Mizející Prahy*. Avšak *Mizející Praha* není tak docela typickým dílem Jana Reicha. Jeho pohled se postupem doby přiblížil spíše Sudkově poetice Prahy panoramatické. Ve spojitosti s naším hlavním městem můžeme konstatovat, že Praha se stala tématem spousty fotografů v průběhu generací. V paralele s prací Josefa Sudka, později pak na Jana Reicha nebo Ivana Lutterera je zajímavé srovnání s autorskou dvojicí Lukáš Jasanský a Martin Polák. Práce této autorské dvojice byla popsána v předešlé podkapitole. Pro připomenutí uvedme cyklus *Pragensie*, kde autoři sice pracují s klasickou velkoformátovou kamerou na černobílý materiál, ale díky svému přístupu je zde oproti ostatním uvedeným autorů přítomná ona tajuplná složka čisté dokumentárnosti, která je v mnohém příznačná nejen pro dílo manželů Becherových, ale zejména pro tzv. novou topografii.

Oproti americkým autorům, kteří už od sedmdesátých let pracují s barevnou fotografií, Jasanský s Polákem zachycují své klasické rebelie i v současnosti na černobílý materiál.

Přestože s barevnou fotografií začíná v tehdejší Československu pracovat hned celá řádka autorů, používají ji však ve značně zkreslených a stylizovaných podobách, mnohdy pak i za použití umělého světla, „fleşe“. Zdá se, jakoby se až současná generace nechala inspirovat a reagovala na barevné snímky Williama Egglestona nebo Stephena Shora.

Jedním z takovýchto autorů by mohl být už zmíněný Ondřej Hruška, zachycující na svůj velký formát drobné podivnosti, které na svých procházkách po Zlíně objevuje mnohdy na místech vzdálených a odtržených od ruchu velkého města, jakým Zlín bezesporu je.

Své vizuální záznamy pečlivě režíruje, a v jeho fotografiích, jakoby se odrážela touha najít v těch všedních místech dosud neviděné, to, co obyčejně přejdeme bez povšimnutí.

Ono hledání nevšedních věcí v tom, co denně v našich městech bez zájmu přecházíme, by mohlo být i hledání Miroslava Machotky. Tento fotograf, který svou tvorbou zasahuje od poloviny osmdesátých let až po současnost, se dal svou vlastní cestou analýzy tvarů i povrchů. Hledá vizuální jazyk, kterým na nás věci promlouvají. Vznikají výřezy reality, které nejsou záznamem místa, ale tvoří zátiší s minimalistickým charakterem, pomocí kterých Machotka zkoumá vztahy mezi plochou a objektem. Kladený důraz na práci s povrchem je pro něj velice důležitý. Zajímavě tuto práci s povrchem nechává rozehrát v různých výřezech od detailů povrchu, až po široké pohledy na město oddělené od oblohy horizontem. V Machotkových výřezech je cítit i vliv avantgardní fotografie, ale mnohdy jsou zde přítomné až dominantní prvky minimalizmu.



Miroslav Machotka, bez názvu, (1986)

V rámci městských námětů se mnozí fotografové často vydávají na samotný okraj města, kde nacházejí často až surrealistická zátiší a zákoutí, místa kde se také protíná městská krajina s přírodou. Mnohdy zde také zaznamenané změny během uplynulých časových období. Města se neustále rozrůstají, staré periferie se stávají vzpomínkou a nové někde jinde teprve vznikají. Panelová sídliště, která charakterizovala okrajové části měst, tak vystřídaly sídelní kaše a průmyslové zóny.

V průběhu několika desetiletí se k tématům městských periferií vrací Pavel Baňka a to ve své novější sérii *Agrárii* nebo v *Margináliích*, na kterých začal pracovat už ve druhé polovině let osmdesátých. Toulky s velkým formátem po městské periferii zaznamenávají v barevném podání za světla zábleskového zařízení nebo jiného dodatečného osvětlení objekty, které uchvacují svou podivnou estetikou. Díky své syrovosti fotografie působí velice současně a nabývají tak na své osobní výpovědi o podivnostech a anomáliích, které Pavel Baňka nalézá na městské Periferii a v zahrádkářských koloniích. Podobnou cestou se vydal i **Štěpán Grygar**, pracující způsobem zdánlivé momentky, rychlého záběru, díky čemuž nechává vynít kouzlo zachyceného okamžiku. Ve výsledku to jsou však pečlivě plánované náměty s dopředu promyšlenou scénou a výřezem, to vše v černobílém podání, za přičinění zábleskového zařízení.

Blíže než vykonstruované černobílé práce Štěpána Grygara, mohou mít k fotografiím Pavla Baňky blíže některé snímky noční Prahy **Petra Župníka**. V osmdesátých letech, při svých toulkách noční Prahou zachycoval noční život, také s pomocí externího fleše. Jeho fotografie pouličních banalit a chaosu v sobě nesou humor a nadsázku, příznačný i pro ostatní autory slovenské nové vlny, do které se Peter Župník řadí.

V případě Prahy (1983-85) **Jiřího Poláčka** spatříme malinko odlišnou práci s flešem. Svými pohledy do tmy zahaleného okraje města vytváří specifickou atmosféru za pomoci stávajícího osvětlení, fleše a jeho reflexí. Pokud porovnáme *Marginálie* Pavla Baňky s Prahou Jiřího Poláčka, zjistíme, že Pavel Baňka má v mnoha pohledech syrovější a dokumentárnější přístup. V případě Pavla Baňky bychom jeho snímky mohli označit také za subjektivní dokument. Obdobně bychom mohli do kategorie subjektivně dokumentární, zařadit i mnohé snímky z měst i přírody Jana Ságla, který se těmito tématům stejně jako Pavel Baňka věnoval jak v osmdesátých letech, tak se jim věnuje i v současnosti. U Jana Ságla je také důležitá práce s barvou, oproti Baňkovi fotí výhradně za přirozeného denního světla a své barevné stylizace vytváří za pomoci vypožorovaných výřezů, u kterých bychom mohli nalézt něco z barevnosti dokumentu Vladimíra Birguse. Tato míra stylizace v subjektivních pohledech se odráží u většiny českých autorů pracujících s barvou v osmdesátých a částečně i v devadesátých letech.



Peter Župník, Značky (1983)



Jiří Poláček, z cyklu Praha (1983 – 1985)

Oproti tomu současná generace mladých autorů, se mnohdy snaží barvu spíše potlačit do neutrálních až šedivých tónů, jak je tomu i v případě souboru Libeň (2009) **Jana Faulknera**. Ve fotografiích pražské periferie autor pracuje s becherovsky „neutrální“ atmosférou za chladněšedivého počasí. Snímky jsou sice barevné, ale šedivá atmosféra barvám dává specifický lomený tón, který se blíží k tonalitě černobílé fotografie. Obdobně s barvou pracuje i **Ondřej Přibyl** v cyklu Stopy, okraje (2006). Prostřednictvím zimní krajiny, nalezených zátiší a objektů, například mrtvého zajíce nebo kostí jiného uhynulého zvířete, se snaží o reinterpretaci v různém pojetí slova stopy a slova okraje. Na snímcích Faulknera ani Přibyla nepozorujeme žádné výraznější prvky stylizace, ani práci s barvou. Zaměřují se na samotnou sdělnost snímků a jejich interpretaci, která se v případě Přibyla soustředí na různé významy dvou daných slov.



Ondřej Přibyl, z cyklu Stopy, okraje (2006)



Ondřej Přibyl, Stopy, z cyklu okraje (2006)

Samotnou kapitolu bychom v současnosti mohli považovat tematiku, která se věnuje soudobému rozvoji výstavby na periferiích měst. Týká se to pak především výstavby rozlehlých průmyslových areálů nebo tzv. sídelních kaší.

Okrajové části měst, suburbie se díky četnosti sídelních kaší nebo průmyslovým zónám dostávají do popředí zájmu fotografů. Jejich pohled tlumočí obraz estetických a finančních hodnot, které si lidé skrze takovouto krajinu, prostředí vytvářejí. Naskytá se nám mnohdy pohled na bezcharakterní architektonické monokultury, kterým chybí i ty nejzákladnější prvky tvořící přirozené městské zázemí. Lidé, kteří zde žijí, tak musí zbytečně cestovat, což navíc vyžaduje energetickou náročnost, potažmo ekologickou zátěž. Tyto a jiná hlediska přiměla některé autory na problémy s tímto typem bydlení spojené, upozorňovat. Snaží se poukázat na podivuhodnou estetiku příměstských satelitních městeček a vznášejí kritiku na současný vývoj tohoto druhu antiurbanizmu.

Poukázat na osobitou, ale poněkud problematickou estetiku městských suburbií se rozhodl **Dalibor Mlčák** v sérii *Brownfield* (2010). Za pomoci externího fleše, při slunečném počasí a modravé obloze, zachytil estetiku staveb v příměstských suburbiích a jejich prostředí, které zde působí až uměle filmovým dojmem. Často se opakující motivy nejen architektonických prvků navíc připomínají spíše texturu prostředí některé z počítačových her než reálné místo. Podivný pocit má divák i z oplocení vymezujícího prostor, které omezuje průhled do jednotlivých zahrad a ostatních zákoutí. Snímky jsou navíc zachyceny v nepřítomnosti lidí, a mohou tak navozovat pocit vyprázdněnosti a samoty, který tak do jisté míry symbolizují a zhmotňují. Záběry jsou prosycené slunečním světlem, toto světlo však působí mrazivým chladem, přesně takovým, jaký můžeme někdy zažít za mrazivých zimních měsíců. Vše je tak příznačné pro tento typ příměstské krajiny a jejího vizuálního stylu.

O několik let dříve než práce Dalibora Mlčáka vznikla série snímků s názvem *Městečka* (2001 - 2002) **Jiřího Křenka**. Práce má převážně dokumentární charakter, tak jako v ostatních souborech poukazuje Křenek na charakteristiky současné společnosti. Oproti Mlčákovu čistému prostředí, Křenek svým dokumentárním přístupem zachycuje teprve vznikající územní celek sídelní kaše, kde lidé žijí už na rozestavěném staveništi. Mnohost pohledů tohoto cyklu nám dává možnost i pohlédnout na tento podivuhodný výjev z výšky. Pro mnohé může působit jako vznikající sen, který tak dobře známe skrze americké televizní seriály. Společnou charakteristikou obou autorů je používání externího zábleskového zařízení, které bychom mohli přiřadit k odkazu práce Martina Parra. Podobnost mezi Parrem a dvěma zmíněnými českými autory však není jen v používání fleše, ale i v samotné tematice spojené s životem střední třídy, která nabízí svůj „šedivý“ konzumní život. Snímky Mlčáka ani Křenka sice nejsou plné ironie, jako je v případě Parra, ale o to víc na diváky

ka působí svou všedností, absurdností a banalitami, tak jako dříve šedá panelová sídliště, i ty však dnes podléhají náporům polystyrenu a nekontrolovatelnému výběru všemožných barev.



Dalibor Mlčák, z cyklu Brownfield (2010)



Jiří Křenek, z cyklu Městečka (2001-2002)

Současná doba nám nabízí mnoho příkladů nejružnějších podivností, jen jako by oproti minulosti, bylo mnohem složitější v nich nalézt Sudkovu poetiku, kterou nalezneme například ve *Smutné krajině*. Mnohými vizuálními neduhy trpí i prefabrikované stavby, skladiště, výrobní haly a jiné průmyslové stavby, které stejně jako suburbie, vyrůstají na periferiích našich měst. Tento specifický druh současného urbanizmu, v nás sice může navozovat atmosféru města, ale jeho bezobsažnost je až zoufale prázdná. Podobné pocity můžeme nalézt v souboru *Urbanity* (2009) Tomáše Pospěcha. Panoramatických snímků, mnohdy rozčleněné do ploch dokumentují neutěšenou prázdnotu těchto prostředí. V některých případech doplňuje Pospěch snímky o stafáž, lidé stojící ve středu podlouhlého formátu, jakoby se zde stávali opuštěnými hruškami v poli. Přestože tito lidé tematicky souvisí s obrazem, stávají se především symbolickými poutníky v této, pro současnost tak charakteristické krajině. Pospěch se tímto způsobem odkazuje v trochu jiném pojetí na Kašpara Fridericha Davida. Postavy však nestojí ke kameře zády, ale jsou někdy čelem nebo bokem, a ve svém bezúčelném postoji, jakoby čekali na to, co se bude dít.



Václav Skácel, z cyklu Okeán (1999)



Michal Šeba, z cyklu Ilumini (2010)

S všedností a banalitou v poněkud odlišném pohledu se můžeme setkat i v práci **Václava Skácela** nazvané Okeán (1999). Za pomoci počítačové manipulace vytváří ze sítě oken panelových domů nejrůznější obrazce, jako bychom se koukali do kaleidoskopu (krosohledu). Obdobný pohled použil i v cyklu Večerní zprávy (1999), v němž jsou na jednotlivých snímcích panelových domů shodně rozsvícena všechna okna. Vidíme, jak celý dům sedí před televizními obrazovkami a sleduje tentýž program. Ve svých panelákových kompozicích Skácel nevytváří pouhé obrazy, ale skrytě informuje o tom, jak trávíme svůj čas, a jak to může vypadat z jiného pohledu než je ten před televizní obrazovkou.

Spojitost se Skácelovými soubory nalezneme i ve studentském projektu Světla nad magistrálou, kdy na budově kolejí matematicko-fyzikální fakulty zorganizovalo před několika lety, několik studentů akci, při které rozsvítili v oknech budovy obrazec ve tvaru kosočtverce (2001). V tomto ohledu tak můžeme vidět, kolik nápaditosti se může skrývat jen v pouhé hře s rozsvícenými okny panelových domů, a kolik možností pohledů nám nabízí samotné město.

Motiv několikapodlažního domu kdesi v útrobách města můžeme nalézt i na snímku **Michala Šeby** ze série Ilumini (2010). Obraz budovy pořízený na fotoaparát vestavěný v mobilním telefonu tvoří protiklad s technickou náročností profesionálně provedených snímků architektury. Výsledkem Šebova snažení se stal abstraktní obraz, svým přístupem pracující s přístupem čínských krajinářů. Divákovi je zde předložen nejasný pohled, do kterého se musí ponořit a dotvořit si ho ve své mysli. Prostřednictvím fotografie se nám tak nabízí pohledy, které člověk běžně spatřit nemůže. Je tomu jak u fotografie Michala Šeby, tak například v pohledech z výšky německého fotografa Andrease Gurského. Pohledy ně-

kterých fotografií se díky všímavému oku zaměřují na výjevy, které vidět můžeme, ale běžně je přecházíme bez povšimnutí. S tím souvisí i proměny prostředí kolem nás, například ty, které ve svém mnohaletém zaznamenávání pořídil Jiří Hanke. V cyklu „Pohledy z okna mého bytu“ vidíme proměny drobného prostoru, který se mění v průběhu událostí a střídajících se ročních období.

V současnosti je jednou z největších proměn neustále se zvyšující počet automobilů, na které ve městě narazíme téměř na každém kroku. Když jdeme po důvěrně známé ulici, která je však zatarasena značkami například z důvodů jejího čištění, cítíme, jak na jednu ulici dýchá, má svůj prostor. Tohoto problému se nepřímo dotýká **Petr Willert** v cyklu nazvaném Před domem. Pomocí výřezu na matnici svého fotoaparátu vytváří pohledy „idyllické“ večerní krajiny ozářené světlem pouličních lamp. Záměrně odstraňuje všudypřítomné automobily lemující obrubníky a vytváří si tak svůj vlastní svět, ve kterém panuje klidné bezčasí.

V těchto černobílých výřezích nalezneme i skrytý odkaz na klasika české fotografie Josefa Sudka, ve spojitosti s jeho cyklem Okno mého ateliéru. Mimo jistou obrazovou poetiku se ve Willertových fotografiích odráží i výzva objevovat ve vymezeném prostoru, jak se tomu naučil v bytě své babičky. Práce s výřezem v černobílých krajinkách však není dokumentem, ale cestou k vytváření jiné reality a její zasazení do nových kontextů. Obdobnou iluzi pak nalezneme i v souboru Klasika Aleny Kotzmannové, kde se autorka za pomoci výřezu ve svém fotoaparátu snaží zachytit atmosféru již dávno časem zašlých fotografií.

