

Ondřej Žižka: Miroslav Vojtěchovský

— teoretik — pedagog — kurátor — fotograf

Ondřej Žižka: Miroslav Vojtěchovský

— teoretik — pedagog — kurátor — fotograf

— theorist — educator — curator — photographer



Bakalářská teoretická práce

**Obor:** Tvůrčí fotografie

**Vedoucí práce:** Prof. PhDr. Vladimír Birgus

**Oponent:** Prof. Mgr. Jindřich Štreit

Institut tvůrčí fotografie

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Slezská univerzita v Opavě

Opava 2012

**Anotace**

Profesor Miroslav Vojtěchovský je znám odborné i široké fotografické veřejnosti jako významný odborník na fotografování skla. Jeho hlavní přínos ve fotografickém oboru však spočívá především v jeho pedagogické a teoretické práci, na což bych chtěl ve své práci poukázat.

**Klíčová slova**

Miroslav Vojtěchovský, FAMU, Jindřich Brok, Josef Beuys, Vladimír Birgus, Ján Šmok, fotografie skla, GLASS REVIEW, Teorie fotografie, Pedagog, Kurátor

**Abstract**

Professor Miroslav Vojtěchovský is known by professional and amateur photographers alike as an expert in photographing glass. His primary contribution to the field, however, lies in his pedagogical and theoretical work, which i would like to highlight in this paper.

**Key Words**

Miroslav Vojtěchovský, FAMU, Jindřich Brok, Josef Beuys, Vladimír Birgus, Ján Šmok, glass photography, GLASS REVIEW, theory of photography, Teacher, Curator

**Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta**

<b>PŘEDKLÁDÁ:</b>	<b>ADRESA</b>	<b>OSOBNÍ ČÍSLO</b>
Ing. ŽÍŽKA Ondřej	Komenského 26, Brno	F507657

**TÉMA ČESKY:**

Miroslav Vojtěchovský, teoretik, pedagog, kurátor, fotograf

**NÁZEV ANGLICKY:**

Miroslav Vojtěchovský, theorist, educator, curator, photographer

**VEDOUcí PRÁCE:**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS - ITF

**ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:**

Představit osobnost Miroslava Vojtěchovského a zaměřit se především na jeho teoretické a pedagogické aktivity.

**SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:**

- Birgus, Vladimír-Misselbeck, Reinhold ? Vojtěchovský, Miroslav: Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart, katalog, Museum Ludwig Köln, Edition Braus, Heidelberg, 1990.
- Birgus, Vladimír-Mlčoch, Jan: Česká fotografie 20. století, KANT, Praha 2010.
- Birgus, Vladimír-Vojtěchovský, Miroslav: Jistoty a hledání v české fotografii 90. let, Katalog, KANT, Praha, 1996.
- Birgus, Vladimír-Vojtěchovský, Miroslav: Česká fotografie 90. let / Czech Photography of the 1990s, KANT, Praha 1999.
- Flusser, Vilém: Za filozofii fotografie, nakladatelství Hynek, Praha, 1994.
- Pospěch, Tomáš (ed): Česká fotografie 1938?2000 v recenzích, textech, dokumentech, DOST, Hranice 2010.
- Vojtěchovský, Miroslav: Vývoj československé teorie fotogfie, diplomová práce, Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění, Katedra fotografie, Miroslava Vojtěchovského, 1976.
- Vojtěchovský, Miroslav: Smysl a metodologie vysokoškolského vzdělávání a výchovy v oboru fotografie, habilitační práce, Miroslava Vojtěchovského, 1991.
- Vojtěchovský, Miroslav: Smysl a metodologie vysokoškolské umělecké výchovy, Acta Academica, Akademie múzických umění v Praze, 1993.
- Vojtěchovský, Miroslav: Prameny rozhodování ? K otázkám oborové etiky, text profesorské přednášky, 1996.
- Vojtěchovský, Miroslav ? Vostrý, Jaroslav: Obraz a příběh ? scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění; KANT, Praha, 2008.

**Podpis studenta:** .....

**Datum:** .....

**Podpis vedoucího práce:** .....

**Datum:** .....

**Podpis vedoucího katedry:** .....

**Datum:** .....

### **Děkuji**

Miroslavu Vojtěchovskému za trpělivé poskytování rozhovorů a všech informací, Vladimíru Birgusovi za veškeré informace, připomínky a vedení práce, Vladimíru Kozlíkovi, Václavu Podestátovi, Pavle Hrachové Kocourkové a Danielu Šperlovi za rozhovory, Jiřímu Víškovi za veškerou pomoc a Monice Kučerové za grafickou úpravu a sazbu.

### **Prohlašuji,**

že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a na základě uvedených pramenů a literatury. Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě, knihovny Umělecko-průmyslového muzea v Praze a na internetové stránky Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Institut tvůrčí fotografie  
Filozoficko-Přírodovědecká Fakulta  
Slezské univerzity v Opavě

© 2012 Ondřej Žižka

# Obsah

Úvod	14 — 15
Na počátku	16 — 19
Fotograf	20 — 27
Teoretik	28 — 41
Pedagog	42 — 57
Kurátor	58 — 63
Závěr	64 — 65
Výstavy a publikace	67 — 69
Prameny	71 — 73
Jmenný rejstřík	75 — 77

# Úvod

Miroslav Vojtěchovský je bezesporu jednou z nejvýraznějších osobností současné české fotografické scény. Jeho jméno je spojováno především s oborem reklamní fotografie, v němž dosahoval vynikajících výsledků již v průběhu sedmdesátých let minulého století. Přesvědčivě se prosazuje také jako teoretik fotografie a v roli kurátora se podílel na významných výstavních projektech. Miroslav Vojtěchovský je však především vynikajícím pedagogem, který působil a působí v řadě předních vzdělávacích institucích. Ve své práci jsem se chtěl soustředit na jeho teoretickou a pedagogickou činnost, záměrně jsem redukoval popis některých aktivit, které již byly předmětem dřívějších diplomových prací. Miroslava Vojtěchovského zmiňuje ve své bakalářské práci Pavel Matela (*Jindřich Brok*, ITF, 2003) jako spolupracovníka Jindřicha Broka v souvislosti s fotografováním skla, Jan Diviš věnoval Miroslavu Vojtěchovskému kapitolu v bakalářské práci *Česká fotografie skla* (ITF, 2009). O ucelenější popis jeho aktivit se pokusila Gabriela Angelová v bakalářské práci *Miroslav Vojtěchovský* (ITF, 2007), převážnou část práce však věnovala technice osvětlování v ateliéru a opět fotografii skla.

Po stručném životopisném úvodu a základním přehledu jeho fotografické práce jsem se na základě vybraných teoretických textů Miroslava Vojtěchovského pokusil ilustrovat, jakým způsobem mu teorie pomáhá nalézat odpovědi na základní otázky o smyslu umění ve společnosti. Snažil jsem se představit jeho inspirační zdroje, kterými byly vždy osobnosti přinášející nový pohled na úlohu umění. Také jsem chtěl poukázat na to, že teorie představuje pevný základ jeho pedagogického snažení, které vyústilo ve formulaci výukového systému vysokoškolského uměleckého vzdělávání. V závěru práce jsem nastínil nejvýznamnější kuratorské projekty, které zpracoval nebo se na nich podílel. Informace pro svou práci jsem čerpal z rozhovorů s Miroslavem Vojtěchovským, z rozhovorů s jeho bývalými kolegy a studenty z FAMU, z publikací, časopisů a internetu. Jsem si vědom toho, že můj přístup je pouze jedním z mnoha možných pohledů na práci Miroslava Vojtěchovského, kompletní šíři jeho aktivit by bylo možné obsáhnout pouze ve formě rozsáhlé monografie, které se doufám brzy dočkáme.



obr. 1  
obraz krajiny z rodinné sbírky  
Miroslava Vojtěchovského

Miroslav Vojtěchovský se narodil dne 29. června 1947 ve Velimi u Kolína. V jeho životě sehrály významnou roli dvě rodinné osobnosti, otec a dědeček. Otec Jiří Vojtěchovský byl evangelickým farářem, matka Lydie (rozená Sekerková) pocházela také z tradiční evangelické rodiny. Otec rozděleně studoval teologickou fakultu, rozděleně proto, že ji v roce 1939 zavřeli kvůli válce. Otec Miroslava Vojtěchovského měl dva bratry, starší z nich vlastnil továrnu na výrobu zemědělských strojů a v roce 1942 se výrazně angažoval na přípravě atentátu na Heydricha. Otce a strýce z toho důvodu zavřeli, prostřední strýc tomu uniknul, protože byl v zahraničí, nejstarší byl za účast na atentátu popraven. Otec Miroslava Vojtěchovského trestu unikl, protože nacisti uvěřili, že o aktivitách svého bratra neměl žádné informace. Nějakým záhadným způsobem mu věřili, pravděpodobně proto, že byl studentem teologie a propustili ho. Po válce byla prvním působištěm otce fara ve Velimi, odkud pocházela jeho rodina. Ve Velimi byl ale pořád jen ten „Jiříček od Aničky Sixtové z rohu“, tak si uvědomil, že pokud ho lidé mají jako faráře brát vážně, ctít ho a věřit mu, je třeba se přesunout jinam, z dosahu rodinné historie. Z toho důvodu se rodina v roce 1950 přestěhovala do Humpolce. Otce jako kněze si lidé velice vážili, přicházeli za ním z celého okolí. Miroslav Vojtěchovský s okouzlením poslouchal, jak s nimi rozmlouvá, radí jim a vlévá novou chuť do života.

Dědeček Miroslava Vojtěchovského se jmenoval Jaroslav Sekerka. Vypracoval se z kluka z hospody na finančníka, byl zakladatelem živnostenských záložen a pracoval jako ředitel pobočky Živnostenské záložny v Hlinsku. Spolufinancoval evangelickou školu v Hradišti, blízko Nasavrku, kde „děda Sekyrka“ bydlel. Velmi se zajímal o umění, především o malbu a protože blízko Hlinska leží vesnice Kameničky a Vítanov, kam se sjížděli čeští impresionističtí krajináři z okruhu Antonína Slavíčka (František Škrabánek, František Kaván a další), měl možnost se s nimi setkávat a občas od nich kupovat obrazy. Dědeček také pracoval na tzv. biblických konkordancích, což je systematické slovníkové řazení biblických témat a znaků.



Také otec Miroslava Vojtěchovského se zajímal o umění a podporoval místní umělce občasným nákupem jejich děl, podobně jako u dědečka byly středem jeho zájmu krajinářské motivy, takže krajina se přirozeným způsobem stala také motivem prvních fotografických pokusů Miroslava Vojtěchovského. V Humpolci navštěvoval fotografický kroužek a svůj první fotoaparát značky Pionýr si pořídil za peníze, které utržil za hru loutkového divadla. S nápadem pořídit loutkové divadlo přišel v jedenácti letech během ozdravného pobytu u prarodičů v Nasavrkách. Postavil si malé loutkové divadélko a hrával představení pro místní děti. Po návratu domů jej vášeň pro loutky přivedla před otce s prosbou o zakoupení malého marionetového divadla, které někdo prodával. Otec pro nedostatek financí musel odmítnout, takže si Miroslav Vojtěchovský na nějakou dobu divadlo jen zapůjčil. Když však otec viděl jeho amatérské pokusy a sám měl zkušenosti s loutkovým divadlem ze Sokola z Prahy, rozhodl se vybudovat na faře řádné loutkové divadlo. Vyčlenil pro něj dvě místnosti, ve kterých hrávali každou sobotu pro třicet až čtyřicet dětí. Divadelní představení na faře ukončil dopis krajského církevního tajemníka pro podezření z provozování ideologické diverze. Miroslav Vojtěchovský potom přešel do sokolského loutkového divadla v Humpolci, ve kterém hrál až do svých devatenácti let.

Vedle zájmu o umění byl Miroslav Vojtěchovský také zdatným aktivním sportovcem. Společně s bratrem hráli fotbalovou dorosteneckou ligu v Humpolci, což byla v té době nejvyšší dorostenecká soutěž u nás. Sport tvořil podstatnou část jejich mimoškolních aktivit, ale definitivní konec fotbalové kariéry přišel až s nástupem Miroslava Vojtěchovského na FAMU.