### 3.2 Noční město

U fotografií přírodních scénérií se nesetkáme často s nočními snímky, které by byly pořízeny za stávajícího osvětlení, tím myšleno bez použití dodatečného nasvícení světlem nebo flešem. U fotografií urbánní krajiny, je to jiné. Stávající osvětlení tvoří nejen zmíněná hvězdná obloha a měsíc, nebo případně záře od zapadajícího nebo vycházejícího slunce, ale především umělé pouliční osvětlení. Takovéto osvětlení vytváří svou charakteristickou atmosféru, která může mít mnoho podob, a to jak v charakteru světla, tak v jeho barevnosti. Navíc umělé osvětlení vydává v noci neměnný zdroj světla, takže pokud by Nicéphore Niepce v roce 1826 svůj Pohled na dvůr exponovaný přibližně osm hodin, vyfotografoval při světle pouličních lamp, nepohybovaly by se mu během expozice stíny. Díky umělému



osvětlení si můžeme připadat jako v divadle, nebo v záři reflektorů při natáčení filmové scény, mnohdy i s několika stíny najednou, jako hráči při večerním fotbalovém zápase. Zájem o noční fotografování vzrostl v poslední době také díky digitální fotografii, kde odpadají mnohé komplikace s měřením expozice, ale i barevnému podání snímků, zejména pak díky formátu raw (nef atp.), díky kterým se dají snadno kompenzovat barevné odchylky v teplotě chromatičnosti světla. Možnosti digitálních fotoaparátů, spojené s počítačovou postprodukcí, jsou v současnosti velice rozšířené. Ale samozřejmě ne všichni současní autoři těchto výhod využívají. Najdeme i autory, kteří díky specifikům klasické fotografie a fotografické techniky využívají stále analogových přístrojů i materiálů, a to i přesto, že dnešní možnosti digitálních úprav tyto charakteristiky dokáží dokonale napodobit.

Fotografovat noční město není nikterak novým námětem. I v pracích Josefa Sudka najdeme několik fotografií nočního města. Rozsvícené noční scenérie najdeme ale i v souboru *Z okna mého ateliéru*, kde tabulky oroseného skla jsou rozžárené od rozsvícených oken protějšího domu. Zajímavým propojením s tvorbou Josefa Sudka je práce Petra Helbicha. Tento člen skupiny Český dřevák v první polovině sedmdesátých let minulého století fotografoval do noci ponořený areál pražské Bulovky. Noční záběry pod kuzelem světla pouličních lam vytváří svou příznačnou atmosféru, podobně jako tomu bylo u mnohých snímků noční Paříže od Brassäie. Petr Helbich pracuje výhradně s velkoformátovou kamerou po vzoru Josefa Sudka, pro kterého pracoval několik let jako „asák“. Je tedy pochopitelné, že Helbichovy snímky v sobě nesou Sudkův rukopis. U záběrů nemocničního prostředí pražské Bulovky fotografuje za světla lamp a v pozadí na horizontu, nebo v průsvitu stromu nechává vystoupit i stmívající se oblohu. Ve snímcích je pak patrná jejich převládající melancholická atmosféra. U některých snímků chybí světlo pouličních lamp, a tak nořící se v šeru, vystupují zářivé obdélníky rozsvícených oken, jako by informovaly o tom, že tam uvnitř, přece jen někdo je. Temné noční záběry umocňuje absence lidí, kteří jsou zde zastoupeni pouze zmíněnými rozsvícenými okny. Ze snímků tak vyvěrá jistá osamělost, kterou v mnoha případech u jiných autorů zastupuje spíše osamělá stojící postava v potměném městě, jako je tomu v případě snímku Brassäie nebo u obdobného motivu poměrně známé fotografie **Václava Chocholy** *Noční Chodec* z roku 1949. Tyto dřívější práce i díky přítomnosti tajemných postav poskytují více možností interpretace, je v nich patrný i vliv surrealismu. Současní autoři se své záběry snaží vypodobnit spíše realisticky, nebo se často odkazují, či jen využívají estetiku romantizmu.



Petr Willert, z cyklu Před domem (2006-2011)



Brassaire, Noční Paříž

Někde na pomezí reálného záznamu s citelně romantizujícím přístupem bychom mohli zařadit, už v předešlé kapitole zmíněný cyklus fotografií **Petra Willerta** Před domem (2006-2011). V prostoru před cihlovým domem o třech vchodech a malého přilehlého parčíku se během střídajících se ročních období v průběhu několika let snažil dokumentovat proměny, které se zde odehrávaly. Fotografie jsou v jistém ohledu i volné interpretace snímků Josefa Sudka a Jana Svobody, kde oba tito autoři ve svých souborech zachycují venkovní výjevy skrze okenní rámy svých příbytků. Jistou posloupnost můžeme vidět i v samotném motivu okna. Zatímco Josef Sudek pracuje převážně se zavřeným oknem, Jan Svoboda ho otevírá. Petr Willert vykročil do ulice a to nejen aby zdokumentoval nej-různější pouliční reálie, ale také nahlédl do rozzářených, nebo potemnělých okenních tabulí. Oproti pracem předešlých dvou ikon české fotografie je genius loci pod světlem pouličních lamp přítomný mezi nekonečnými řadami zaparkovaných aut, které autor nechává oku diváka skryté.



Evžen Sobek, Košice, z cyklu Hidden Landscapes (2008)



Petr Helbich, bez názvu (1972-74)

Tak jako Petra Willerta, tak ani Evžena Sobka nelze vnímat jako náruživého krajináře, ale díky mnohoobsažnosti tohoto tématu, se i u nich setkáme s námětem krajiny. **Evžen Sobek** v svém cyklu *Hidden Landscapes* (2009) pracuje na perifériích města: rozsvícených liduprázdných parkovišť, nákupních center, benzínových pump nebo zastávek. Zachycená místa jsou obklopena oblohou na přelomu dne a noci, prosvětlená veřejným osvětlením. Sobek zde záměrně vybírá podvečerní čas, aby tak skrze zobrazování liduprázdného místa mohl podpořit vnímání těchto rozlehlých prostor jako pohled do krajiny. Záběry na moment přelomu dne a noci můžeme vnímat jako onen rozhodující okamžik, který není ukryt jen ve světelné atmosféře, ale i v samotném čase, díky kterému zachycené výjevy doslova zejí prázdnotou. Tato místa bychom za jiných okolností ve většině případů našli plná lidí. Ve srovnání s klasiky americké fotografie jakým je Stephen Schore, nebo William Eggleston působí Sobkovy snímky vyčištěným dojmem a v některých příkladech až chladně. Celkovou atmosféru v mnohém dotváří rozsvícené lampy, reklamní poutače lákající davy lidí, kteří tu ale nejsou. Snímky, jako by byly chladnou reklamní fotografií, dokumentací míst prezentující tyto užtkové stavby. Rozsvícená světla působí jako efekt, kterého docílíme, pokud chceme ztmavit oblohu, když použijeme k osvětlení scény fleše. Sobkovy periférie, jako by byly zality do stříbrných a zlatých barev, když nechává vyznít charakteristickou barevnost osvětlení. Snímky působí téměř jako dokonalý otisk skutečnosti. Není tak divu, že zde mohou vzniknout pochyby, zda nebylo použito nějaké digitální manipulace.

Dnešní doba, možná i díky počítačové manipulaci obrazu, jako by byla posedlá po dokonalosti, a tento fakt můžeme vidět i v Sobkových příměstských krajinách.

Pokud se poohlédneme lehce do minulosti, tak uvidíme, že v tématu městské krajiny mezi českými autory budeme jen složitě hledat ty, kteří by ve stejné době jako v Americe sedmdesátých let, v duchu nové věčnosti, používali barevnou fotografii. Vlna barevné fotografie přichází k nám až v letech osmdesátých. Oproti západním tendencím se u českých autorů té doby navíc setkáme s mnohem subjektivnějším pohledem. Tento přístup se projevoval například používáním zábleskových světel. Jmenovat zde můžeme například Pavla Baňku nebo Jiřího Poláčka, kteří v osmdesátých letech na svých nočních toulkách Prahou a jejími periferiemi pracovali s flešem. Oproti podvečerním snímkům z *Hidden Landscapes* Evžena Sobka se Baňka vrhá se svým bleskem do absolutní tmy. Poláček pak kombinuje blesk se zdroji okolního světla, jako jsou pouliční lampy, rozsvícené výlohy

a okna domů. Poláckovy snímky jsou také pořízeny při delší expozici, která se někdy projevuje pohybovou neostrotí. Výrazně subjektivní přístup tak ve snímcích zanechává značnou polohu melancholie, což je téměř opačný přístup, než jaký prezentuje Sobek, jehož práce by mohla být počinem hyperrealistických malířů dokumentujících banální snímky v urbánních prostorech a zákoutích.

Za malířský výjev, bychom mohli považovat i fotografii 00:01 ze souboru *Nový den*, kterou vytvořil **Martin Chum** v roce 2008. V širokém pohledu na noční město připomínající strukturální pohledy Andrease Gurského, vidíme světélkující scénérii s příchodem nového dne. Přerod dne Chum vidí oproti Sobkovi jako metaforu svých pocitů vztahujících se na transformaci místa a času, ten však zde není obrazově přítomný, jako rozhodující okamžiky *Hidden Landscapes* Evžena Sobka, k tomu se dobereme až po přečtení názvu snímku oznamujícího čas jednu minutu po půlnoci.

### 3.3 Tiché město

Město, nebo jen jedno jeho konkrétní místo, může v reálném světě, ale o to víc skrze fotografii, působit mnoha dojmy. Jednou ze situací, která v nás bude vyvolávat pokaždé zvláštní pocity, jsou snímky zobrazující nějakou městskou lokalitu, která se obvykle hemží lidmi, ale snímky jsou liduprázdné. Záběr ulice nebo náměstí pořízený v nedělním odpoledni, nebo v některou jinou klidnou hodinu, tak může působit jako výjev z nějakého apokalyptického filmu.

S těmito momenty bez lidí se setkáme například v cyklu *Hidden Landscapes* Evžena Sobka nebo u **Marka Malůška** a jeho práce nazvané *Tiché město Opava* (2008). V obou pracích se objevují místa, která jsou zpravidla plná hemžících se lidí a automobilů, jako jsou náměstí, nákupní centra atp. Zachycena jsou však v jakési opuštěnosti, bezvětrí, což jim dodává na tajemnosti a magičnosti.



Marek Malůšek, z cyklu Tiché město Opava (2008)



Thomas Struth, Bukseo Dong, Pyongyang (2007)

S obdobnými motivy se setkáme i u německých fotografů Thomase Strutha nebo Thomase Ruffa, kteří jsou představitelé tzv. Düsseldorfské školy, ovlivněné tvorbou manželů Becherových. Struthovy pohledy do rozlehlých ulic, nebo na jejich výseky, jsou navíc umocněny typickým topografickým přístupem za přítomnosti charakteristické jednolité, šedivé oblohy. S ohledem na toto téma zde zmíníme i práci Sviatky ticha slovenského autora Branislava Štěpánka, studenta Intitutu tvůrčí fotografie při Slezské univerzitě v Opavě, který mapuje opuštěná prostranství okolo supermarketů a obchodních center, zachycených za „neutrálního“ šedivého počasí. Práci bychom mohli vnímat jako protiklad estetiky u snímků Evžena Sobka, který se za pomoci osvětlené oblohy na přelomu dne a noci snaží navodit specifickou atmosféru a nejde mu tedy pouze o zachycení jednotlivých příkladů. Ani Marek Malůšek se nedá jednoznačně přiřadit k německy čistému, topografickému přístupu. U svých snímků ponechává výrazná, v některých případech až dramatická mračna, jako bychom měli očekávat příchod nějaké filmové apokalypsy.

Zajímavým protipólem k výše uvedeným liduprázdným městským scénériím je cyklus nazvaný Bratislava Petržalka (2005), od slovenského fotografa **Viktora Szemző**, který studoval na Institutu tvůrčí fotografie při Slezské univerzitě v Opavě. Fotografie z uvedeného souboru jsou časosběrně zachycené záznamy, složené pomocí počítačové postprodukce do jediného obrazu, koláže. Dochází zde k imaginárním střetnutím, vytvářející dojem živoucího prostředí, která tak za normálních situací nikdy nevypadají. Tato opačná situace pak může působit mnohem méně neuvěřitelně než u liduprázdných míst Marka Malůška nebo Branislava Štěpánka, i když paradoxně v jejich případě jde o situace reálné.



Viktor Szemző, z cyklu Bratislava Petržalka (2005)

Všechny tyto soubory mají něco společného. A to reflexi, nebo do jisté míry hodnotí způsoby, jakými nakládáme s veřejným prostorem, a jak v něm žijeme. V současnosti mnohými nenáviděná panelová sídliště vystřídal v kritických debatách satelitní městečka, která nejsou o nic menší „králíkárnou“, než již zmíněné panelové domy. To, co kolem sebe vidíme, je spojení naší „tradice“ se snem z amerických seriálů a chtivost lidí, developerů, kteří chtějí ze všeho „vytřískat“ za každou cenu co nejvíc peněz.



## 4 TOPOGRAFIE V ČESKÉ KRAJINĚ

Mnoho lidí, po „vzoru“ Karla Hynka Máchy, se dnes vydává do přírody ve snaze odpočinout si od současného, uspěchaného městského života s vírou, že tam nalezne to, co v přírodě hledali lidé a umělci v období romantizmu. Co dnes dotváří krajinný ráz současných scénérií? Nejsou to jen přírodní prvky, ale mnohdy mohou tvořit, nebo dotvářet celkovou charakteristiku krajiny stavby a jiné výtvoř, za kterými stojí člověk.

Před rokem 1989 byla příroda jedním z mála míst, kam mohl obyčejný český člověk utéct před tehdejší režimem. Hojná rekreace v přírodě tak u nás přispěla k tomu, že se chatařství stalo skutečným pojmem. Není tak divu, že si této tematiky všimlo hned několik autorů. Už od sedmdesátých let se tomuto fenoménu věnoval Pavel Štecha, který skrze časový odstup formou dokumentu zaznamenával i samotné autory těchto staveb.

Oproti tomu **Veronika Zapletalová** asi o čtvrt století později v cyklu Chatařství (2000-2003) vytváří topografickou sbírku těchto architektonických unikátů a zaznamenává jejich cit pro integraci architektury v krajině. Můžeme tak vidět, jak si poradil mnohý český kůtil s obdobným problémem, jako v případě Franka Lloyda Wrighta a jeho slavného dům postaveného na vodopádech, a to je začlenění architektury do krajiny. Zapletalová nám ve své práci dává možnost shlédnout rozsáhlou topografickou studii chatařských objektů. Samotné fotografie jsou prezentovány v menších rozměrech a uskupeny do jednoho celku, jak tomu mnohdy bylo v případě prezentace fotografií manželů Becherových. Oproti této německé autorské dvojici však Zapletalová neklade příliš velký důraz na jednotnost pohledu a atmosféru v jednotlivých snímcích. Nechává samotné objekty v různých, pro ně charakteristických pohledech.

Obdobný pohled nám na svou topografii Boží muka (2011) nabízí i **Pavla Navrátilová**. V její práci můžeme vidět sérii těchto drobných sakrálních staveb z okolí Zlína. Objekty zarámované do čtvercových formátů s posunutou barevností, oproti snímkům Zapletalové, v sobě nesou notnou dávku poetiky a nostalgie. Tyto fotografie se pak Navrátilová rozhodla doplnit o záběry krajin zachycených s otočením pohledu o sto osmdesát stupňů. S božími muky za zády vznikla doplňující série, která v sobě nenese žádné barevné ani jiné zkruslení, a vytváří tak reálný pohled do krajiny v protilehlém pohledu. Poskytuje tak sdělení o tom, jakou důležitost mají tyto malé sakrální stavby ve vytváření krajinného rázu daného místa.

Jedním z dalších objektů charakteristických pro českou krajinu jsou i myslivecké posedy. Tomuto druhu marginální architektury se věnovala **Michala Homolová**. Stejně jako Navrátilová a Zapletalová si Michala Homolová nepřináší nijak velký odstup a dává tak na fotografiích vyniknout samotným objektům. Převážně na střed komponované snímky tak vytváří dojem katalogového výčtu. Jako bychom neustále v tomto žánru cítili vliv manželů Becherových. To už tak docela nelze říci o snímcích Rudolfa Šmída. Tento sociolog se už více než deset let zabývá fenoménem strašáků v polích a zahradách. Není sice profesionálním fotografem, ale autorův vztah k těmto nápaditým objektům lidové tvořivosti nám ukazuje nejen portréty těchto neživých postav, ale i jejich vztah vůči prostředí, ve kterém jsou zasazeny. Výsledkem počínání Rudolfa Šmída, tak není obrazově ucelený soubor, jako u předchozích tří autorek. Šmídovy snímky však nejsou jen portréty strašáků, ale i lidí, kteří do těchto objektů promítají svou estetiku spolu s mnohými praktickými zkušenostmi. Trochu jiný pohled nabízí Petr Willert ve svých objektech v souboru *Kouzelná zahrádka* (2010), který je také výpověď o realitách spojených s lidskou tvořivostí. Soubor černobílých zahrádkářských zátiší je sondou mapující nápaditost a kutilství českého člověka, které je přítomné mimo jiné i v *Chatařství* Veroniky Zapletalové. Willertovy fotografie objektů jsou příznačnou charakteristikou pro člověkem obhospodařované drobné pozemky v zahrádkářských koloniích. Netvoří však rozsáhlou topografickou studii, ale jsou spíše nahlédnutím do jednoho ze světů českého člověka, do prostředí krajiny, kterou si přetváří k obrazu svému, ale také do světa, který se pomalu vytrácí.