Sílu a velikost otcovy osobnosti si nejvíce uvědomil ve dvou situacích. Jednak v okamžiku, kdy otec kvůli problémům se státní bezpečností rezignoval na kněžský titul, pracoval v různých dělnických profesích a po šesti letech se opět do církve vrátil. Druhým okamžikem byla návštěva otce na letním evangelickém táboře v Herlíkovicích, při které Miroslav

Vojtěchovský vyslechnul jeho kázání, o kterém říká: „ ... *Vždycky, když si na to vzpomenu, tak mě to opravdu dojde. On kázal, a najednou v tom kostele bylo hrobové ticho, říkal jsem si, co to je, co se to děje? A když skončil, nějaké z těch starších lidí mi říkal, ten táta tvůj, to je úžasný. To je vidět, jak mu pomohlo, že byl mezi těma normálníma lidma, že ví, co to je život...*“<sup>1</sup>

Rodinné zázemí darovalo Miroslavu Vojtěchovskému vztah k umění, k teologii a filozofii. Praktická stránka jeho osobnosti prahla po nalézání vztahů a řádu v okolním světě, kladení otázek a hledání odpovědí, objevování smyslu lidské existence. Osudové setkání namířilo jeho snahy a touhy především do oboru fotografie.



obr. 2  
Miroslav Vojtěchovský:  
krajina u Nasavrky

Miroslav Vojtěchovský

— fotograf



obr. 3  
Miroslav Vojtěchovský:  
fotografie skla

obr. 4  
obálka katalogu k výstavě  
*Humpolec 1461–1961,*  
*500 let soukenictví, 1961*



studiu, zapsal se na fotografický obor do učňovské školy v Českých Budějovicích. Po roce se nechal přeložit na zavedenou učňovskou školu s dobrým jménem do Děčína, kde získal důležité řemeslné dovednosti v oblasti portrétu, reportážní a svatební fotografie, retuše a podobně. Po skončení učňovské školy se v roce 1965 úspěšně přihlásil na Střední průmyslovou školu grafickou v Hellichově ulici v Praze ke studiu oboru Užité fotografie.

Ambicí Miroslava Vojtěchovského nebyla běžná komunální fotografie, ale něco „většího“. V průběhu studia fotografie na Hellichovce se zajímal o různá témata a prověřoval rozdílné fotografické přístupy. V roce 1969 absolvoval školu se souborem Kamenný klenot, věnovaným kostelu Svatého Mikuláše.

Po neúspěšném pokusu o přijetí na FAMU se Miroslav Vojtěchovský v roce 1969 přihlásil do konkurzu na fotografa v reklamní agentuře Merkur. V konkurzu uspěl a ocitnul se tak v oblasti reklamní fotografie. V agentuře byl jako samostatný fotograf zaměstnán do roku 1971. Vůbec první komerční zakázku získal Miroslav Vojtěchovský v roce 1967 ještě za studií na grafické škole. Jedním ze cvičení bylo vyfotografovat kompozici skleněných předmětů. To byla pro něho výzva, protože právě fotografie skla jej ke studiu tohoto oboru přivedla. Rozhodl se, že cvičení věnuje veškeré úsilí. Po dvou týdnech za ním přišel profesor Miloš Götze (jeho učitel na grafické škole) s tím, aby zatelefonoval do firmy Skloexport v Liberci, protože je zaujaly jeho fotografie ze zmíněného cvičení a měli zájem, aby pro ně sklo fotografoval. Tato první zakázka byla počátkem spolupráce s celou řadou českých a slovenských sklářů.

V roce 1972 se Miroslav Vojtěchovský na třetí pokus dostal ke studiu fotografie na FAMU. Tedy řádným způsobem vlastně nikdy přijat nebyl, opět zahrály roli politické výhrady vůči Vojtěchovského rodině. Tehdejší vedoucí katedry fotografie FAMU docent Ján Šmok obešel přijímací řízením tým, že zapsal Miroslava Vojtěchovského do mimořádného studia, které dovolovalo studentovi navštěvovat teoretické přednášky, nikoliv však cvičení. Na úkolech ze cvičení však průběžně pracoval a po roce mimořádného programu mu vedení školy uznalo přechod do řádného studia. Takový způsob přechodu do řádného studia byl možný jen díky tomu, že seznam studentů druhého ročníku již neprocházela stranickou kontrolou. Podobným způsobem pomohl Ján Šmok k přijetí na FAMU celé řadě jiných studentů. Ke spolužákům Miroslava Vojtěchovského patřili například Tomáš Dvořák (jeden ze zakladatelů Muzea fotografie v Jindřichově Hradci), Jan Čížek (v současnosti působící v severních Čechách), Jan Fiala nebo Alena Škopková. V průběhu studia na FAMU pokračoval Miroslav Vojtěchovský souběžně také v práci na komerčních zakázkách. Jeho volná tvorba se vrátila k tématu krajiny. Byl v té době silně ovlivněn osobností Robinsona Jefferse, amerického básníka, syna presbyteriánského kněze. Robinson Jeffers byl autorem výrazné narativní poezie. Tématem jeho básní byla příroda, naléhavá nutnost změny postoje člověka k přírodě, těžkosti i krásy divočiny, tedy témata velmi blízká způsobu vnímání Miroslava Vojtěchovského. Jeffersovy básně byly u nás často vydávány, byl také autorem divadelních her, které se v Československu hojně uváděly.