Jinak je tom v případě cyklu *Auta* (2005) **Václava Jiráska**, který při cestách po Evropě zaznamenával vraky automobilů v krajině a na městských periferiích. Pro obrazovou soustředěnost objektů Jirásek auta dosvětluje flešem a pro fotografování volí noční hodinu. Vytváří tak obdobně, jako v případě Pavla Baňky a jeho marginálií, koncentrovaný pohled na ústřední motiv obrazu, kterým v tomto případě jsou zapomenuté vraky. Vzhledem k velikosti automobilů pak můžeme konstatovat, že v Jiráskově topografii můžeme vysledovat podstatně větší důraz kladený na okolní krajinu, než v jiných pracech tohoto typu. Zachycené objekty se stávají pomníky dnešní doby a sám autor říká, že se tyto, mnohdy i několik desetiletí zapomenuté vysloužilci, stávají součástí krajiny, jako jsou její součástí například i středověké hrady.



Všechny chaty, boží muka nebo strašáci v polích jsou součástí krajiny a spoluutvářejí její ráz tak, jako zříceniny hradů na obrazech v období romantizmu. Ve snímcích současných autorů, zabývajících se různými topografickými sběry, jakoby zůstával vliv místopisné fotografie užívaný už od 19. století. Fotografie si zde ponechává převážně svůj dokumentární charakter, a proto se zde nesetkáme s žádnými výraznými stylizacemi.



Pavla Navrátilová, Kudlov, z cyklu Boží muka (2011)



Pavla Navrátilová, Kudlov, z cyklu Boží muka (2011)



Rudolf Šmíd, Jidáš a Ježíš, Čížov (2001)



Petr Willert, z cyklu -  
Kouzelná zahrádka (2009-2010)

## 5 KRAJINA JAKO PROSTŘEDEK TVŮRČÍ REALIZACE

### 5.1 Krajina jako místo konání

Na současné vnímání krajiny a toho, co v dnešním výtvarném umění znamená, mělo velký vliv konceptuální umění. Chápání krajiny skrze výtvarné umění tak ve 20. století dalo vzniknout například land-artu. V současnosti pak pozorujeme propojování přístupů v práci mezi výtvarníky a fotografy. Jednotlivé hranice mezi těmito přístupy se tak stávají čím dál méně zřetelné. V sedmdesátých letech díky konceptuálním výtvarníkům, zejména pak ve spojených státech, byla fotografie použita jako vhodný technický nástroj zaznamenání akce, nebyla tedy zprvu brána jako možný výtvarný prostředek, ale jen a pouze jako nejvhodnější způsob záznamu výtvarných děl a akcí, u kterých byl fotografický záznam nejvhodnějším prostředkem jejich pozdější prezentace.

Pokud se však podíváme na práce některých současných tvůrců, uvidíme, že dokumentační role fotografie se posunula do značně estetizované polohy. V tomto případě je pak mnohdy složité jednotlivé práce přesně zařadit. Fotografický žánr krajiny v jeho výtvarné, technicky zvládnuté podobě, se zde propojuje například s akcí nebo land-artem.

Mezi nejvýznamnější současné české autory pracující s krajinou a v krajině patří **Magdaléna Jetelová**. Tato výtvarnice je především známá svými akcemi a land-artovými projekty.



Magdaléna Jetelová, Island (1992)



Magdaléna Jetelová, Atlantický val (1995)

Její práce není nijak vyhraněná, a to ani motivem nebo výtvarným prostředkem či materiálem, právě naopak. V projektech, které mají často lan-artový charakter najdeme dřevo, písek, laser, video a v neposlední řadě i fotografii. Tyto jednotlivé prostředky pak

kombinuje a propojuje. V první polovině devadesátých let přichází se svým projektem *Island* (1992), ve kterém za pomoci laserového paprsku zobrazuje přesnou polohu mezi americkým a evropským kontinentem. Fotografie zde plní obdobnou, ne-li totožnou funkci, jako u land-artových výtvarníků sedmdesátých let Robert Smithson nebo autorská dvojice Christo a Jean Claude. Stává se zachycením realizované myšlenky, výtvarného konceptu. „...v *Islandském projektu sledovala laserovou linií (symbolizující oheň) průběh geologické šíje mezi kontinenty...*“<sup>6</sup> Avšak oproti uvedeným příkladům jsou fotografie Jetelové zároveň i esteticky působivé a dobře technicky zvládnuté a v jistém pohledu tak estetická poloha může převyšovat stránku dokumentační. Obdobný technický postup Jetelová využívá i u delšího projektu s názvem *Atlantický val* (1995). Určující podmínkou ke vzniku tohoto projektu byla pro autorku kniha francouzského filozofa Paula Virilia, *Bunkrová archeologie*. Opět pomocí laseru Jetelová nyní vykreslovala části Viriliových textů na torza betonových bunkerů, vybudovaných v letech 1942 - 44 nacistickou armádou. Ačkoliv si bunkry v sobě ponechávají svůj ukrytý původní význam, působením přírodních živlů se proměňují v pouhé monolity, pomníky minulosti připomínající válku a její hrůzy. Výsledná práce Jetelové se nestává ilustrací textů, nýbrž je reflexí událostí, které se staly. Reflektuje tak i problémy současné. Funkci pomalu mizejících bunkerů, má převzít protiraketová obrana, která se v minulých letech stala velice diskutovaným tématem. Samotným výstupem z obou projektů jsou velkoplošné černobílé fotografie, u kterých stejně jako u předchozího projektu tvoří především dokumentační funkci. Jejich výtvarná stránka, kterou lze označit jako sekundární, má i zde značně estetický charakter. Práci tak lze zařadit do kategorie land-art, ale samotný výstup, vzhledem k jeho kvalitám, lze chápat také jako výtvarnou fotografii. Zde pak můžeme opět spatřit nejasnou hranici mezi výtvarným uměním a fotografií.

Proti zmíněné práci Magdalény Jetelové stojí cyklus **Martina Tůmy** nazvaný *Estetizovaná akce* (2010). Tůma zde vystupuje jako fotograf, který ve svých snímcích používá principy a odkazy vycházejících z konceptuálního umění a jeho různých forem. Práce je tvořena z obrazů jednotlivých akcí, které autor realizuje. Jedná se zde o výjevy v terénu, spojující formu land-artu, performance s inscenací. Výsledný záznam je reakcí a reinter-

---

<sup>6</sup> PTÁČEK, J. *Bunkry Magdalény Jetelové*. Ateliér. 07/2000

pretací těchto různých poloh užívaných ve výtvarném umění, kde se dříve na médium fotografie pohlíželo převážně jako na způsob objektivního záznamu.

*„V posledních desetiletích prošla fotografie konfrontací a fúzí s jinými médii, rozpustily se hranice fotografických žánrů. Prosazení digitální technologie obnovilo trauma z manipulace a ztráty autenticity bez ohledu na fakt, že vztah ke skutečnosti určují jiná než technická kritéria.“<sup>7</sup>*

Tůmovy snímky jsou především hrou, která je divákovi prezentována, jako by to byl záznam autorových experimentů prováděných v přírodě. Míra stylizace je tedy „potlačena“, což napovídá i samotné oblečení, kostým autora, ve kterém na snímcích vystupuje. O to větší důraz je kladen na pozadí. Krajina, zpravidla rozdělená horizontem, spolu se zasněženou půdou tvoří téměř minimalistické kompozice, zabarvené poetikou zimního počasí, využívající bohaté sněhové nadílky a potlačené barevnosti. Sám autor, vystupující na většině fotografií, se stává figurantem, realizátorem svých vlastních představ, obrazů, estetické hry plné odkazů.

Někde na pomezí fotografického žánru stojí i série snímků, příběhu **Barbory Přidalové** nazvaný Houbaři (2005). Jde o akci reagující na jednu z letních volnočasových aktivit, příběh vyprávěný skrze fotografický obraz. Několika snímky se nám dostává pohledu do útrob lesa, kde jsou pak na jednom snímku přítomny kráčející postavy a na druhém je portrét autorčiny mladší sestry. Tuto stafáž můžeme považovat za průvodce a zároveň i za hlavní hrdiny příběhu. Vidíme tak rodinné fotografie letního rituálu, který někteří z nás tak dobře znají. Pomyslnou druhou část tvoří fotografie dokumentující samotný objekt sněhové houby, která je ústředním motivem celé akce. Autorka vysvětluje tuto akci těmito několika větami:

---

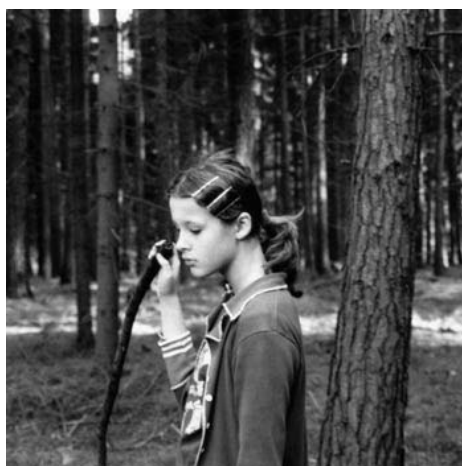
<sup>7</sup> JUŘICOVÁ, V. *Martin Tůma - Estetizovaná akce*. FRAME 010 (Katalog fotografické soutěže). Brno: Frame, 2010

*„V létě jsme chodili do lesa na houby.*

*Žádné houby nerostly.*

*V zimě jsme udělali houby ze sněhu a uložili je do mrazicího boxu.*

*Na jaře jsme sněhové houby odnesli do lesa.“<sup>8</sup>*



Barbora Přidalová, Houbaři (2005)



Barbora Přidalová, Houbaři (2005)

Fotografie Barbory Přidalové jsou akcí reagující na určité zážitky. Samotné fotografie se pak vyznačují nepříliš konkrétním časovým určením. Zdálo by se, že na těchto poměrně konkrétních fotografiích zavládlo bezčasí. Divák je pak vtažen do příběhu s nutnou dávkou nostalgie. Není ničím dohledatelná ani doba, kdy se děj odehrává, a tak ve snímcích cítíme lehké bezčasí. Les je pořád lesem, strom stromem a vše je zachyceno tak, aby byl vnímán pouze samotný příběh, pomocí kterého je nám představena celá akce.

Propojení fotografie s inscenací není opravdu nic nového, navíc může mít toto spojení různé podoby. Se svými světelnými zásahy v krajině je nepřehlédnutelná tvorba **Jana Pohribného**, který už koncem osmdesátých let začíná fotografovat svůj nejvýraznější soubor Nová doba kamenná. Pomocí kreslení světlem, tzv. luminografie, probouzí v navštívených místech dávnou mytologii. Vstupuje do památných míst zasvěcených dávným kultům, nacházejících se v různých částech Evropy. Upozorňuje na důležitost kamene, jakou

---

<sup>8</sup>Dostupné z [http://digiarena.e15.cz/fotovystava-jake-rostou-v-lese-houby-snehove\\_1/František Kowalowski](http://digiarena.e15.cz/fotovystava-jake-rostou-v-lese-houby-snehove_1/František_Kowalowski), 15. 6.2011

měl pro naše předky a jakou má pro současnou společnost. Skrze jeho práci vidíme autorovu reinterpretaci důležitosti a posvátnosti pravěkých menhirů, dolmenů a kromlechů spolu s místy, s kterými jsou spjaty. Svou formou má pak tato práce hodně blízko k landartovému pojetí, avšak důraz kladený na vizuální stránku obrazů je patrný.

Za volné pokračování souboru Nová doba Kamenná bychom mohli považovat novější cyklus Andělé, kterého Pohribný pracuje s obdobnými odkazy a principy. V cyklu Andělé však navíc používá i živý model, který zhmotňuje ony síly a další odkazy. Vše pak směřuje k myšlence, ve které je Země chápána jako živý organizmus.

V tvorbě Jana Pohribného můžeme spatřit jeho uctivý přístup k přírodě, který se promítá i do jeho fotografií. Nepřehlédnutelná je i jeho preciznost při práci se samotným médiem fotografie, která mimo jiné čerpá ze zkušeností profesionálního fotografa. Můžeme tedy obdivovat Pohribného práci pro její originalitu, ale i za zvládnutí technických obtíží. Nutno podotknout, že používá klasické analogové fotografie. Přístup Pohribného je tedy mimo jiné podřízen nejen obrazové, ale i technické kvalitě média.

Zcela opačně, oproti světelným inscenacím Jana Pohribného, je nutno vnímat fotografické dokumentace výtvarníka Ivana Kafky. Ten u svých fotografických záznamů instalací a akcí klade velký důraz na propojení vztahů s místem. Díky pomíjivosti, nebo nedostupnosti některých jeho výstupů, se fotografie stává jediným záznamem, který lze později prezentovat. To vše se promítá v Kafkově přístupu k fotografii, kdy je pro něj určující pohled charakteristický konceptualistům sedmdesátých a osmdesátých let. Úlohu fotografie Ivan Kafka popisuje ve svém volném slovu k autobiografické výstavě v Galerii Šternberk v roce 2006 takto: „*Fotografická dokumentace, která zůstává často v jediném záběru záznamem i dokladem realizované práce, by měla bez zbytečných efektů a zkreslení charakterizovat její smysl a důvod, sepětí s místem, atmosféru situace, měřítko i materiál, z něhož je zhotovena. Přitom by práci svou působivostí neměla převyšovat. Je pořizována vesměs z čelního pohledu, ve výřezu, jež je pro realizaci určující a sjednocena záběry přibližně ze stejné výšky, odpovídající stojící postavě. Protože jsou jednotlivé práce ve svém trvání mnohdy omezeny časem, zajímá mě i jejich sled rozvíjených souvislostí. I z tohoto hlediska je dokumentace, v přijatelné kvalitě, nepostradatelná.*“<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> KAFKA, I. *Od místa k místu*. Galerie Šternberk (Katalog výstav), 2006 Olomouc 2006. s 59-60.





Ivan Kafka, Lesní koberec pro náhodného houbaře (1986)



Jan Pohribný, Zářič pozitivních energií, z cyklu Nová doba Kamenná (1992)

Z tohoto popisu můžeme vycítit postupné rozdíly mezi přístupem Ivana Kafky a Michaely Thelenové, nebo Martina Tůmy. Přestože u všech zaznamenáváme práci s prostředím a vytváření jakéhosi sdělení, je patrné, že jak u Thelenové, tak u Tůmy šlo o vytvoření i esteticky hodnotného záznamu, i když u každého trochu jiným způsobem. U Tůmy se navíc samotné akce stávají jen prostředkem k vytvoření fotografického záznamu, v kterém je ukryt odkaz spojený s přístupem Ivana Kafky a konceptuálního umění. To však neznamená, že by Kafkovy záznamy postrádaly technické nebo estetické kvality. Možná zde pramení začátky, ve kterých výtvarníci jako Ivan Kafka, dělali své první akce z radosti a většinou i bez diváků.

Samotným objektem experimentování se stala světlocitlivá vrstva na fotografickém papíře **Jiřímu Šigutovi**. Chápání fotografie jako fyzicko-chemický proces je pohled, který nemusí být brán pouze z technické nebo praktické stránky. Hlavní předmět experimentování je zde spojen s osobním prožitkem, který souvisí s přímým kontaktem s prostředím. Obdobně je tomu i v práci Hany Babyrádové, která však své záznamy krajiny vytváří pomocí pigmentové frotáže.

Šigutovy otisky zachycené skrze světlocitlivou vrstvu fotografického papíru v sobě nesou nejen záznam místa, ale je v nich zaznamenáno i samotné plynutí času. Na snímcích tak můžeme nalézt i propojení s časem, ve kterém není zachycen pouhý okamžik, jako v případě Niepceho snímku Pohled z okna z roku 1826.

*„Jsem fascinován možností fotopapírů pracovat v čase, absorbovat světlo, energii. Ta schopnost věrně zobrazit a následně uchovat pomíjivé.“* „Mým pocitům často chybí slova,

*ale zůstávají papíry s nepatrnými záznamy pohyby větru, plynutím vody, zapadnutým listem... s otiskem světa.*<sup>10</sup>

Techniku, kterou Šigut používá, bychom mohli přirovnat k exteriérovému fotogramu, který pomocí přirozeného světla zachycuje otisky listů, trávy atp. Pokud se na samotný proces podíváme blíže, tak zjistíme, že světlo není jediná věc podílející se na tvorbě obrazu. Vzhledem k tomu, že doba osvitu může trvat i několik týdnů, podléhá zaznamenávací materiál i nepříznivým vlivům počasí jako je déšť, nebo následovné poškození plísňemi. Všechny tyto okolnosti ovlivňují výsledek Šigutovy práce. Oproti konstruování fotogramů v temné komoře je zde výsledek podmíněn hříčkami přírody a jejími živly. Šigutovo počínání je záznamem těchto přírodních živlů, cyklů probíhajících v čase, a jeho výsledek se tak neopírá převážně o estetickou stránku s určitou mírou abstrakce, jak je tomu u většiny fotografických struktur. Patrný rozdíl tak poznáme například v porovnání Šigutovy práce se strukturálními detaily Karla Kuklíka, které v sobě nesou především silný odkaz fotografického média v preciznosti podání detailů a případně zachycení atmosféry, zatímco v Šigutové práci je kladen důraz na prožitek ze samotné akce.

## 5.2 Hand-made

Ne vždy musí být krajina vyobrazena na fotografiích záznamem skutečného výjevu. Přesvědčil nás o tom například už Eugen Wiškovsky se svou Měsíční krajinou vytvořenou z límců od košile z roku 1929. Obdobnou cestou stylizace se vydala i **Soňa Goldová**. Z předmětů používaných v domácnosti sestavila v roce 2002 své Krajiny. V souboru máme možnost vidět, jak přírodní výjevy, tvořené zpravidla vrstvenou draperií, tak krajinu městskou, pro kterou jako hlavní stavební materiál posloužily obaly kazet a CD nosičů. Bílé pozadí obklopující tyto „domácí“ objekty však vrací pohled diváka do reality a nenechá ho naplno rozvinout celou scénu, jak tomu dopomohl např. výše zmíněný Eugen Wiškovský „pouhým“ dodatečně dotvořeným měsícem až při pozitivním procesu ve fotokomoře. Goldová tak záměrně vytváří modely, v kterých ji nejde o oklamání diváka.

Formou domácí hry se z o něco větší výšky na věc podívala v souboru Satelit

---

<sup>10</sup> VACHUDOVÁ, B. *Jiří Šigut - Záznamy*. Ateliér. 20/2004. s. 5



(2002-2003) **Michaela Thelenová**. K vybraným družicovým snímkům částí naší planety, vytvořila jejich imitace. Použité materiály jsou nejrůznějšího typu. Od rozlité zelené barvy, přes syrové maso po dětské hrací kostky. U jednotlivých dvojic nejde ani tak o realistickou nápodobu, ale podobně jako u Goldové spíše o hru s nejrůznějším materiálem, který se stává prostředkem k autorčině imaginaci.



Soňa Goldová, z cyklu Krajinky (2002)



Eugen Wiškovský,  
Měsíční krajina (1929)

Oproti tomu našli někteří autoři i způsob, jak reálné snímky krajiny zachytit tak, aby působily jako drobné modely nebo hračky. A to s využitím pohyblivosti standart u vybraných velkoformátových přístrojů. Ty při fotografování umožňují měnit plochu, potažmo rovinu, na kterou je zaostřeno a vytvářet iluzi modelu ve zmenšeném měřítku, hloubka ostrosti působí na diváka obdobně jako makrofotografie. Takový přístup využívá i Michal Šeba, který na svých sinarovských snímcích, zachycuje jak černobílé krajiny při povodních, tak barevné snímky parku a koupaliště. Využití techniky kypování obrazu se pak jeví jako opačný přístup k pracím Michaely Thelenové nebo Soni Goldové, kde se snaží autorky vyobrazit realitu za pomoci stylizovaných objektů, zatímco na snímcích Michala Šeby je realita prezentována jako něco uměle vytvořeného.



Štěpánka Šimlová,  
z cyklu Růžová (2009)



Veronika Zapletalová, z cyklu Rourouni (2000)

V dnešní době se můžeme setkat s ne zcela častým přístupem u jedné starší práce **Veroniky Zapletalové**. Autorka ve svých snímcích s názvem *Rourouni* (2000) ukazuje pohledy z průmyslového areálu bývalé Baťovy továrny a pozdějšího areálu Svitu ve Zlíně. Na fotografiích zachycuje všudypřítomný ventilační systém na budovách. Plechové potrubí, které zvýraznila červenou barvou, pak může připomínat žížaly nebo jiné houževnaté organizmy. Vzhledem k formě této práce zmíníme, že Veronika Zapletalová je vystudovaná sochařka, její práci bychom tak mohli nazvat stylizací objektů v architektuře. Vzhledem k formě, jakou zvolil Martin Tůma pro své *Krajiny* (2011), bychom mohli usoudit, že autor by mohl být geologem nebo tvůrčím kartografem. Ve své akci využívá jednu ze svých zaznamenaných monokultur jehličnatého lesa, který deformuje a prostřednictvím „muchláže“ vytváří fotografické reprodukce těchto objektů s výraznou strukturou. Oproti Zapletalové Tůmův zásah nevytváří nové významy námětu na snímku, ale právě naopak. Už samotným výběrem snímků předjímá transformaci fotografie jako objektu. Motiv krajiny se zde stává plošnou strukturou, desénem pokrývajícím povrch objektu. Fotografie se zde stává objektem a její význam se vytrácí.

V případě práce **Štěpánky Šimlové** nazvané *Růžová* (2009) se setkáme s obrazy, v kterých jsou vysvícené siluety střech domů. Obrazová stínohra jako by reflektovala práci experimentátorů předjímajících samotnou fotografii. Mezi tyto tvůrce pak řadíme jednu ze zásadních postav fotografie Louise-Jacquese-Mandé Daguerra. Šimlová těchto efektních principů využívá k probuzení svých dřívějších zážitků, které má spojené s motivem do noci se nořícího města prosvětleného pouze zapadajícím sluncem. Efekt prozářené siluety zde

vytvořila prostřednictvím lightboxu, tak jako Daguerre realizoval svá dioramata a laternu magiku. Stejně jako u práce Šimlové, můžeme u Thelenové nebo Zapletalové vnímat jejich interakce k okolí, které se pak snaží stylizovat ve svých představách a později z nich vytvořit jejich rekonstrukce.

### 5.3 Koláž a manipulace

V současnosti se s manipulovaným obrazem díky digitálním technologiím setkáme poměrně často, ale ani v minulosti se nejednalo o nic ojedinělého. Už v polovině devatenáctého století si při zhotovování snímků někteří autoři pomáhali kombinacemi z několika negativů. V žánru krajiny se tak především řešily nedostatky citlivosti materiálu k některým vlnovým délkám, proto se například obloha mnohdy použila z jiného snímku a vytvářely se takzvané sendviče. V období mezi dvěma světovými válkami se pak v souvislosti s dadaismem začíná objevovat technika koláže, kterou využívá velké množství avantgardních výtvarníků i fotografů. Dnes můžeme pozorovat velký přerod související s digitalizací fotografie. Setkáme se s mnohými autory, kteří sami prošli od „ruční práce“ s analogovými technikami až po koláže a montáže zhotovené v prostředí některého z bitmapových editorů.

Vytváření nereálných, snových, smyšlených krajinných kompozic bylo příznačné pro některé autory meziválečné tvorby. Stejně tak můžeme i dnes narazit na fotografie, kteří motiv krajiny využívají ke zhotovování svých výtvorů. V současnosti pak pozorujeme i přechod od klasických papírových koláží k těm vytvořených v počítačovém prostředí z digitálních předloh.



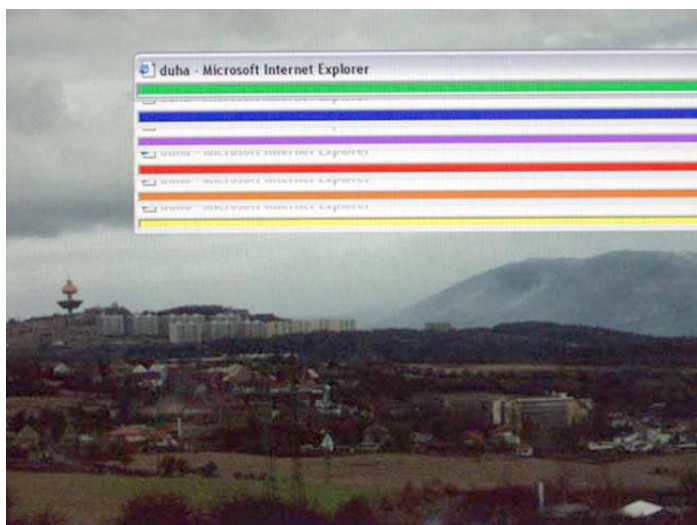
Kamil Varga, z cyklu Krajinohlav (2007)



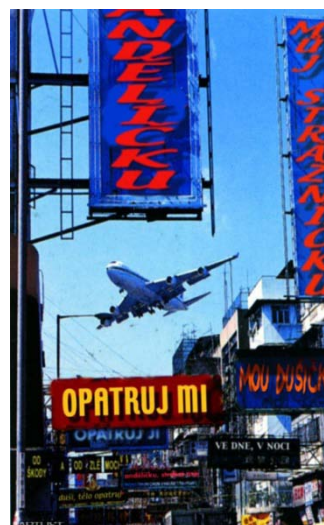
Miro Švolík, Letný jazdec,  
z cyklu Návraty k Přírodě (1995)

Starší tvorba **Kamila Vargy** byla spojena s analogovou fotografií a s technikou luminografie. S přechodem na digitální fotografii se setkáváme i s novými přístupy a experimenty v tvorbě tohoto slovenského autora žijícího v Praze. V souboru *Krajinohlav* (2007), ve kterém použil digitální koláž, najdeme spojení motivů krajiny s částmi lidského těla. Fotografie svou formou mohou připomínat koláže Karla Teigehe z konce čtyřicátých a začátku padesátých let. Varga pracuje s digitálním obrazem stejně jako klasickým analogovým zdrojem. V práci tak vidíme klasický přístup k fotografické koláži ve spojení s digitálním obrazem. Obdobný přerod ve své tvorbě zaznamenal i další slovenský fotograf, jehož život je v mnohém spojený s českou republikou, ale i fotografie slovenské nové vlny, studujících v osmdesátých letech na pražské famu. **Miro Švolík** je autor, který v devadesátých letech často zasahoval do negativů i pozitivů a vytvořil tímto způsobem různé obrazové montáže. V několika Švolíkových souborech z té doby se také setkáme se zajímavě hravým spojením figury nebo obličeje s krajinou. V cyklu *Návraty k přírodě* (1997) autor kombinuje černé siluety lidských hlav spolu s čtvercovými záběry krajiny, které tvoří „vlasový“ porost siluety holé hlavy. Na jednom ze snímků se například setkáme s alejí stromů, která tvoří porost holé siluety. V dalším cyklu s názvem *Obrazy ze Slovenska* pak Švolík pracuje s obdobným postupem, jen motiv krajiny ve čtvercovém formátu tvoří ústřední motiv, který je opět v humorném tónu doplněn o jednu nebo více částí těla zvířete nebo člověka. Výsledkem těchto kolážových experimentů je obraz s výraznou nadsázkou, typickou pro většinu prací autorů slovenské nové vlny. Dnes bychom však mohli říct, že tyto zajímavé práce Miro Švolíka z devadesátých let, nejsou plně doceněny, zejména pak pro jejich technickou náročnost v porovnání s možnostmi digitální fotografie.

Stejně tak jako u Kamila Vargy, tak i u Miro Švolíka se v současnosti setkáváme s digitální fotografií i koláží. V porovnání se současnými mladými autory však můžeme pozorovat, že tito starší autoři používají obdobná schémata, jako mnozí výtvarníci a fotografové meziválečné avantgardy. Je to v mnohém dáno i tím, že digitálně fotografie a její počítačová manipulace s sebou přináší nové vizuální podoby, které si tito autoři neosvojili. Tyto markantní rozdíly tak můžeme vidět například v sérii *Krajinohlav* Kamila Vargy, ale i v cyklu *Učebnice autoškoly* (2008) Miro Švolíka, kde autor pomocí koláže doplňuje do černobílého obrazu aktů v krajině barevné dopravní značky.



Michaela Thelenová, Duha, z cyklu Krajiny (2005)

Štěpánka Šimlová,  
z cyklu Modlitbičky (1996)

U současných tvůrců se mnohdy setkáme nejen s obrazy manipulovanými a skládanými v bitmapových editorech. Někdy se však setkáme i s jinými, netradičními postupy. S nápaditou obrazovou koláží například pracuje v počítačovém prostředí **Michaela Thelenová**. V souboru *Krajiny* (2005) využívá ke svým kreacím okna operačního systému, kterým dává význam jednotlivých jevů v přírodě. Tyto prvky jsou vsazeny do reálné fotografie krajiny, která tvoří pozadí promítané na obrazovku počítače. Jednotlivé motivy oken nesou svůj popis, odvozená od názvu souboru nebo složky, a mají také specifický tvar, popřípadě barvu s využitím možností daných systémem. V jednoduchých krajinách tak autorka reinterpretovala klasické přírodní cykly jako je západ slunce, úplněk, duha, atd. Výsledkem jsou koláže reprodukováné z obrazovky počítače, pomocí klávesnice Print-Screen. Výsledný obraz se nevyznačuje nikterak velkým rozlišením, a tak celá vizuální podoba má v mnohém blízko k IT vtípu. Formou této jednoduché stylizace však vytváří obrazy, které díky fotografiím v pozadí spojují svět reálný s tím virtuálním a oproti velkoformátovým „printscreensům“, Tomáše Pospěcha, neprolíná tradici se současností, ale spojuje současný svět před a za obrazovkou.

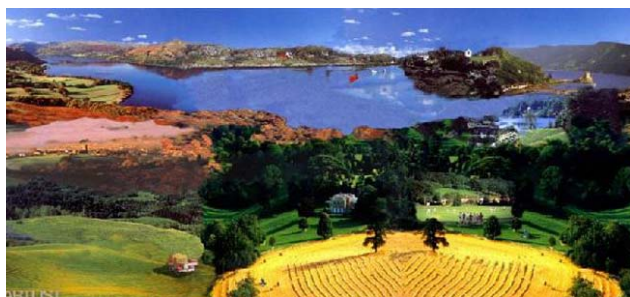
Ve využívání potenciálu, který nabízí digitální fotografie, se stala v devadesátých letech výraznou osobností například Veronika Bromová. Vedle ní pak o několik let později i **Štěpánka Šimlová**, která v mnohých svých dílech hojně využívá manipulovanou digitální fotografii, jako jeden z možných výtvarných prostředků. Své snímky nejčastěji zpracovává formou digitální koláže, montáže, kterou použila i ve své sérii *Modlitbičky* (1996).



Zde se staly vzniklé obrazy fascinací a reakcí na současný svět reklam a jeho jazyk, který se autorka snaží nahradit jiným poselstvím. Přebujelé nápisy reklamních poutačů a neónů, umístěných v ulicích velkoměst, jsou nahrazeny modlitbičkami symbolizujícími víru. Autorka se tímto způsobem snaží dát najevo svou neschopnost uvěřit. Do konfrontace tak Šimlová klade svět duchovní víry se světem reklamy, který svým vizuálním jazykem působí na diváka, jako tomu mnohdy bylo i u nástěnných maleb v kostelech, katedrálách nebo bazilikách. Avšak oproti nástěnným malbám cítíme přetlak, jakým na nás působí současná reklama a jak se díky ní mění i prostředí nejen ve velkoměstech.

Pokud se poohlédneme zpět v čase, nalezneme v tuzemské fotografii obdobné motivy reklamních poutačů například v podobě neonových nápisů i u avantgardních snímků z 20 - 30let dvacátého století. Zde však záře reklamních neónů jsou v pohledech fotografií brány jako symbol moderní doby a nové estetiky. Oproti tomu za doby normalizace se tento motiv nikterak radikálně nevyvíjel, o čemž nás zpravují třeba i fotografie výloh (1976-1996) od Iren Stehli. Fotografie skromných výkladních skříní jsou tak dokladem doby a ve srovnání s Modlitbičkami Štěpánky Šimlové nás zpravují o změnách, které se nejen v našich ulicích, ale i myslích odehrávají.

Jednou z nejvýraznějších fotografických prací od Štěpánky Šimlové, která se však už netýká přímo problematiky města a městského prostředí, je série Krajiny z let 1999-2001. Autorka zde vytváří spojováním digitálních obrazů z jednotlivých, mnohdy až nespočetných částí, nereálné monumentální krajinné výjevy. Samotnou manipulaci a skládání obrazu je možné přirovnat k práci akademických malířů z doby před nástupem impresionistů. Tehdy vznikaly mnohé nereálné a velkolepé krajiny složené v mysli autora až na plátně v ateliéru. Přestože nás dnes tyto práce Šimlové nepřesvědčují svým technickým zpracováním, staly se výrazným dílem své doby a zejména pak v kontextu české fotografie



Štěpánka Šimlová, z cyklu Krajiny (1999-2001)



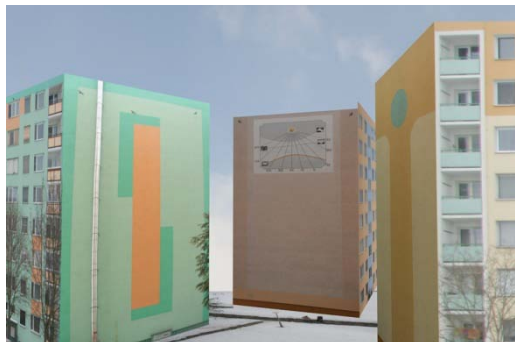
Michal Šeba, z cyklu Krajinám (2007-2008)

Ve srovnání práce Šimlové se současnými mladými autory můžeme cítit u těchto starších prací jistou míru anachronizmu spojeného s počátky digitálních manipulací. Ukázkou nejen technického vývoje a do jisté míry i protikladem Krajin Štěpánky Šimlové z let 1999-2001 bychom mohli uvést Krajinam (2007-2008) **Michala Šeby**, který v tomto souboru vytváří obraz reálného „puzzle“, které skládá s několika desítek snímků. Výsledkem jsou velkoplošné fotografie, ukazující pohled do převážně nočních scénérií. V Šebových fotografických montážích tak můžeme spatřit snahu o dosažení kvality klasické, velkoformátové fotografie.