obr. 5  
Miroslav Vojtěchovský:  
Kořeny, z cyklu *Esej o stromu*

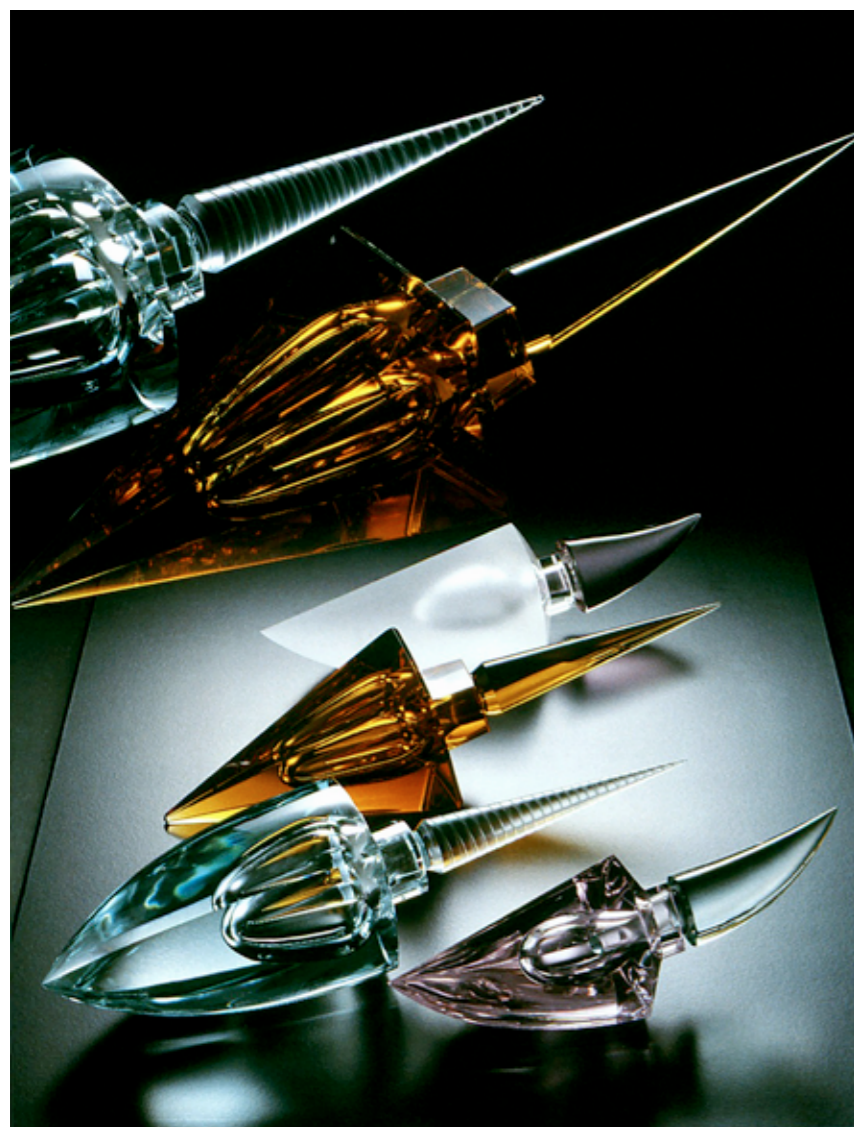
Inspirován Jeffersovou poezií, pracoval Vojtěchovský na kompozicích struktur přírodních materiálů, kamenů, dřeva a vody. Toto dlouhodobé zaměření vyústilo v absolventský soubor na katedře fotografie FAMU s názvem *Variace na téma Jeffers*. Téma krajiny získalo u Miroslava Vojtěchovského výsostně privátní a intimní postavení jako protiklad ke komerční zakázkové tvorbě a věnuje se mu doposud. Jako příklad mohou sloužit fotografické cykly *Esej o stromu* nebo *Filozofie krajiny*. Praktickým absolventským souborem na FAMU byla kniha fotografií skla a jeho absolventská teoretická práce s názvem *Vývoj české teorie fotografie* byla po drobných úpravách vydána jako učební skripta FAMU. K této práci se podrobně vrátím v kapitole Teoretik. V souvislosti se studiem Miroslava Vojtěchovského na FAMU je třeba ještě zmínit, že jeho otec o tom neměl tušení, dozvěděl se o něm až v okamžiku, kdy byl pozván na promoci. Ne že by se studiem nesouhlasil, nebylo však v jeho finančních možnostech, takže si na ně Miroslav Vojtěchovský vydělával prací na komerčních zakázkách.

Jak již bylo zmíněno dříve, rozhodnutí stát se fotografem přineslo Miroslavu Vojtěchovskému setkání s osobností Jindřicha Broka. Jindřich Brok patřil mezi významné osobnosti české reklamní fotografie. Narodil se v roce 1912 v Humpolci v rodině kupce, fotografii se vyučil na Státní škole grafické v Praze. Krátkou dobu působil jako vedoucí oddělení fotografie libereckého Skloexportu. Byl také spoluzakladatelem časopisu *GLASS*

*REVIEW*, se kterým spolupracoval od roku 1954 do roku 1980. Za fotografie skleněných rytin prezentovaných na výstavě *EXPO* v roce 1958 získal státní vyznamenání. Od roku 1960 do roku 1977 vyučoval předmět Fotografie skla na katedře fotografie FAMU. Zemřel v roce 1995.

Podruhé se Miroslav Vojtěchovský s Jindřichem Brokem setkal při studiu fotografie na FAMU. Jindřich Brok svým studentům při výuce nikdy nevysvětloval, jak při fotografování postupovat, neprozrazoval své postupy, vyžadoval však absolutní preciznost a dokonalost.

Třetí setkání s Jindřichem Brokem bylo pro Miroslava Vojtěchovského již na úrovni spolupráce. V roce 1977 měl Vojtěchovský za sebou celou řadu významných zakázek a pracoval v té době pro již zmíněný časopis *GLASS REVIEW*. Jindřich Brok tehdy potřeboval zintenzivnit svou činnost a z toho důvodu nabídl Vojtěchovskému spolupráci. Bylo to poprvé, kdy měl Miroslav Vojtěchovský možnost vstoupit do Brokova ateliéru a být konečně svědkem jeho přístupu k práci. Často to znamenalo



obr. 6  
Miroslav Vojtěchovský:  
z kalendáře Moser

obr. 7  
Miroslav Vojtěchovský:  
obálka časopisu *GLASS REVIEW*, 1990

celodenní komponování jediného záběru, přes řadu expozičních zkoušek až po finální exponování pěti až šesti kopií dokonalé kompozice. Tento pedantský přístup k práci byl pro Miroslava Vojtěchovského velkou školou. Jejich spolupráce trvala přibližně dva roky, do roku 1979.

Jak již víme, komerční tvorbě se Miroslav Vojtěchovský věnoval během studia na FAMU. Z tohoto období stojí za zmínku dvě zakázky, které měly zásadní význam pro jeho další tvorbu na poli reklamní fotografie. První z nich vznikala v letech 1972–1973 pro společnost Laurin Klement–Škoda. Společně s Karlem Suzanem fotografovali nekonvenční prospekty na propagaci osobního vozu Škoda 110 a poté Vojtěchovský samostatně pracoval na kalendáři, který byl věnován osmdesátému výročí založení firmy Laurin Klement–Škoda. Výsledek byl oceněn jako “Kalendář roku 1975”. Druhou významnou komerční zakázkou byla práce na propagaci československého potravinářského průmyslu a reklamní materiály pro jabloneckou bižuterii a krystalerii. Vrcholem komerční činnosti Vojtěchovského z let 1974–1975 byla monumentální fotografická koláž pro architektonické řešení fasády a interiéru stánku libereckého Skloexportu na výstavě ve Frankfurtu nad Mohanem na ploše 13 krát 2,5m. Díky této realizaci se Miroslav Vojtěchovský proslavil jako odborník na fotografování skla, získal jméno a významnou roli v oblasti československé reklamní fotografie.