Vliv nových médií můžeme spatřit i v pohledech, které nám přinášejí nové možnosti spolu s novými technologiemi. Jednou z významných osobností, využívající ve své práci nová média, je Jakub Nepraš, který pracuje nejen s videem, ale v současnosti vytváří i nejrozdílnější 3D prezentace, které bychom mohli nazývat pohyblivými 3D malbami. Ve videu s názvem Generátor p730 (2005), které svou tematikou předjímá jeho pozdější práce, pak kombinuje digitální snímky z městského prostředí s makro záběry elektronických „vnitřností“, s jejichž pomocí vytváří vlastní městskou krajinu. V pracích podobných těm Jakuba Nepraše je patrné směřování současných vizuálních médií. Navíc nám ukazují, jaké možnosti práce s obrazem nabízejí současné technologie.

Mnohé práce, zejména pak mladých autorů, se snaží poukázat na změny a vývoj médií, kterými se v neustále větší míře obklopujeme. Jako příklad zde může sloužit práce **Robina Závodného** nazvaná Google (2010). Závodný zde reaguje na obrazové nedokonalosti 3D vizualizací jednotlivých míst aplikace Google Earth. Pomocí 3D programu si modeluje prostor vlastního panelového sídliště a s notnou dávkou nadsázky tak reaguje na 3D vizualizaci vybraných míst pomocí internetové aplikace Google Earth. Texturu tvoří reálné fotografie, ale ty jsou vsazeny do vytvořené sítě, díky čemuž tak mnohdy vznikají perspektivní a obrazové nepřesnosti. Reinterpretací těchto vizuálních nedokonalostí si Závodný vytváří svůj vlastní prostor sídliště. Aby vizuální účinek ještě podpořil, vytváří záměrně nepříliš běžné úhly pohledu. V zásadě se jedná o opačný princip, než uplatnil Tomáš Pospěch ve svém cyklu Krajinky.jpg. Zatímco se Pospěch snaží reinterpretovat imaginární svět počítače v rámci klasického analogového média, který ve výsledku může působit jako reprodukováná reprodukce reality, Závodný, hledal cestu, jak reálný svět přetransformovat do imaginárního světa počítače. Fascinace počítačovým světem je u Závodného více než patrná, proto je manipulovaný obraz tak široce zastoupen v jeho tvorbě. V jedné ze svých starších prací s názvem Print Screen za pomoci duplikování v obraze komentuje grafiku

počítačových her. Duplikací jednotlivých motivů ve fotografii se snaží navodit atmosféru herního prostředí, které pro snadnější vykreslení obrazu používá opakující se prvky. Na fotografiích Závodného jsou jednotlivé prvky vybrány a vytvořeny tak, aby vše nebylo patrné na první pohled. Poměrně banální pohledy na město a městskou periferii, pak působí mnohdy velice podivným dojmem.



Robin Závodný, z cyklu Google (2010)



Pavel Maria Smejkal, Španělsko 1936,  
z cyklu Osudové krajiny (2009)

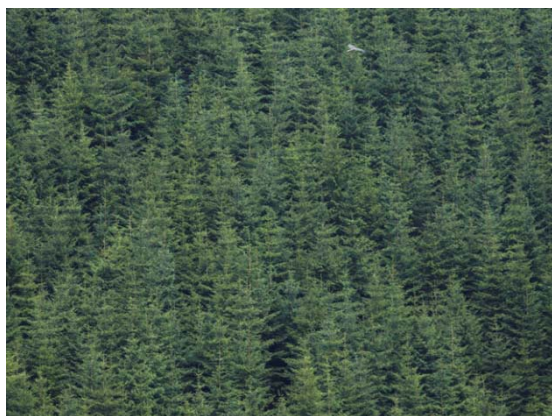
S nezvyklým postupem vytváření krajiny za pomoci digitální manipulace se setkáme v sérii **Pavel Marii Smejkal** Osudové krajiny (2009). Snímky vznikly prostřednictvím recyklace, která je typická i pro několik Smejkalových předešlých prací. Osudové krajiny jsou totiž krajiny převzaté zejména z notoricky známých novinářských a žurnalistických snímků, ze kterých Smejkal odstranil ústřední motivy. Výsledkem se staly pohledy do prázdných scén, krajin, které tak mohou divákovi znalému originálu otevřít další roviny fotografie. Především můžeme zjistit, jak tato krajina umocňuje celou atmosféru snímku a pracuje s našimi emocemi. Tyto fotografické montáže v sobě nesou otázku původu fotografie a toho, co je realita. Vzhledem k tomu, že se z pravidla jedná o poměrně známé snímky, je možné hovořit i o odkazu na současnou ikonografii, která je tvořena originálními předlohami, k nimž je vytvořen přímý odkaz.

Při srovnání prací Smejkal a Závodného tak vidíme, že současní autoři v manipulaci a kolážích mohou využívat motivu krajiny v nejrůznějších reinterpretacích nebo odkazech.



#### 5.4. Digitalizace bez manipulace

Z prací mnoha autorů je možné se přesvědčit, že krajina se stává vděčným podkladem různých transformací. Setkáme se však i s případy, kdy podivuhodné imaginace, odkazující se například na svět nul a jedniček, mohou vzniknout pouhým opisem reálné skutečnosti.



Martin Tůma, z cyklu Krajina po zkušenosti (2011)



Michal Czanderle, z cyklu Parky

Skrze strukturu lesních porostů, zastoupenou především jehličnatými monokulturami zachycenými z výšky, vytváří Martin Tůma v sérii Krajina po zkušenosti (2011) přírodní obrazy odkazující se na jazyk digitální fotografie. Tůma našel v jehličnatém porostu motiv, charakteristický například pro opakující se struktury v imaginárním světě počítačových her. Vytváří tak záznam reálné situace, který může být divákem zaměněn za nereálný nebo manipulovaný obraz. Tůmova práce se pokouší navázat na otázky, které si klade i Tomáš Pospěch v cyklu Krajinky.jpg. V tomto cyklu se Pospěch rozhodl zachytit imaginární obraz, který převedl do reálného fotografického záznamu.

Můžeme zde nalézt, ale i paralelu s Okeánem Václava Skácela, který však své opakované motivy v oknech panelových domů uměle vytváří. Zde pak vidíme zásadní rozdíl v digitálním světě Martina Tůmy, který ve své důmyslnosti přírodní digitalizace odkrývá nepatrné nesrovnalosti ve formě letícího ptáka, nebo v košaté koruně listnáče mezi jinak stejnorodou monokulturou jehličnanů, za kterou stojí člověk.



Tomáš Pospěch, z cyklu Krajinky.jpg (2003–2005)

Pečlivě vysledované záběry Martina Tůmy ukazují, jak lze „nechápat“ krajinu, kterou vidíme před sebou a jež je v nás zakořeněná jen skrze tolik zažitých a ustálených pohledů. Vždyť současná krajina, především však ta městská, je prosycena nulami a jedničkami více než by někdy bylo pochopitelné, na což reagoval ve svých záznamech **Michal Czanderle**. V sérii nazvané *Parky* vytvořil fotografie míst spolu s vyobrazenými bezdrátovými sítěmi. Můžeme tak vidět další pohled na propojenost s digitálním světem, která je však oproti Tůmově obrazové hře u Czanderleho tvořena formou dokumentovaného stavu skutečnosti.

## 6 MOTIV ČLOVĚKA V KRAJINĚ

Postavy, ať už kráčející někde v dáli nebo postávající v popředí lesa louky nebo mezi rozkvetlou květenou, mohou být chápány jako ústřední motiv krajiny, který fotografie převzala především z malířství. V současnosti pak zejména z období romantizmu. Přímé odkazy můžeme spatřit u poměrně velkého počtu jak zahraničních, tak i českých autorů. Jedna z nejvýraznějších prací v posledních letech je např. cyklus severské fotografky Eliny Brotherus s názvem *Der Wanderer* (Poutník), ve kterém nacházíme jasné spojitosti sdílem německého romantického malíře Kašpara Fridricha Davida, ke kterému v současné době našel cestu nejeden současný český autor.

Jak pak vypadá současný český poutník? Jistě vypadá jinak, než tomu bylo v dobách Karla Hynka Máchy. Značkový batoh na zádech, kvalitní outdoorové oblečení a vybavení v podobě trekových bot a teleskopických holí. Většinou nechodí sami, ale převážně ve skupině. Fenomén turistiky má počátky právě v dobách už zmíněného Karla Hynka Máchy, kterého můžeme považovat za největšího „turistu“ své doby. Spojitosti zde nalezneme i se vznikem Klubu českých turistů, založeným 11. 6. 1888. V očích současných fotografů, především z řad mladší generace, nalezneme hned několik autorů, kteří se tématem turistiky zabývají.



Tomáš Hrůza z cyklu *Turisti* (2004)



Elina Brotherus, *Der Wanderer* 4 (2004)

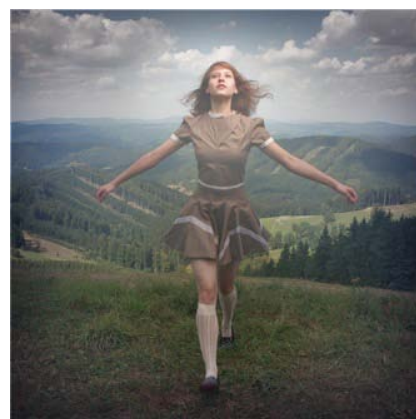
Pravděpodobně nevýraznějším současným mladým autorem, zabývajícím se tematikou turistiky a krajiny u nás, je **Tomáš Hrůza**. Zájem o krajinu se u něj odráží téměř ve všech pracech, ale i tak bychom ho jen těžko mohli považovat za krajináře. Obdobnou si-

tuaci zažijeme u většiny autorů, kteří s motivem krajiny pracují, avšak ani jejich práce nelze označit za krajinářské fotografie.

Za pomoci mnohých obrazových prvků, především prostřednictvím stafáže, přináší Hrůza do krajiny různé odkazy a interpretace. V případě souborů *Turisti* (2004) a *Standardní situace* nalézáme spojitost s dílem Kašpara Fridricha Davida. Inscenované postavy v obou souborech působí důvěryhodně. Propojení člověka a krajiny tak na snímcích Tomáše Hrůzy funguje nejen jako reakce na samotného Kašpara Fridricha Davida, ale i jako interpretace jeho obrazů v současnosti. Převedením do současných reálií se pak setkáváme s výrazně nostalgickým pohledem. Stejně tak jako u Tomáše Hrůzy je propojená s odkazem k romantismu i práce **Václava Skály** nazvaná *Zlatý řez* (2000). Skála užívá klasického modelu člověka a krajiny, daného dobovým viděním. Obraz je však chápán jako alegorie těchto motivů. Tyto pohledy do různých krajin s ústředním motivem postávajícího vždy močícího turistu, jakoby v sobě nesly sílu rozhodujícího okamžiku. Ironizující pohled na močící postavu v pozadí mnohdy monumentálních krajin v sobě i přes veškerou absurditu situace ukrývají přirozenost. Postava se tak u Václava Skály stává, na rozdíl od snímků Tomáše Hrůzy, dominantou, ústředním motivem v záběru. Člověk se v krajině stává ústředním motivem a krajina je jen pozadím, tak jako na nemnoha gotických obrazech. Tento fakt je pro mnohé současné autory oproti minulosti jedním z typických znaků.



Václav Skála, z cyklu *Zlatý řez* (2000)



Tereza Vlčková,  
z cyklu *A Perfect day, Elise ...* (2007)

„Ano, vždycky byl přiřazen k té krajině, nehrál hlavní úlohu. Za prvé v té době to tak ještě nebylo, alespoň u nás ne, aby osoba v krajině hrála hlavní úlohu. Byla přiřazená jako stafáž.“<sup>11</sup> Jako by tato slova Josefa Sudka předjímala situaci posledních několika let. Dříve se velká část fotografické tvorby odehrávala v ateliéru, jen tu a tam se objevili autoři, kteří své kreace s modelem fotografovali v exteriéru a mnoho z těchto prací pak mělo blíže k dokumentární fotografii než důmyslné inscenaci. Dnes jako by to bylo přesně naopak. Příkladem nám může být práce mladé české fotografky **Terezy Vlčkové**, která své módně laděné snímky často vsazuje do krajiny. „Autorka se totiž často inspiroje uměleckými díly z různých období a nechává nás v nejistotě, kdy a kde se vlastně scény na jejích fotografiích odehrávají. Velký význam v tom mívá i nadpozemsky nádherná příroda bez jakýchkoliv civilizačních zásahů, s níž ženy a dívky před kamerou dokonale souzní, již se zcela odevzdávají, s níž se snaží splynout. Příroda je zde jakýmsi ideálem krásy, čistoty, neposkvrněnosti i duchovní hloubky.“<sup>12</sup>

Tyto aspekty můžeme sledovat v trojici souborů Little Garden (2006), A Perfect day, Alise... (2007) a Two (2007/2008). Krajina v námětech Terezy Vlčkové hraje velmi důležitou roli nejen z hlediska odkazu k významným dílům výtvarného umění, ale i ve vztahu k samotné přírodě, který hraje v jistém ohledu hlavní roli. I přes počítačovou postprodukci, která je v práci Vlčkové patrná, autorka se svými modely vyjíždí do pléneru, aby je inscenovala a fotografovala přímo na místě a zachytila je tak v daném prostředí a jeho atmosféře. Opačně tomu je u cyklu Zástupní (2010) **Barbory a Radima Žůrkových**. Krajina zde, podobně jako u Terezy Vlčkové, tvoří podklad figurální kompozice, ale oproti Vlčkové nám jsou předkládány montáže jednotlivých krajin a portrétů nasnímaných v ateliéru. Tento rozdílný přístup práce s krajinou v krajině bychom mohli přirovnat k postupu malování krajiny impresionistických malířů oproti akademikům 19. století. Impresionisty malované obrazy v přírodě se snažily zachytit autentickou atmosféru skrze prožitek, oproti tomu klasicky pojatá krajina akademických malířů té doby byla vytvářena podle skic a námětů. Výsledkem se stala smyšlená krajina, která vznikla v teple ateliéru. Obdobně Žůrkovi vsazují své Potomky do neutrálně šedé krajiny blížící se atmosféře „Becherovského“

---

<sup>11</sup> ANĐEL, J. *Josef Sudek o sobě*. Praha:Torst, 2001. s. 83

<sup>12</sup> BIRGUS, V. *Tereza Vlčková*, Slezská univerzita, Institut tvůrčí fotografie. Praha:Kant, 2008



odkazu. Tyto přírodní motivy pak představují jen jakési nástěnné tapety. Podobný princip jako u souboru Zástupní manželů Žurkových nalezneme i v dílech jiných světových autorů. Pro příklad uveďme německou fotografku Loretu Lux, která ve svých manipulovaných portrétech dětí vsazuje své modely převážně do jednoduchých krajinných scénérií. Mezi českými autory pak také mimo manželů Žurkových nalezneme další, kteří vytváří montáže krajiny ve spojení s figurálním motivem. Nalezneme je například v souboru Panenky (2006) od **Jana Faulknera**, kde autor pomocí tohoto způsobu skládání a manipulací obrazu vytváří portréty zasazené do městských periférií pod dramaticky zataženou oblohou. Navíc zde využívá principů odkazujících k estetice Raffaelových Madon. Stejně jako u Faulknera můžeme sledovat zjevné odkazy i v práci **Terezy Vlčkové**. Například v souboru Two (2007-2008) můžeme nalézt u dvojic malých děvčátek hned několik zdrojů, na které se motiv odkazuje. Jedním z nich je i scéna kráčejících dvojčat ve filmu Stanleyho Kubricka *Shining*.

Současní autoři se tak nutně nemusejí odkazovat pouze k námětům z malířství, ale i z literatury, nebo v případě Vlčkové i z klasik kinematografie.



Jan Faulkner, z cyklu Panenky (2006)



Barbora a Radim Žurkovi, Harrison Ford,  
z cyklu Zástupní (2010)

Oproti estetizovaným souborům, odkazujících se k nepřehlednému množství zdrojových informací, nalezneme i práce splňující zejména svou dokumentární úlohu. Jedna z nich je i, slovy autora, „Homolkovská odysea“ v podání Martina Tůmy. V souboru *Do-volená* (2006) zachycuje sebe a svoji přítelkyni na nevšedně všedních místech během jejich

dovolené v Itálii. Tento obrazový deník z italských scenérií je ironickou parafrází na rodinné, dovolenkové snímky z významných míst a památek. Upoceně a neradostné postavy jsou vsazeny do houštin, k cestám nebo na břeh moře, kde jako bychom spatřili estetiku plážových snímků Rineke Dijkstry. Obdobně jako Tůma si vybírají nekonkrétní pohledy do krajiny ve svých portrétech autorské dvojce **Hynek Alt & Saša Vajd**. Ve svém souboru *Man Woman (Unfinished)* (2001-2004), kde navzájem fotografují své portréty, a užívají taková pozadí, aby nebylo možné je identifikovat. V tomto ohledu se přírodní scenérie jeví jako vhodné pozadí, protože její vizuální podoba je mnohem méně proměnlivá než například prostředí města. Autoři se tak vyvarují bližšímu časovému a místnímu určení. Což těmto motivům dává mnohdy bohatší prostor pro interpretaci hlavního námětu, staťáže.