Zakázka pro Skloexport odstartovala dlouhodobou spolupráci Miroslava Vojtěchovského se skláři a společnostmi z oblasti sklářského průmyslu. Po absolvování FAMU a roční vojenské službě zahájil v roce 1977 spolupráci s časopisem *GLASS REVIEW*. Nejprve jako spolupracovník Jindřicha Broka a od roku 1980 samostatně pracoval na návrzích a fotografických řešeních obálek časopisu. V rámci této spolupráce s časopisem *Glass Review* také fotograficky zpracovával monotematická čísla časopisu věnovaná sklářskému a keramickému školství, chemickému a laboratornímu sklu, sklu v architektuře a sympóziím sklářské tvorby v Novém Boru. Na tomto místě je třeba učinit jednu důležitou poznámku k časopisu *GLASS REVIEW*, konkrétně k jeho názvu. V různé literatuře používají autoři anglický či německý název, což mnohdy vede k mylnému názoru, že podobných časopisů zaměřených na výtvarné sklo a sklářský průmysl bylo vydáváno více. Není tomu tak, důvodem tohoto zmatení je fakt, že časopis vycházel ve čtyřech jazykových mutacích, z nichž ani jedna nebyla česká. Proto se časopis objevoval pod anglickým názvem *GLASS REVIEW*, německým *GLASREVUE*, francouzským *REVUE DU VERRE* a ruským *CTEKO-PEB*. Spolupráce s časopisem *GLASS REVIEW* trvala až do roku 1991. Během té doby vytvořil Miroslav Vojtěchovský celkem 118 fotografických provedení obálek.

Další výraznou zakázkou Miroslava Vojtěchovského byla realizace monumentálních barevných fotografií pro výstavu bižuterie *Jablonec 81* a o tři roky později fotografické řešení výstavy *Československé sklo 1984* pořádanou v paláci u Hybernů v Praze a poté představené v Jablonci nad Nisou. Je třeba zmínit práci na obalech sklenic pro novoborský Crystalex, ve kterém Miroslav Vojtěchovský působil jako člen umělecké rady.



Na svých komerčních fotografických zakázkách pracoval Miroslav Vojtěchovský souběžně s dalšími aktivitami, především s jeho pedagogickým působením na katedře fotografie FAMU a na dalších školách a institucích. Miroslav Vojtěchovský se také intenzivně věnoval kurátorským projektům a výstavám vlastních fotografických projektů. Tyto aktivity postupně zastíňovaly jeho komerční tvorbu, snížila se četnost fotografických zakázek, nikoliv však jejich úroveň. Vedle intenzivní spolupráce s časopisem *GLASS REVIEW* a zpracovávání katalogů pro řadu uměleckých sklárů v průběhu devadesátých let to byl katalog pro Škoda Auto muzeum, který vytvořil ve spolupráci se studenty ateliéru reklamní fotografie v roce 1997, 60 autorských fotografií pro publikaci *Legenda o českém skle teoretika Antonína Langhamera* (1999), obsahové, grafické a fotografické řešení katalogu muzea Škoda Auto spolu s Marianem Benešem a studenty Orange Factory Praha (2005), kalendáře pro Škoda Auto muzeum z let 2006, 2007 a 2008 vytvořené opět ve spolupráci s Marianem Benešem a se studenty Orange Factory, 119 autorských fotografií z let 1970–2008 tvorby českého skláře Jaroslava Svobody pro jeho monografii *Jaroslav Svoboda: Sklo, Glass, Verre, Glas* a opět kalendář pro Škoda Auto muzeum na rok 2012 ve spolupráci se studenty Orange Factory, studenty ateliéru reklamní fotografie z Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem a s Marianem Benešem.

Cílem této kapitoly bylo představit ve víceméře chronologické podobě fotografické aktivity Miroslava Vojtěchovského. Z toho důvodu jsem se nepokoušel o analýzu jeho komerční nebo volné fotografické tvorby. Toto stručné shrnutí bych chtěl zakončit citátem z rozhovoru ze dne 14. dubna 2011, ve kterém charakterizuje svou tvorbu: „*Možná v té fotografii jsem něco udělal, ale myslím si, že to je takový jako marginální...*“<sup>2</sup> z dalších kapitol mé práce bude patrné, že toto tvrzení se kupodivu zdá být pravdivé.



obr. 8, 9, 10  
Miroslav Vojtěchovský:  
obálky časopisu *GLASS  
REVIEW*, 1989, 1990

## — teoretik



obr. 11  
Miroslav Vojtěchovský:  
Lom Nasavrky

Vztah Miroslava Vojtěchovského k filozofii, teorii umění a teorii fotografie má bez pochyby své kořeny v zázemí evangelické rodiny. Vyrůstal v prostředí, ve kterém se prakticky každodenně střetával se základními otázkami a problémy lidského života. Byla to především osobnost otce Miroslava Vojtěchovského, evangelického kněze, za kterým pravidelně přicházeli lidé s žádostí o radu v různých životních situacích. Byla to jeho kázání, jimž Miroslav Vojtěchovský s velkou úctou naslouchal, byla to otcova knihovna, ve které postupně objevoval významné teologické a filozofické spisy. Byla to také práce dědečka Miroslava Vojtěchovského na biblické konkordanci, systematickém slovníkovém třídění biblických témat. Účast na bohoslužbách, nedělní evangelická škola pro děti, evangelické letní tábory v Herlíkovicích. Později za studií na FAMU „tajné“ návštěvy přednášek z filozofie na Evangelické teologické fakultě Univerzity Karlovy, filozofické spisy Emanuela Rádla, poezie Robinsona Jefferse, umělecká filozofie Josefa Beuyse a Josepha Kosutha. Kromě toho to byl vztah otce a dědečka Miroslava Vojtěchovského k umění. Podporovali české krajináře s tím, že od nich občas kupovali obrazy, které později sbírali. Byla to především tvorba skupiny malířů, kteří se sjížděli do Kameniček: Slaviček, Škrabánek, Kaván a další.

Odtud pramenila potřeba Vojtěchovského pokládat základní otázky o smyslu lidského bytí, potřeba analyzovat, dávat věcem okolo sebe nějaký řád, vytvořit systém. A odtud také pramenil jeho vztah k umění, který díky osudovému setkání s Jindřichem Brokem jej namířil do oboru fotografie.

Důležitý je přístup Miroslava Vojtěchovského k teorii ve fotografii. Zdůrazňuje potřebu srozumitelnosti teoretických formulací bez nutnosti použití slovníku cizích slov. Teorie má člověku pomáhat v analýze vlastní tvorby, dávat mu nástroje, pomocí kterých může svá témata rozebírat a následně skládat. Teorie musí dávat radost. Musí přinášet schopnost poznání a pojmenování stavebních principů, které vedou k tomu, že jsme schopni rozpoznat, proč se nám některá umělecká díla vrývají pod kůži. Jedině tak může teorie přinášet nějaké uspokojení.

Zaujetí pro teorii umění a teorii fotografie má u Miroslava Vojtěchovského úzkou vazbu na všechny jeho aktivity spojené s fotografií, na fotografické řemeslo a pedagogickou činnost. Přesto bych rád v této kapitole jeho teoretickou práci osamostatnil a poukázal na některé zásadní teoretické práce, které Miroslav Vojtěchovský vytvořil, a také na způsob, jakým ke své teoretické tvorbě přistupuje.

První výraznou teoretickou a obsahově dosud nejrozměrnější prací Miroslava Vojtěchovského je jeho diplomová práce z FAMU nazvaná *Vývoj teorie československé fotografie* z roku 1976. Tato práce byla po drobných úpravách vydána jako učební skripta AMU. Jedním z motivů volby tématu byla Miroslavu Vojtěchovskému názorová neshoda s tehdejšími vedoucími katedry fotografie FAMU profesorem Jánem Šmokem. Týkala se názoru na teoretickou práci profesora Šmoka *Teorie sdělování*, kterou Miroslav Vojtěchovský označil za „pavědu“ a prohlásil, že svou diplomovou prací své tvrzení Jána Šmoky potvrdí. Jak ale uvidíme později, došlo k pravému opaku.

*Vývoj československé teorie fotografie* je rozsáhlou systematickou analýzou názorů významných osobností a jejich přístupů k teorii fotografie, které uveřejňoval v různých podobách československý tisk. Tyto názory položil Miroslav Vojtěchovský do kontextu s různými názorovými směry vývoje teorie umění ve světě. Je třeba poznamenat, že na FAMU se v rámci diplomové práce věnoval podobnému tématu Jaroslav Anděl. V té době však nebyly diplomové práce studentům běžně dostupné a Miroslav Vojtěchovský se o práci Jaroslava Anděla dozvěděl, až když mu ji dal k přečtení Ján Šmok po dokončení vlastní diplomové práce.

Text je rozdělen do čtyř kapitol. V úvodní kapitole Miroslav Vojtěchovský rozebírá první články zmiňující pokusy o zařazení fotografie mezi ostatní umělecké obory, nebo přesněji, které vymezují pole působnosti fotografie. Záměrně vedle sebe staví články, které vyjadřují výraznou názorovou polaritu. Nejprve je to text vědce a estetiky Otakara Hostinského, který byl otištěn v roce 1905 v *Pražské lidové revue*. Tento článek dává Vojtěchovský do kontrastu s článkem Josefa Čapka z roku 1918 uveřejněném v časopise *Cesta*. Zatímco Hostinský fotografii zcela upírá jakékoliv možnosti tvůrčích přístupů, Josef Čapek je připouští a obrazovou kvalitu fotografie přisuzuje hloubce fotografova pohledu na svět. V podobném kontrastu dále Miroslav Vojtěchovský představuje práce, které řeší vztah fotografie a malířství. Autorem prvního článku je profesor Václav Vilém Štech s názvem *Estetika fotografie* vydaný v roce 1922 ve *Fotografickém obzoru*. Druhým textem je článek docenta Jána Šmoka *Základní problémy fotografie*, který otiskla v lednovém čísle *Československá fotografie* v roce 1962. Štechův článek je po stránce metodologie první teoretickou prací na dané téma, ale podobně jako Hostinský dospěl k závěru, že konečným cílem fotografie je pouze poznání, nikoliv uvědomělá tvorba. Ján Šmok ve svém článku používá argumentaci, která přichází ze zcela jiného úhlu. Spor o to, zda fotografie je či není uměním,

dává za vinu estetice. Jak Šmok uvádí, estetika se vyvinula až po tom, co se ustavily jednotlivé umělecké druhy, zatímco fotografie vznikla až v době, kdy měla estetika jasný názor na umění. Konfrontace zmíněných dvou článků se zdánlivě jeví poněkud kostrbatě, protože jejich časový odstup činí čtyřicet let. Miroslav Vojtěchovský však pomocí názorů V. V. Štecha a Jána Šmoka pouze vymezuje extrémní názorové polohy, mezi nimiž ostatní teoretické snahy oscilovaly.