Hynek Alt & Saša Vajd, z cyklu *Man Woman (Unfinished)* (2001-2004)



Rineke Dijkstra, *Hilton Head Island* (1992 - 1996)



Martin Tůma, z cyklu *Dovolená* (2006)

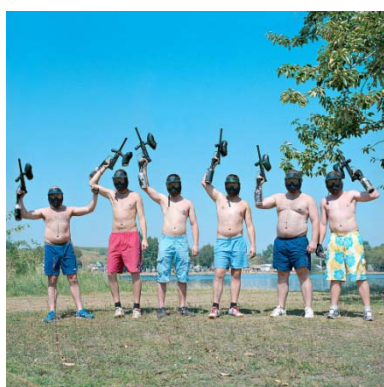


Evžen Sobek, z cyklu *Life in Blue* (2006-2010)

Ne tak docela je tomu ve fotbalové krajině **Tomáše Pospěcha**. V souboru *Bezúčelná procházka* (2004-2008) použil Pospěch krajinu jako motiv, který mu umožnil propojení mezi žánry. Prostředí venkovského fotbalu je zde zachyceno s nadsázkou a ironií v pohledu vnímavého dokumentaristy, avšak velká pozornost je zde neobvykle kladena i na sa-

motné prostředí, krajinu. Soubor se tak nestal záznamem holých situací, ale prostřednictvím krajiny vzniká zajímavý obrazový propletenec. „Právě motivem setkání s přírodou v hledání ztraceného míče zakutáleného v houští, plujícího v potoku nebo pohlčeného lesem, srůstá na první pohled dokumentární soubor s meditativní a nadčasovou fotografií krajiny.“<sup>13</sup>

Pospěchův výkon v Bezúčelné procházce je mimo jiné příkladem, jak mohou pracovat současní autoři v daném tématu napříč několika žánry.



Evžen Sobek, z cyklu Life in Blue (2006-2010)



Tomáš Pospěch, z cyklu Bezúčelná procházka (2004-2008)

Ve srovnání s Pospěchovým propojováním žánrů **Evžen Sobek** ve svém souboru Life in Blue (2006-2010) zachovává jednotnou formu dokumentární fotografie. Soubor zachycuje letní atmosféru při dovolenkové pohodě českého člověka u vody. Pro většinou Sobkových čtvercových snímků je pak příznačný horizont oddělující azurem zalité nebe od vody nebo souše. Plocha nebe, popřípadě vodní plochy, činí snímky až neskutečně čistými. Díky obrazové čistotě okolní krajiny se tak můžeme soustředit na ústřední motivy, které jsou tvořeny lidmi a objekty. V souboru klade Sobek důraz na barvu (modrou), ovšem na rozdíl od mnohých současných autorů nepoužívá k dosvícení snímků fleše. Ponechává tak jednotlivým záběrům charakter stávající světelné atmosféry. Nespoutává tak člověka v potměšlé obloze po vzoru fotografů, jakými je například Rineke Dijkstra a její soubor lidí na pláži. Obdobnou práci s flešem bychom pak mohli cítit i ve spojitosti práce Rineke

---

<sup>13</sup> FIŠEROVÁ, L. L. *Bezúčelná procházka*. Hranice:Dost, 2010



Dijkstry a dovolenkových snímků Martina Tůmy. Za úplné klasiky v tomto způsobu fotografování stafáže v exteriéru, dosvícované pomocí fleše, bychom v českém prostředí mohli považovat Salima Issu a Štěpánku Stein.

Rozdílné dokumentární přístupy v sobě nesou i samotný pohled na krajinu. Zatímco u Sobka je krajina jakousi kulisou jako v případě Potomků manželů Žůrkových, v Pospěchově Bezúčelné procházce tvoří krajina mnohdy hlavní část doplněnou o lidskou stafáž. Z určitého pohledu pak nalezneme i paralelu mezi Pospěchovou Bezúčelnou Procházkou a Estetizovanou akcí Martina Tůmy, kdy oba, ale každý po svém, vytváří své snímky, kde je člověk součástí krajiny a krajina se stává součástí jejich „hry“.



Vendula Knopová, z cyklu *Natürlich* (2010)



Martin Tůma, z cyklu *Estetizovaná akce* (2010)

S jinou formou hry se setkáme v autoportrétech **Venduly Knopové** nesoucí název *Natürlich* (2010). Série snímků vznikla jako reakce na rekultivaci jedné bývalé německé průmyslové zóny. Autorka zde zosobňuje samotnou revitalizaci, když se zahaluje v tomto porostu materiálem z nejrůznějších náletových rostlin, naznačuje tak schopnost přírody s mnohými problémy si poradit i bez lidského přičinění. Ve svých auto-instalacích Knopová dbá na čistotu a promyšlenost jednotlivých záběrů při svém splývání s okolní krajinou. Celková atmosféra je pak umocněna neutrálně šedivým počasím, které má za následek pochmurně chladivou atmosféru snímků. Své vlastní tělo zasadil do krajiny i **Tomáš Hrůza** v sérii snímků nazvané *Portréty v přírodě* (2002). Tento soubor s mírně Body-artově exhibicionistický podtextem, odkrývá divákovi pohled na obnaženého autora korzujícího chladivou krajinou, míhajícího se jako divoká zvěř v lesním porostu. Jakoby se v souboru Tomáše Hrůzy, Venduly Knopové nebo v *Estetizovaných akcích* Martina Tůmy

odrážela chuť autora vykonat něco víc a ukázat tak sebe samého, jako v obraze nazvaném „Dobrý den, pane Courbete“ od Gustava Courbete, kde se autor zachytil v okamžiku setkání, při cestě za motivem, kterou bychom mohli v současnosti považovat za jakousi formu akce a jejího záznamu.



Juliana Křížová a Jakub Vlček,  
z cyklu Transcendence (2008-2009)



Tomáš Hrůza, z cyklu Portréty v přírodě (2002)

Někde na rozhraní více žánrů stojí i krajinné inscenace autorské dvojice **Juliany Křížové a Jakuba Vlčka**. V práci nazvané Transcendence (2008-2009) vidíme působivé zpracování krajinných námětů doplněné o lidskou stafáž. Charakteristický pro tyto obrazy je promyšlený konstrukt vzdáleně připomínající práci na pomezí Jeffa Walla a Gregory Crewdsona. Křížová s Vlčkem se ve svých snímcích nesnaží vytvořit konkrétní situace, mnohem víc jim jde o vytvoření specifické atmosféry. „*Obrazy Juliany Křížové a Jakuba Vlčka nás tak zavádějí do prostředí svým způsobem vznešených, znejistujících i současně ukazujících ke klidu a zejména duševnímu míru. Jejich soubor by se měl nejspíše jmenovat Potřeba transcendence, neboť si kladou otázky a pokouší se na ně odpovědět, ale přitom si uvědomují, že už samo dotazování je svým způsobem důležitější než klopotné nalézání odpovědí.*“<sup>14</sup> Soubor Transcendence je ukázkou, jak lze až v meditativních polohách vnímat krajinu spojenou se stafáží. Krajiny v tomto případě jsou mnohdy sestaveny z více částí, ale oproti snímkům Walla nebo Crewdsona, bychom přístup Křížové a Vlčka v tomto případě mohli přiřadit spíš k počínání akademických krajinářů 19. století, vytvářejících mno-

---

<sup>14</sup> VOJTĚCHOVSKÝ, M. Blatenský fotofestival. (Festivalový katalog). Blatná:MAKO Blatná, 2010

hé antické náměty v teple svého ateliéru tak, jako to v současnosti funguje při postprodukci digitálních fotografií v prostředí bitmapového editoru.

Není to tak častý jev, ale v dějin fotografie občas narazíme na spojení nahého lidského těla s krajinou a nejinak je tomu i v dnešní době. Pokud budeme hovořit o aktu v krajině, zjistíme, že se toto téma stalo námětem spíše autorů starší generace. Mladí autoři více experimentují, a pokud se rozhodnou pro motiv nahého těla, nejedná se pak o hru estetickou, jako například v případě Tona Stana nebo Romana Sejkota, ale zejména o hru, o akci. Někde na pomezí této akce a vizuálního experimentu nalezneme tvorbu **Jana Pohribného**. V jedné ze svých novějších prací, kterou realizuje přibližně od roku 1999, nazvanou *Andělé*, vidíme, jak využívá ověřené vizuální principy z předešlého souboru *Nová doba kamenná*. V souboru *Andělé* však začíná používat nový prvek v podobě nahých lidských těl, která, „...jsou již zhmotněním nebo konkrétní podobou bytostí, které obývají tento svět.“<sup>15</sup> Nahé postavy, ať už mužské nebo ženské v podání Pohribného se stávají zhmotněním autorových myšlenek a stávají se tak součástí krajiny a světelných efektů. Oproti tomu kompozice **Romana Sejkota** se soustřeďují na samotnou estetickou stylizaci těla v krajině. Pomocí protisvětla, stejně tak jak u jeho snímků z ateliéru, Sejkot vytváří efektní obrazové zkratky.



Tono Stano, *Neležet* (1999)



Jan Pohribný, *Ochránci*, z cyklu *Andělé* (2003)

---

<sup>15</sup> POHRIBNÝ, J. *AKT - naučte se fotografovat kreativně*, Zoner Press 2007, Brno

Zcela jiný přístup ukazuje ve své obrazové hře aktů v přírodě ve svém podání Tono Stano. Tento slovenský autor žijící v Čechách vytvořil na přelomu druhého tisíciletí sérii, která v jeho tvorbě tvořila viditelný mezník. Do té doby byla pro Stana charakteristická fotografie aktů spojena s ateliérem, využitím hravosti, nadsázky i humoru, které je charakteristické i pro většinu členů slovenské nové vlny, do níž se Tono Stano řadí. Série fotografií z přírody je ve svém pojetí Stanovým pokračováním jeho předešlé tvorby. Daří se mu propojit nahé lidské tělo, především pak ženské, s krajinou a jejími prvky. Snímky však netvoří žádný ucelený soubor, jak bývá v současnosti takřka pravidlem. Stano vytváří jednotlivé obrazy v denních i nočních hodinách s přirozeným i umělým osvětlením, a ani formát fotografií není zcela jednotný. Nadále však zůstává věrný černobílé fotografii, která se stává vhodnou stylizací, především pak pro přesycenou lesní zeleň.



Taras Kuščynskyj, Schoulení (1972)



Tereza Vlčková, z cyklu Mystifikovat... (2010)

Tradice fotografování aktů v přírodě není nikterak bohatá, o to zajímavější je pozorovat jednotlivé tvůrce, jak si počínají. V sedmdesátých letech byl výrazným fotografem, který se tímto tématem zabýval, Taras Kuščynskyj. Jeho akty v lesních porostech a tůňkách, se staly výraznou součástí československé fotografie 70. let. Kuščynskému šlo především o zachycení krásy ženského těla v poetice přírodních motivů, a tak zde nenalezneme žádné složitě vykonstruované scénáře na nejrůznější interpretace a odkazy, jak tomu zpravidla bývá u většiny prací v současné době. Příkladem může být i série snímků s názvem *Mystifikovat...* (2010). Mladá autorka, **Tereza Vlčková**, vytvořila snímky, které jsou složitým propletením odkazů. Už samotný kruhový tvar snímků odkazuje na formáty



středověkých obrazů nebo starých fotografií. V námětu se objevuje biblický motiv Adama a Evy, obklopených bujnou vegetací, pralesem. Všech těchto tradičních ikonografických principů a motivů využívá Vlčková k vytvoření obrazů, reagujících a kriticky pohlížejících na současné pojetí reklamních kampaní. Modely zasazené do „divočiny“, která tvoří celistvou strukturu neprodyšného pozadí, soustřeďují pohled na samotné postavy Adama s Evou, které tak mohou být podrobeny zkoumavému oku diváka.

Odlišný přístup, můžeme spatřit v práci **Václava Jiráka**, která vznikla přibližně o deset let dříve než *Mystifikace...* Terezy Vlčkové. Václav Jirásek vytvořil panoramatické obrazy složené z několika černobílých kontaktních kopií, kde sám sebe zachytil na snímcích odkazujících k různým mytologickým výjevům. K tomu využívá jazyk výtvarného umění 19. století, který je typický především pro jeho starší tvorbu spojenou s výtvarnou skupinou Bratrstvo. Nahé tělo na Jirákových snímcích pak netvoří dominantu jako u Vlčkové, ale pouze drobnou stafáž. Díky čemuž Jiráskovy snímky fungují mnohem více jako krajiny než jako fotografie aktů. U některých záběrů můžeme například spatřit podivnou strukturu vodní hladiny, která byla způsobena delší expozicí. S touto situací se většinou setkáme u starších fotografií, kde kvůli málo senzibilním materiálům nebylo možno použít kratších expozic. Jirásek zde využívá starých technik a vytváří tak odkaz nejen na náměty, ale i na samotnou techniku fotografie.



Václav Jirásek, *Bratři* (1999)

V současnosti můžeme sledovat prolínání mnoha proudů. Neustál je patrný vliv neoromantizmu, který vidíme u Jirákových starších věcí, a v současnosti je pak spatříme například i u Terezy Vlčkové. V porovnání s tím se v posledních letech setkáme s inscenovanými akcemi **Veroniky Bromové**, v kterých můžeme spatřit autorčin vývoj v práci se svým tělem. Stejně tak jako tomu bylo v případě Tona Stana, ale i mnoha dalších, se opro-

ti své starší tvorbě rozhodla pracovat v krajině. Výsledkem jsou inscenace v přírodě či na zahradě, v kterých vytváří své interakce pomocí svého vlastního těla. Jednou z nejvýraznější je pak série snímků Království (2003-2005). Prostřednictvím autoportrétů v krajině, Bromová vytváří vztahy k odkazům klasickému umění. Stejně jako Jirásek, použila Bromová k realizaci své mnohdy nahé tělo, avšak její vizuální jazyk má v tomto případě dokumentárně ilustrační charakter. Důraz je zde kladen na jednotlivé odkazy z křesťanství a mytologie jako u Vlčkové nebo Jirásky, ale obrazový jazyk je v mnohém blízký spíše exhibicionismu Tomáše Hrůzy, objevující se v jeho Portrétech v přírodě. Snímky

Autoportréty Veroniky Bromové se však zaměřují více na obsahový výklad, založený také na bohaté symbolice. Výsledkem jsou mnohdy syrové, manipulované záznamy, postrádající něco z důmyslné práce se stafáží a světlem, jakou najdeme například v souboru Na Pasekách nehoří, Martina Tůmy a Jakuba Skokana.



Tomáš Hrůza, z cyklu Portréty v přírodě (2002)



Veronika Bromová, z cyklu Království (2003-2005)



Martin Tůma a Jakub Skokan,  
z cyklu Na Pasekách nehoří (2009)



Martin Tůma a Jakub Skokan,  
z cyklu Na Pasekách nehoří (2009)

## 7 MOTIVY KRAJINY OVLIVNĚNÉ SOUČASNÝMY VÝDOBYTKY DOBY

### 7.1 Mobilní telefon jako prostředek k fotografování krajiny

Pokud bychom za technický vrchol zpracování obrazu považovali práci s velkoformátovou kamerou, tak za pravý opak bychom mohli považovat integrovaný fotoaparát v mobilním telefonu. Díky rychle se vyvíjející technice se však už i mobilní telefony mohou dnes honosit snímači s rozlišením, které před deseti lety nebylo ani ve většině DSLR kamerách.

Velké rozlišení však nemusí nutně zaručovat dobrou kvalitu obrazu. Jsou tu ale i jiná omezení, jako je například kvalita optické soustavy, nebo velikost snímače a jeho jednotlivých, na světlo citlivých, buněk. Všechna tyto omezení a nevýhody jsou však vyvážená několika nespornými výhodami a to jsou především rozměry a malá hmotnost. Navíc, jelikož se jedná o příslušenství mobilního telefonu, tak jej nosí jeho uživatelé téměř všude s sebou, tak jako klíče nebo peněženku. Mnohé klady a zápory spojené s fotoaparátem integrovaným v mobilním telefonu mohou být využity i v tvůrčím procesu. Přesvědčuje nás o tom i v žánru krajiny hned několik autorů. Za jednu z nejvýraznějších prací můžeme považovat sérii nazvanou Krajina 06 od **Jolany Havelkové**, na kterých zachycuje zasněžené scenérie polabské roviny. S použitím vestavěného fotoaparátu v mobilním telefonu o velmi malém rozlišení (VGA), vznikají jednoduché a velice nekonkrétní záznamy, ...“ *jediným odkazem k reálnému světu je horizont. Tedy temná linka, ze které občas vystupují poznatelné tvary - stromy, možná stohy, stavení ...*<sup>16</sup>

Horizonty Jolany Havelkové působí, téměř jako by byly monochromatické, ale díky specifickým technickým parametrům fotoaparátu v mobilním telefonu, který byl použit, jsou snímky plné zřetelných, barevně zabarvených pixelů. Díky této charakteristické vlastnosti se zde vytvářejí vztahy a odkazy k malířství. „*Snaha umělců kolem Serrauta a Signaca spočívala v nalezení nového obrazového řádu, jehož základem bylo kladení čistých barevných skvrn na plátno, které se de facto smísily až díky „nedokonalému“ vnímání v mozku diváka. Tisíce rozpixelovaných plošek, daných nízkou rozlišovací schopností fotoaparátu*

---

<sup>16</sup> MUSILOVÁ, H. Krajina 06. Ateliér-časopis. 23/2007



*v mobilním telefonu se svou jednou konkrétní barevnou informací hrají stejnou úlohu jako čistá barevná skvrna pointilistů, podoba výsledného obrazu také více než na projekční stěně existuje v divákově mysli.*<sup>17</sup>



Jolana Havelkova, z cyklu Krajina 06 (2006)



Petr Willert, z cyklu ČD bonus (2008-2010)

S vyobrazením, až nápadně podobným abstraktní malbě, se setkáme i u snímků ze série Ilumini (2010) Michala Šeby, který ve fotografii noční prosvětlené ulice zachytil mobilním telefonem panelový dům. Využil tak schopností, vlastností použitého přístroje, aby tak mírou stylizace zachytil jindy až nudně banální námět. Cítíme zde, že míra dokumentárnosti je zde pohlcena specifickým zachycením dané reality, zapříčiněné snad i zamlženým objektivem. Mohli bychom se domnívat, že se zde jedná o pokračování cesty nové topografie, pojaté však značně abstraktně.

K zajímavému prolnutí mezi žánry použil svůj mobilní telefon i Petr Willert. V práci nazvané ČD bonus (2008-2010) se sice převážně věnuje dokumentování situací uvnitř vlakové soupravy, ale součástí série jsou i mnohé fotografie krajín zachycených skrze okno vlaku. Autor zde využívá charakteristickou barevnost a kvalitu obrazu 0,3 Mpx senzoru (VGA) a jednoduchou optickou soustavu, ale také náhodnost kombinovanou s předvídavostí, způsobenou poměrně dlouhou prodlevou mezi zmáčknutím spouště a zaznamenáním obrazu.

---

<sup>17</sup> MUSILOVÁ, H. *Krajina 06*. Ateliér-časopis. 23/2007

Výsledkem pak jsou snímky spojující krajinu s dalekým horizontem ve spojení s prvky vlaku, které nám připomínají místo, odkud jsou fotografie pořízeny. Jednotlivé krajiny jsou často ohraničeny okenním rámem, nebo se v nich zrcadlí reflexy z protější strany vagónu. Zajímavým spojením jsou i některé panoramatické snímky, které spojují momentky odehrávající se uvnitř vlaku s krajinnými výjevy nacházejícími se za jeho okny. Panoramata však nejsou snímána najednou, ale pomocí softwaru je ze tří záběrů složí samotný telefon. Pomocí této postupné expozice se mění i expozice jednotlivých fází snímků, automaticky nastavená fotoaparátem. Díky tomu se mění i osvit interiérů oproti hodnotám naměřeným za oknem vlaku, což by při jednotné expozici u klasických panoramatických fotoaparátů nebylo možné.

Práce s mobilním telefonem je z hlediska použití jakožto výtvarného prostředku, možno brát jako jednu z mnoha nepřeborných možností, které nám v současnosti fotografie nabízí. Jde jen o to, jak fotografové využijí jejich jednotlivých specifických vlastností.

## 7.2 Fotografie krajiny a dopravní prostředky

ČD bonus Petra Willerta zde tvoří pomyslnou spojnici mezi fotografováním pomocí mobilního telefonu a využitím dopravního prostředku jako místa k fotografování krajiny. Jeho dokumentačně krajinářský přístup nám ukazuje drobné momenty, které se v okamžiku ztratí z dohledu. Na jeho snímcích krajin z vlaku tak vidíme impresionistickou atmosféru zachycenou v jednom okamžiku. Oproti tomu snímky krajiny z jedoucího vlaku od **Davida Trčky** nesou spíše stopy principů futurizmu. Pomocí delšího času expozice a pohybové neostrosti vytvořil abstraktní obrazy. Díky této stylizaci tak často vznikají barevné plochy dělené do horizontálních linií. V těchto obrazově jednoduchých fotografiích je tak ukryta energie v podobě zachyceného pohybu, rychlosti, která je tak charakteristická dnešní hektické době.

Obrazovou esejí bychom mohli nazvat práci Martina Tůmu, která vznikla za volantem jeho automobilu. Tak jako u Trčky s Willertem můžeme vidět různé přístupy v obou případech z jedoucího vlaku, Tůma se je snaží aplikovat v rámci jediné práce. Soubor Checkpoint (2009) Tůma koncipuje do obrazové publikace, ale nesnaží se vytvořit jednotný celek. Předkládá nám jednotlivé obrazové momenty, zážitky, které si při svých cestách pečlivě vybírá. Kombinuje tak nejen barevnou fotografii s černobílou, ale stejně jako

u Willerta se mu zde prolíná i žánr krajiny a dokumentu.

Fotografie na cestách je příznačná asi nejvíce pro práci **Michala Popielucha**. Ten si zkusil jak fotografování v autě, které nazval příznačně Road Movie<sup>18</sup>, tak ve vlaku či autobuse pojmenované Cestograf (2002 - 2006). V obou souborech Popieluch používá značně stylizovaný pohled barevné fotografie, který je postavený na značně emotivní poloze práce s obrazem. Pomocí jemné neostrosti zbavuje snímky přílišné konkrétnosti a dává tak větší prostor divákově fantazii. Velkým prvkem stylizace se mimo užívání větší hloubky ostrosti a roviny zaostření při fotografování v dopravních prostředcích stalo Popieluchovi i samotné okno. Zkreslení zde může způsobit například vlhkost, a to jak ve formě zamlženého okna, tak rosy nebo deště. V jistém ohledu zde můžeme cítit spojitost s cyklem Josefa Sudka Pohledy z mého okna. U Popielucha, ale i u Tůmy spatříme v tomto ohledu notnou dávku Sudkovské poetiky. Tůma se navíc nebojí použít ani fleše, který vytváří jasné reflexy, nebo jen prosvětluje potemnělý interiér vozu. Možností stylizace zde nalezneme nepřeberné množství. A v rámci motivů krajiny tak vidíme další možnosti, které nám dnešní doba nabízí. Většinu těchto příkladů bychom mohli také označit za formu fotografického deníku, v kterém se mnohdy s motivem krajiny můžeme setkat. S obdobným propojením krajiny a dokumentu se v deníkovém záznamu například setkáme i u práce Bohdana Holomíčka, který si tímto způsobem zaznamenává své zážitky z cest.



Michal Popieluch, z cyklu Roadmovie (2006-2011)



David Trčka, z cyklu Krajina (2005)

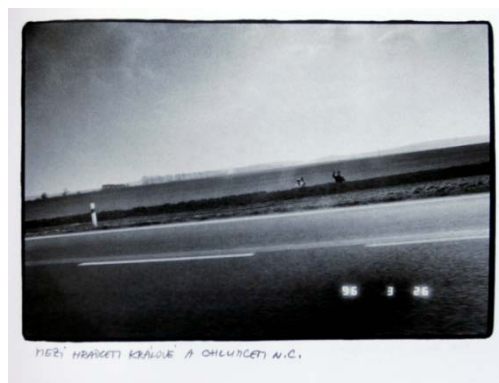
---

<sup>18</sup> Soubor vzniká od roku 2006 a není doposud ukončen.

V rámci tematiky spojené s fotografováním z automobilu bychom měli uvést i spojitost s tvorbou amerického výtvarníka **Edwarda Rusche**, anebo práci **Johna Baldessariho** *The Back of All the Trucks Passed While Driving from Los Angeles to Santa Barbara*, ve které při cestě z Los Angeles do Santa Barbary po celou cestu dokumentoval zadní části nákladních aut. Tyto souvislosti nám pak napovídají, že mnohé konceptuální tendence byly postupem doby přetvořeny a využity v jiných, vizuálně lákavějších přístupech a pohledech.



Martin Tůma, z cyklu Checkpoint (2006)



Bohdan Holomíček, Mezi Hradcem Králové  
a Chluncem n.C. (1996)



Pavel Berkovič a David Cýsař, Bába, z cyklu Labyrintem (2003)

Netradičním způsobem využili automobilu před několika lety studenti pražské FAMU, **Pavla Berkoviče** a **David Cýsaře**. Těm se podařilo zorganizovat pozoruhodný projekt nazvaný *Labyrintem* (2003). Autoři si pro toto své počínání vlastnoručně zhotovili

svůj fotoaparát, který pro své rozměry umístili do dodávkového automobilu. S touto pojízdnou kamerou o velikosti negativu 108x70cm se rozhodli zmapovat místa na území Čech a Moravy, která souvisí s bájnými a historickými souvislostmi. Jako předloha jim sloužila kniha Martina Stejskala *Labyrintem tajemna, aneb po magických místech Československa*. Výsledkem se stal soubor 28 fotografií. V těchto rozměrných kontaktních kopiích pak můžeme opět nalézt skrytou Sudkovskou poetiku. Příznačná je zde fráze, kterou použil Pavel Vančát v katalogu *Zemská fotografie* Lukáše Jasanského a Martina Poláka, která pohází od amerického fotografa Edwarda Westona: „*Cokoliv dál než 500 yardů od auta prostě není fotogenické*“<sup>19</sup>.

### 7.3 Fleš a jeho využití

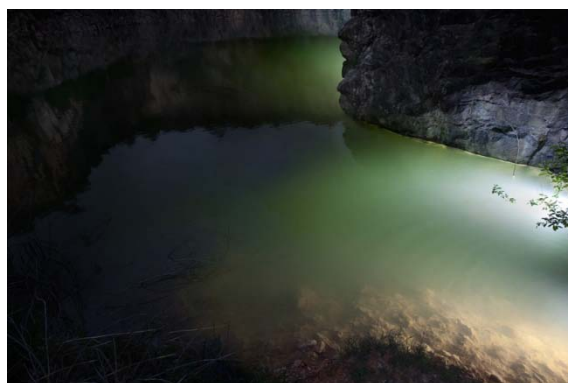
Častým stylizačním prostředkem v krajině se dnes mnohdy stává i práce s umělým osvětlením. Už v osmdesátých letech jsme se setkali s prací Pavla Baňky a Jiřího Poláčka, kteří za pomoci fleše zvýrazňovali ústřední motivy svých snímků. Podobně tomu bylo o několik let později i u Václava Jiráka při jeho topografii vraků aut. V současnosti bychom tento ověřený princip mohli najít například v jedné starší práci, kterou vytvořil Martin Tůma spolu s Danou Pololánikovou. Formou inscenace se tato dvojice rozhodla zdokumentovat reálnou krajinou za použití fleše ve spojení s krajinnými zátišími, do kterých implantovali umělé napodobeniny rostlin nebo jejich plodů. Vzhledem k příznačnému používání fleše bychom mohli tuto práci spíše označit za nápaditou topografii daných výrobků. Oproti tomu zcela odlišný přístup v práci se světlem můžeme vidět v inscenovaném souboru *Limbus* Martina Tůmy (2008). Zde pak externí zábleskové zařízení slouží jako prostředek ke stavění samotné scény. Tůma si pomocí fleše směřovaného v různých směrech a mnohdy i tvořící intenzivní protisvětlo, formoval svou mnohdy až divadelně tajuplnou atmosféru, nořící se pak mnohdy do čistokrevné tmy. Fleš je tu využit také po stránce stylizační, jako u Baňky nebo Poláčka, ale svým rozsahem bychom ho mohli označit i jako prostředek luminografie.

---

<sup>19</sup>VANČÁT, P.; POKORNÝ, M. *Lukáš Jasanský, Martin Polák Zemská fotografie*. Praha:Divus, 2003. s. 8



Martin Tůma, z cyklu Limbus (2008)



Juliana Křížová a Jakub Vlček, z cyklu After Effect (2010)

Odlišný přístup pak můžeme spatřit v sérii *After Effect* (2010) Juliany Křížové a Jakuba Vlčka. Zde je fleš použit jako prvek dotvářející celkovou atmosféru. Mnohdy v přítomí pořízené scény krajiny, například s prosvětlenou vodní hladinou, vytváří do jisté míry nepřírozenou, ale v jednoduchých kompozicích chladně klidnou atmosféru. Slovy autorů: „*Obrazy jsou výsledkem akce, při níž docházelo k fyzickému vkládání cizorodých objektů do krajiny, vymezování určitého prostoru, či přinášení umělého zdroje světla, které odhaluje prvky, jež by za běžných okolností zůstaly skryté.*“<sup>20</sup>

Dodatečného osvětlení se však nemusí užívat pouze v případech světelné nouze nebo při odhalování pohledů, za normálních okolností „neviditelných“. V případě Hasiček (2009) Martina Tůmy a Jakuba Skokana fleš slouží k podpoření přirozené atmosféry. Na inscenacích této autorské dvojice fleš nevytváří ani nepřetváří atmosféru, ale slouží k dotvoření snímku, jako nenápadný pomocník.

V tomto ohledu pak můžeme dnes spatřit značně mnohostrannější využití fleše v motivech krajiny, než tomu bylo v minulosti. U mnohých autorů mladé generace se tak externí zábleskové zařízení stává prostředkem, který jim ve spojení s námětem krajiny nabízí další možnosti v jejím zobrazování a tím i samotné, převážně nereálné, uměle vytvořené atmosféře.

---

<sup>20</sup> Juliana Křížová a Jakub Vlček. *After effects*. 2010

## ZÁVĚR

Motiv krajiny může mít ve fotografii různou podobu. Mění se nejen v samotných přístupech autorů, ale v mnohém závisí i na zvolené fotografické technice, jako například u velkoformátových *Krajinek.jpg* Tomáše Pospěcha, nebo u telefonických záznamů Jolany Havelkové. Současný vývoj digitálního obrazu je spojený i s možností manipulace, která byla zprvu využívána k jednoduchým kolážím, zatímco dnes se mimo jednoduchých koláží setkáme se složitými obrazovými konstrukty často až nereálných, ale mnohdy uvěřitelných obrazů, jako v případě Terezy Vlčkové, nebo Juliany Křížové a Jakubem Vlčkem. V některých případech fotografická technika a její vývoj ovlivňuje mnohdy i samotný přístup mladých autorů, jako v případě videí a 3D instalací Jakuba Nepraše.

Mnohé obrazové principy však zůstávají stejné. Možná právě proto se setkáme s tak velkým množstvím odkazů právě ke klasickým námětům. V některých okamžicích bychom mohli tvrdit, že v současnosti zažíváme vlnu neoromantizmu, která se ale netýká jen fotografií a motivu krajiny. V mnohém je tato tendence spojena i s dílem Josefa Sudka. Jeho odkaz nalezneme v mnoha pracech autorů z osmdesátých a devadesátých let, který s určitými změnami neustále přetrvává. Můžeme to vidět například u členů bývalé skupiny Český dřevák, kteří prezentují několik generací fotografů.

Spojení odkazů fotografie a malby nalezneme v citlivých rekonstrukcích Terezy Kabůrkové, kde je patrná návaznost na piktorializmus a jeho tendence na přelomu devatenáctého a dvacátého století, ale i propojení s prací Josefa Sudka a Jana Svobody.

*„Jedině se divím, že se ta mladá generace o tu moji fotografii zajímá. Proč? To já nevím, poněvadž nevím, co v tom oni vidí.“<sup>21</sup>*

Zajímavým paradoxem se stává fakt, že se v současnosti setkáváme s velkým počtem autorů pracujících ve fotografii s motivem krajiny, ale jen málokterého z nich by bylo možno označit za krajináře. Například u Tomáše Hrůzy nebo Martina Tůmu nalezneme mnoho prací, které různým způsobem souvisí s krajinou, avšak jen těžko bychom tyto dva mladé fotografy mohli označit za krajináře. Svě interpretace a transformace v krajině, stej-

---

<sup>21</sup> ANĎEL, J. *Josef Sudek o sobě*. Praha: Torst, 2001. s. 117



ně jako Tůma i Hrůza, mnozí autoři vypráví prostřednictvím stafáže lidské postavy, která může fungovat jako ústřední motiv snímků nebo jen artefakt, jenž se stal pouhým prvkem, součástí krajiny. Často se dnes také setkáme s přístupem, ve kterém bývá postava využita jako objekt, skrze který autor prezentuje své vizuální experimenty, jako v případě Martina Tůmy nebo Venduly Knopové. V těchto akcích pak spatříme odkaz ke konceptuálnímu a akčnímu umění sedmdesátých a osmdesátých let, v kterých se odráží postmoderní tendence. Pokud se však podíváme na nefigurální experimenty Jiřího Šiguta, nebo Krajiny po zkušenosti Martina Tůmy, nalezneme v těchto pracech především výrazné spojitosti s modernizmem.