Ve druhé kapitole sleduje Miroslav Vojtěchovský vývoj pojmu umění a jeho společenské funkce na úrovni západní kultury v průběhu 20. století. Klade zde důraz na pochopení všech tlaků, které ovlivňovaly život moderního člověka, aby bylo možné pochopit a zařadit práce československé teorie fotografie do kontextu světového vývoje umění. Podobně jako v úvodní kapitole využívá kontrastujících názorů, v tomto případě názorů na přístup k umění. Na jedné straně stojí Benedetto Croce se svou teorií zbožštěného umění ve formě lyrické intuice. Tato teorie měla silný vliv na počátku 20. století. Proti tomuto přístupu staví Miroslav Vojtěchovský teorii praktického umění Robina George Collingwooda. Tyto dva názorové postoje volí právě proto, že symbolizovaly dva způsoby chápání funkce umění ve 20. století. Poukazuje zároveň na to, že vývoj pokračoval cestou reprezentovanou Collingwoodem, tedy cestou ke ztrátě závislosti umění na filozofii a metafyzice, cestou k propojení estetiky s novými poznatky z oboru psychologie a sémantiky. V dalším textu provádí Vojtěchovský rozbor výrazných a zásadních změn ve společnosti první poloviny 20. století. Díky novým objevům v různých vědních oborech se přestává hovořit o umění jako intuitivním vyjádření a výsledku obrazotvornosti, debaty se zaměřují na lidskou schopnost vytvářet znaky a symboly. Miroslav Vojtěchovský představuje filozofii symbolických forem Ernsta Cassiera, zmiňuje tvarovou psychologii a další teorie, které se nově propojovaly s různými vědními obory jako antropologie, matematická logika a psychologie. Vyvozuje nutnost změny definice umění a představuje dva vývojové proudy, kterými se dále úvahy o úloze umění ubíraly. Jednak je to cesta vedoucí k expresionismu, futurismu a surrealismu, tedy cesta, kdy je umění považováno za počáteční vznět, který odhaluje realitu lidského bytí. Druhý proud představuje cesta výtvarné konstrukce, seskupování linií a barev do nového řádu, který nepodléhá přírodním zákonům. Tato cesta vyúsťuje do kubismu. Miroslav Vojtěchovský klade do souvislosti změnu dynamiky společnosti díky novým vědeckým objevům, diferenciaci malířství z důvodu rostoucích nároků na přesnost zobrazování a vývoj fotografie a její pozici v kontextu doby. Kapitulu Miroslav Vojtěchovský uzavírá zásadní změnou v přístupu chápání fotografie. Tato změna je reprezentována názory Waltera Benjamina, který položil otázku, zda vynález fotografie nezměnil celý charakter umění.

Po rozsáhlé analýze vývoje teorie umění ve světě se ve třetí kapitole vrací Miroslav Vojtěchovský na domácí scénu teorie fotografie a zahajuje ji představením nejvýraznějších podnětů, která zásadně ovlivnily

vývoj teorie fotografie u nás. Využívá mediálního sporu, který vyvolala výstava fotografií Drahomíra Josefa Růžičky. Spor se rozhořel na stránkách časopisu *Fotografický obzor*. Hlavními aktéry byli Rudolf Padouk s příspěvkem *Proti proudu* a Jan Lauschmann s článkem *Po proudu*. Rudolf Padouk vystupuje proti nadměrné ostrosti fotografií a používání detailu, kritizuje rychlost „bromového“ procesu, vyzdvihuje potřebu záměrného rozostřování obrazu. Proti tomu článek Jana Lauschmanna je symbolem příslušnosti k názorové skupině, která absolutně odmítala jakékoliv zásahy do pozitivního procesu, odmítala ušlechtilé tisky a jednoznačně se klonila k názorům D. J. Růžičky. Na tomto sporu poukazuje Miroslav Vojtěchovský na napjatou situaci ve fotografii a výstava fotografií D. J. Růžičky se jeví jako píchnutí do vosího hnízda, které vyprovokovalo k formulaci nových teoretických názorů osobností, které svou teoretickou prací výrazně převyšovaly aktéry zmíněného sporu. Tím Miroslav Vojtěchovský směřuje ke čtyřem výrazným postavám, které měly významný vliv na vývoj teorie fotografie v českých zemích. Jsou to Karel Teige, Jaromír Funke, Lubomír Linhart a Eugen Wiškovský. Vymezuje také dva směry, kterými se chápání fotografie vydalo. Jednak je to směr reprezentovaný Lubomírem Linhartem zdůrazňující nutnost společenského obsahu fotografie, a směr reprezentovaný především Karlem Teigem, který chápal fotografii z nových pohledů na interpretaci umění. Miroslav Vojtěchovský představuje Karla Teiga jako výraznou osobnost zabývající se teorií fotografie především proto, že vyslovuje potřebu vytvoření nového typu obrazu přijetím strojové výroby a stanovuje postuláty pro novou definici umění. Podle nich je třeba zřít se dosavadních představ, že hodnota díla je podmíněna výjimečností tvůrce a je třeba se zbavit předsudků, které vyžadují rukodělné originály. Karel Teige také provádí nárys dějin české fotografické tvorby. Jaromíra Funka představuje spíše jako tvůrce než teoretika v pravém slova smyslu, nicméně jeho význam spatřuje Miroslav Vojtěchovský ve schopnosti zcela přesného popisu a pojmenování podnětů přicházejících zvenčí. Tyto podněty Jaromír Funke jako tvůrce sám experimentálně ověřoval, byl tak průběžně ovlivňován piktorialismem, fotogramy Man Raye, pracemi Alberta Rengera-Patzsche či Lászla Moholy-Nagyho. Lubomír Linhart reprezentuje směr zdůrazňující společenskou funkci fotografie, která tak zasahuje do sociálních, politických, hospodářských a dalších problémů. Miroslav Vojtěchovský poukazuje na fakt, že Linhartova argumentace je podstatně jednodušší a tím srozumitelnější pro veřejnost, proto měla z hlediska teorie fotografie větší vliv než práce Karla Teiga. Eugen Wiškovský představuje pro Miroslava Vojtěchovského vrchol české teorie fotografie. Své názory představil Eugen Wiškovský ve třech zásadních článcích zveřejněných v časopisu *Fotografický obzor: Tvar a motiv; Dezorientace názorů na fotografii; Zobrazení, projev a sdělení*. Miroslav Vojtěchovský věnuje Eugenu Wiškovskému rozsáhlý prostor, rozebírá jeho články a uvádí bohaté citace, z čehož je cítit silná názorová sympatie k Wiškovskému. Zdůrazňuje také, že Eugen Wiškovský svými úvahami výrazně předběhl svou dobu, čímž zůstal také většinou odborné

veřejnosti zcela nepochopen. Miroslav Vojtěchovský ilustruje tuto situaci reakcí Karla Hermanna, oficiálně uznávaného kritika a teoretika, na Wiškovského článek *Tvar a motiv*. Hermann vytýká Wiškovskému intelektuální mnohomluvnost, zpátečnictví, asociální a snobistickou uzavřenost.