Jiří Šigut, Tráva - sním 23 - 30. 1. 2001

V pohledech současných mladých autorů vidíme časté navazování, propojování a vymýšlení nejrůznější konstruktů. Co však v mnohém pominulo, je zobrazování monumentálních výjevů, jako tomu bylo v devadesátých letech například u devastovaných panoramatických snímků Josefa Koudelky, nebo u některých projektů Magdalény Jetelové.

Jedním z důvodů je i fakt, že mnoho současných autorů reaguje obzvláště na prostor který dobře znají, především pak ve městech a jejich periferiích, ale mnohdy je to i virtuální prostředí počítačů.

Současnými autory je nám prezentováno široké využití motivu krajiny. V mnohém pak vidíme návaznosti jednotlivých generací v námětech. Skutečnost je však složitější, protože mnoho autorů ve své práci experimentuje s jednotlivými žánry, a to jak v průběhu



své tvorby, tak i v jednotlivých pracích. Přesně rozčlenit tyto práce a autory do konkrétních kapitol je poměrně obtížné, proto se mnohdy s některými setkáváme hned několikrát. Tito autoři využívají různých principů, které spojují mnohdy do jediného výstupu. Vzniklé konstrukty pak vedou k mnohoznačným interpretacím, avšak samotný motiv krajiny se stává pouhou kulisou.

V tomto ohledu bychom mohli pozorovat zvýšený zájem o fotografování v krajině, tedy mimo ateliér, což je v jistém smyslu pravda. Nutno však podotknout, že část těchto námětů je „pouhým“ zdrojovým základem pro nejrůznější digitální manipulace, což je ve výsledku dáno i samotným vývojem fotografického média.

Samotná prezentace krajiny není ve většině případů jen zachycením její reálné podoby a atmosféry, ale stává se prostředkem k vytvoření a zachycení pocitů, dojmů a myšlenek samotných autorů.

*„V době, kdy se distance mezi kulturou a přírodou jeví jako neudržitelná, se nabízí otázka, zda má vůbec smysl očekávat od technických nebo jakýchkoliv obrazů pořízených v „divočině“ schopnost přírodu ukazovat v její „jedinečné“ podobě. Když víme, že výsledkem takového snažení mohou být v horším případě platonické dojmy turistů, v lepším pak různé vědomé konstrukce našeho vztahu ke krajině, ale vždy jen jako konstrukce.“<sup>22</sup>*

Myšlenky a otázky takového typu nás pak mohou vést k zamyšlení, kam až mohou současní autoři zajít ve svých konstruktech, které se tato práce snažila alespoň z části rozkrýt.

---

<sup>22</sup> FREIBERG, J. *Bohatství*. (Katalog k výstavě) Klatovy: Galerie U Bílého jednorožce, 2006

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] ANĎEL, Jaroslav. *Josef Sudek o sobě*. Praha:Torst, 2001. ISBN 80-7215-147-9
- [2] BIRGUS Vladimír, VOJTĚCHOVSKÝ Miroslav: *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let*. Praha:Kant, 1996. ISBN 80901903-5-9
- [3] CÍLEK Václav. *Dýchat s ptáky*. Praha:Dokořán, 2008. ISBN 978-80-7363-202-1
- [4] DUFEK, Antonín. *Černobílá fotografie*. Praha:Odeon, 1987. 01-522-87
- [5] FIŠEROVÁ Lucia L., Tomáš Pospěch: *Bezúčelná procházka*, Hranice:DOST, 2010.  
ISBN978-80-903903-9-3
- [6] FIŠR Martin a NEKVINDOVÁ Tereza: *Galerie Šternberk 2006*, Městská kulturní zařízení, Šternberk 2006. ISBN 978-80-904092-0-0
- [7] FREIBERG Jan. *Bohatství*, Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy 2006. ISBN 80-85628-88-0
- [8] GRYGAR Štěpán, *Konceptuální umění a fotografie*. Praha:AMU, 2004. ISBN 80-7331-014-7
- [9] JANATA Michal, *Země Krásná?*. Fotografie-Magazín. 7/2004 str.:24-29
- [10] JUŘICOVÁ Vendula, *Martin Tůma - Estetizovaná akce*. FRAME 010 - katalog fotografické soutěže. Frame Brno. 2010
- [11] KAFKA Ivan. *Od místa k místu*. Galerie Šternberk - Katalog výstav, 2006 Olomouc 2006. 59-60s. ISBN 978-80-904092-0-0
- [12] KLVÁČ, Pavel (ed.). *Člověk, krajina, krajinný ráz*. Vyškov:Masarykova Univerzita, 2009. ISBN 978-80-210-5090-7
- [13] KNÍŽÁK Milan. *Krajina v Českém umění 17.-20. století*. Praha:Národní Galerie v Praze, 2005. ISBN 80-7035-300-7
- [14] Kolektiv autorů. *AKT naučte se fotografovat kreativně*, Zoner Press 2007, Brno, ISBN: 978-80-86815-68-8

- [15] **MRÁZKOVÁ Daniela, REMEŠ Vladimír:** *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1989. ISBN 80-204-0015-X
- [16] **PTÁČEK Jiří.** *Bunkry Magdalény Jetelové*. Ateliér- výtvarný časopis. 07/2000
- [17] **RIŠLINKOVÁ Helena, LENDELOVÁ Lucia, POSPĚCH Tomáš:** *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století*. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2002. ISBN 80-85227-50-9
- [18] **SCHEUFLER Pavel:** *Galerie c. k. fotografů*. Praha: Grada Publisching, spol. s. r. o., 2001. ISBN 80-247-9044-0
- [19] **VANČÁT Pavel, POKORNÝ Marek:** *Lukáš Jasanský, Martin Polák Zemská fotografie*. Praha: Divus, 2003. ISBN 80-239-1064-7
- [20] **VLČKOVÁ Lucie:** *Krajina /obraz / fotografie*. Praha: Kant, 2010. ISBN 978-80-7437-024-3
- [21] **ZÁVODNÝ Robin,** *Urbánní krajina v současné fotografii*. Zlín, Bakalářská práce, 2010

## SEZNAM POUŽITÝCH INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

<a href="http://aktualne.centrum.cz/domaci/zivot-v-cesku/fotogalerie/2008/12/12/praha-po-sto-letech/foto/229681/">http://aktualne.centrum.cz/domaci/zivot-v-cesku/fotogalerie/2008/12/12/praha-po-sto-letech/foto/229681/</a>	čteno 26. 7. 2011
<a href="http://artlist.cz/?id=21">http://artlist.cz/?id=21</a>	čteno 14. 6. 2011
<a href="http://artlist.cz/?id=2475">http://artlist.cz/?id=2475</a>	čteno 27. 4. 2011
<a href="http://artlist.cz/?id=1601">http://artlist.cz/?id=1601</a>	čteno 16. 7. 2011
<a href="http://artlist.cz/?id=490">http://artlist.cz/?id=490</a>	čteno 26. 4. 2011
<a href="http://brita.hkfree.org/~vojta/svetla_nad_magistralou/svetla.html">http://brita.hkfree.org/~vojta/svetla_nad_magistralou/svetla.html</a>	čteno 24. 6. 2011
<a href="http://digiarena.e15.cz/fotovystava-jake-rostou-v-lese-houby-snehove_1/František_Kowalowski">http://digiarena.e15.cz/fotovystava-jake-rostou-v-lese-houby-snehove_1/František_Kowalowski</a>	čteno 15. 6. 2011
<a href="http://galeriemagda.cz/gmagda/vs.html">http://galeriemagda.cz/gmagda/vs.html</a>	čteno 28. 7. 2011
<a href="http://jakubnepras.com/">http://jakubnepras.com/</a>	čteno 26. 6. 2011
<a href="http://martintuma.tumblr.com/">http://martintuma.tumblr.com/</a>	čteno 28. 7. 2011
<a href="http://michalseba.com/">http://michalseba.com/</a>	čteno 16. 5. 2011
<a href="http://stepanka-simlova.com/pg/2011-barma.htm">http://stepanka-simlova.com/pg/2011-barma.htm</a>	čteno 26. 6. 2011
<a href="http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/74878-streda-na-avu-s-ivanem-kafkou/">http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/74878-streda-na-avu-s-ivanem-kafkou/</a>	čteno 26. 7. 2011
<a href="http://www.ceskydrevak.cz/cz.html">http://www.ceskydrevak.cz/cz.html</a>	čteno 24. 5. 2011
<a href="http://www.earch.cz/clanek/3911-fotograficka-vystava-urbanity-twenty-years-later.aspx">http://www.earch.cz/clanek/3911-fotograficka-vystava-urbanity-twenty-years-later.aspx</a>	čteno 26. 7. 2011
<a href="http://www.ffa.vutbr.cz/~sochorova/works.html">http://www.ffa.vutbr.cz/~sochorova/works.html</a>	čteno 07. 4. 2011
<a href="http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&amp;csid=26&amp;katid=4&amp;claid=107">http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&amp;csid=26&amp;katid=4&amp;claid=107</a>	čteno 28. 6. 2011
<a href="http://www.itf.cz/studenti.php">http://www.itf.cz/studenti.php</a>	čteno 24. 5. 2011
<a href="http://www.pohribny.cz/jw2010p/gallery_cz.html">http://www.pohribny.cz/jw2010p/gallery_cz.html</a>	čteno 23. 6. 2011
<a href="http://www.rozhlas.cz/kultura/portal/">http://www.rozhlas.cz/kultura/portal/</a>	čteno 15. 5. 2011
<a href="http://www.sonagoldova.cz/">http://www.sonagoldova.cz/</a>	čteno 21. 4. 2011
<a href="http://www.vesmir.cz/clanek/vaclav-cilek-krajiny-vnitni-a-vnejsi">http://www.vesmir.cz/clanek/vaclav-cilek-krajiny-vnitni-a-vnejsi</a>	čteno 22. 4. 2011
<a href="http://www.zapletalova.cz/">http://www.zapletalova.cz/</a>	čteno 22. 4. 2011
<a href="http://www.jakubvlcek.com/">http://www.jakubvlcek.com/</a>	čteno 26. 7. 2011
<a href="http://www.photorevue.com/phprs/view.php?nazevclanku=&amp;cislocclanku=2005011101">http://www.photorevue.com/phprs/view.php?nazevclanku=&amp;cislocclanku=2005011101</a>	čteno 21. 4. 2011
<a href="http://www.kotzmannova.cz/KOTZMANNOVA/indexcz.html">http://www.kotzmannova.cz/KOTZMANNOVA/indexcz.html</a>	čteno 26. 7. 2011
<a href="http://www.evzensobek.com/index.php">http://www.evzensobek.com/index.php</a>	čteno 26. 6. 2011
<a href="http://www.langhansgalerie.cz/cz/vystavy-detail.php?vid=65">http://www.langhansgalerie.cz/cz/vystavy-detail.php?vid=65</a>	čteno 26. 6. 2011
<a href="http://www.paladix.cz/clanky/panoramaticke-fotografie-ivana-lutterera.html">http://www.paladix.cz/clanky/panoramaticke-fotografie-ivana-lutterera.html</a>	čteno 20. 4. 2011
<a href="http://www.janfaukner.wz.cz/index1.php">http://www.janfaukner.wz.cz/index1.php</a>	čteno 25. 5. 2011
<a href="http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=623167">http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=623167</a>	čteno 24. 6. 2011
<a href="http://www.pospech.com/">http://www.pospech.com/</a>	čteno 25. 5. 2011
<a href="http://www.sudek-atelier.cz/cz/archiv-vystav/krajina-06.html">http://www.sudek-atelier.cz/cz/archiv-vystav/krajina-06.html</a>	čteno 06. 4. 2011
<a href="http://kamyl.by1.cz/">http://kamyl.by1.cz/</a>	čteno 18. 4. 2011
<a href="http://foto.amu.cz/en/node/286">http://foto.amu.cz/en/node/286</a>	čteno 20. 4. 2011

**JMENNÝ REJSTŘÍK**

- ADAMS, Ansel 8
- ALT, Hynek 63
- ATGET, Eugen 25
- BALDESSARI, John 74
- BAŇKA, Pavel 17, 27, 35, 40, 76
- BÁRTA, Jaroslava 9, 12, 13
- BECHEROVI, Bernd a Hilla 9, 21, 25, 28, 39, 40, 61
- BENEŠ, Jaroslav 13
- BERKOVÍČ, Pavel 75
- BIRGUS, Vladimír 8, 27
- BRASSAÏ 33, 34
- BROMOVÁ, Veronika 53, 69, 70
- CREWDSON, Gregory 66
- CÝSAŘ, David 75
- CZANDERLE, Michal 57, 58
- DAGUERRE, Louise-Jacquese-Mandé 50
- DIJKSTRA, Rineke 63, 64
- EGGLESTON, William 20, 25, 35
- FAUKNER, Jan 28, 62
- GOLDOVÁ, Soňa 48, 49
- GURSKY, Andreas 31, 36
- HANKE Jiří 32
- HAVELKOVÁ, Jolana 9, 71, 72, 78
- HELBICH, Petr 13, 34, 36
- HELFERT, Zdeněk 9, 12, 13, 19
- HOMOLOVÁ, Michala 40
- HORNÍČKOVÁ, Daniela 9, 12, 13, 19
- HRUŠKA, Ondřej 22, 23, 25, 30
- HRŮZA, Tomáš 59, 65, 66, 67, 70, 77, 78
- CHOCHOLA, Václav 33
- CHUM, Martin 36
- ISSA, Salim 65
- JASANSKÝ, Lukáš 16, 17, 18, 21, 25, 26
- JETELOVÁ, Magdaléna 42, 43, 79
- JIRÁSEK, Václav 40, 69, 70, 76
- KABŮRKOVÁ, Tereza 10, 11, 12, 16, 78
- KAFKA, Ivan 46, 47
- KNOPOVÁ, Vendula 65, 69
- KOTZMANNOVÁ, Alena 11, 12, 32
- KOUDELKA, Josef 14, 15, 16, 24, 79
- KŘENEK, Jiří 29, 30
- KŘÍŽOVÁ, Juliana 66, 77,
- KUKLÍK, Karel 13, 14, 48
- KUŠČYNSKYJ, Taras 68
- LUTTERER, Ivan 9, 12, 13, 19, 23, 24, 25
- LUX, Loretta 62
- MACHOTKA, Miroslav 26
- MALŮŠEK, Marek 36, 37
- MEYEROWITZ, Joel 20
- MLČÁK, Dalibor 29, 30
- NAVRÁTILOVÁ, Pavla 39, 40, 41
- NEPRAŠ, David 54, 55, 78
- NIEPCE, Nicéphore 32, 47
- NOVOZÁMSKÁ, Martina 19
- POHRIBNÝ, Jan 45, 46, 67

- POLÁČEK, Jiří 28, 35, 67
- POLÁK, Martin 16, 17, 18, 21, 25, 26
- POPIELUCH, Michal 74
- POSPĚCH, Tomáš 18, 30, 53, 55, 58, 64, 65, 78
- PROKŮPEK, Bohumír 13, 14
- PŘEČEK, Ivo 22, 23, 36
- PŘIBIL, Ondřej 28
- PŘIDALOVÁ, Barbora 44, 45
- PTÁČEK, Josef 13
- RASL, Tomáš 13
- REICH, Jan 13, 23, 25
- RUFF, Thomas 37
- RUSCHKA, Edward 20, 74
- SÁGL, Jan 27
- SEJKOT, Roman 67
- SHORE, Stephen 20, 23, 25
- SKÁCEL, Václav 31, 57
- SKOKAN, Jakub 70, 77
- SMEJKAL, Pavel Maria 56
- SOBEK, Evžen 34, 35, 36, 63, 64
- STANO, Tono 67, 68, 69
- STEHLI, Iren 54
- STEIN, Štěpánka 65
- STRUTH, Thomas 37
- SUDEK, Josef 15, 16, 23, 24, 34
- SZEMZÖ, Viktor 37, 38
- ŠEBA, Michal 31, 49, 54, 72
- ŠIGUT, Jiří 47, 48, 79
- ŠIMLOVÁ, Štěpánka 6, 49, 50, 52, 53, 54
- ŠTECHA, Pavel 39
- ŠTĚPÁNĚK, Branislav 37
- ŠVOLÍK, Miro 51, 52
- THELENOVÁ, Michaela 47, 48, 49, 50, 52, 53
- TRČKA, David 73, 74
- TŮMA, Martin 6, 27, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 57, 58, 62, 63, 64, 65, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79
- VACA, Jan 19
- VAJD, Saša 63
- VARGA, Kamil 51, 52
- VLČEK, Jakub 66, 77
- VLČKOVÁ, Tereza 60, 61, 62, 63, 68, 69, 70, 78
- VRAJ, Jaroslav 19
- WALL, Jeff 66
- WILLERT, Petr 23, 32, 35, 40, 41, 43, 72, 73
- ZAPLETALOVÁ, Veronika 39, 40, 49, 50
- ZÁVODNÝ, Robin 55, 56
- ŽUPNIK, Petr 27, 28
- ŽŮRKOVÍ, Barbora a Radim 61, 62, 65