Vývoj teorie fotografie v Československu po událostech února 1948 podrobuje Miroslav Vojtěchovský kritice, protože tehdejší práce zabývající se otázkami výtvarného smyslu fotografie se omezují většinou pouze na socialistickou ideovou propagandu, což ilustruje na statích Františka Doležala a reakcích Jána Šmoka a Lubomíra Linharta. František Doležal se ve stati *Socialistická fotografie (Práce, Praha 1951)* hlásil k názorům Lubomíra Linharta, označil hnutí za „sociální fotografii“ za závažnou a významnou kapitolu našich fotografických dějin. K tomuto závěru však nedospěl na základě analýzy, prostě prohlašuje a vytváří dogma. Druhou Doležalovou publikací bylo *Thema v nové fotografii (Praha 1952)*, ve které povyšuje obsah fotografických snímků nad formu, kritizuje například skvělou fotografii závodníka, protože není jasné, kde byla pořízena, a není tedy jisté, zda se jedná o závodníka socialistického nebo kapitalistického. Zcela pomíjí fakt, že ideovost díla nespočívá ve zobrazení ideové předlohy. Na tyto publikace reagoval Ján Šmok ve svém článku *ve fotografii (Československá fotografie 1953)* a Lubomír Linhart se od Doležala distancuje článkem z časopisu *Nová fotografie (předchůdce Československé Fotografie)* z roku 1952.

Změnu pounorové stagnace datuje Vojtěchovský rokem 1958, ve kterém redakce časopisu *Kultura* vyprovokovala polemiku na bázi celostátní výstavy umělecké fotografie. Na výstavu reagoval článkem Jan Spurný, ve kterém se svými názory vrací hluboko zpět proti vývoji a posuzuje vystavené fotografie podle kritérií klasické estetiky, tedy odmítá jakékoliv tvůrčí možnosti fotografie. Miroslav Vojtěchovský upozorňuje na fakt, že článek byl překvapivě bouřlivě přijímán širokou veřejností, odmítavě zareagovala jen malá skupina odborníků, z nichž zejména článek Jána Šmoka vyvrací prakticky všechny Spurného odmítavé názory. Dalšími účastníky výměny názorů byli Ludvík Souček, Ludvík Baran a další. Sama redakce časopisu žádný závěr neudělala, i když debatu sama odstartovala. Úroveň teorie fotografie se tedy dostala na počátek 20. století, Miroslav Vojtěchovský ale podtrhuje význam nových myšlenek formulovaných Jánem Šmokem.

Následující rozsáhlou část své práce věnuje Miroslav Vojtěchovský důkladnému odbornému rozboru myšlenek třech osobností zabývajících se teorií umění a teorií fotografie. Je to Ján Šmok a varianta jeho práce z roku 1964 nazvaná *Obecná teorie umění*; Václav Zykmond se sérií článků se souhrnným názvem *Úvahy o symbolu a znaku ve fotografii*, otiskovaných v letech 1970–71 v *Československé fotografii*; a Miroslav Bílek se sérií článků *Obecná teorie umění a fotografie*. Uvedené práce



staví Miroslav Vojtěchovský do kontextu s různými teoriemi v oblasti umění a novými poznatky a názorovými směry v oblasti teorie znaku a sémantiky.

Nemá smysl reprodukovat analýzu Miroslava Vojtěchovského, ale raději zdůraznit důvod, proč tyto práce Miroslav Vojtěchovský zařadil a věnoval se jim v takovém rozsahu. Vznikaly totiž v době, kdy teoretická nejasnost vztahu fotografie a výtvarného umění vytvářela neudržitelný tlak a potřebu na formulování definice tohoto vztahu. Myšlenky Šmoka a Zykunda jsou po dlouhé době prvními hluboce propracovanými teoretickými systémy, které se zabývají elementárními otázkami fotografie a jednoznačně vymezují fotografii v rámci obecné teorie umění. Zároveň jsou tyto teoretické stati zcela aktuální v době, ve které Miroslav Vojtěchovský zpracovával podklady pro svou diplomovou práci.

V této části se také odehrává důležitý moment, a to přijetí teorie Jána Šmoka, kterou v počátku Miroslav Vojtěchovský považoval za „pavědu“. Nejlépe to ilustruje následující citace: „...*Zdálo by se, že se snažím všemožně s teorií profesora Šmoka polemizovat, a tak ji problematizovat. Tak tomu ale není. V této teorii spatřuji největší přínos, jaký kdy byl v oblasti teorie fotografie, ale i umění zaznamenán... Tato teorie, při důkladném rozpracování, by se mohla stát pilířem širokého estetického systému. Proto si myslím, že není doceněna a že jí není věnována taková pozornost, jakou si zaslouží.*“<sup>3</sup> Z citátu je patrné, že Miroslav Vojtěchovský nepřijal práci profesora Šmoka bez výhrad, ale přisuzuje velký význam jeho zcela novému pohledu na problematiku teorie umění.

V závěru kapitoly ještě Miroslav Vojtěchovský připomíná práce především dvou autorů, z jejichž pomoci se sám orientoval ve spleti názorů na fotografii. Je to dr. Karel Dvořák a jeho články uveřejňované v Československé fotografii, ve kterých akcentuje nutnost využití fotografie jako moderního obrazového dokumentu a zároveň bojuje za prosazení lyrické stránky fotografie. Druhým autorem je ing. Petr Tausk, kterého si Miroslav Vojtěchovský cení především kvůli pracím, ve kterých předkládal systematický přehled o rozvoji teoretických přístupů a interpretací pojmu fotografie z celého světa v tematických okruzích *Názory na fotografii, Fotografie a výtvarné umění, Fotografie a film, Fotografie ve společenské praxi a především Současná světová fotografie.*

V poslední části své práce, která tvoří čtvrtou kapitolu, přináší Miroslav Vojtěchovský shrnutí všech poznatků, ke kterým v práci dospěl zakončuje odstavcem, který bych chtěl citovat: *Vždy asi budou dva typy přístupů k oblasti tvorby. Jeden impulsivní, který na vše bude přicházet spíše náhodou. Druhý – racionální, který bude mít zapotřebí veškerou svoji činnost programovat a teoreticky zdůvodňovat. Z historie umění*

*víme, že právě tento druhý typ posouvá latku umění stále výš. Protože nechceme přistoupit na Šmokovu domněnku o ukončenosti fotografie, na kterou jsme vsadili, musíme si čas od času tyto a podobné otázky klást.*“<sup>4</sup>

Diplomové práci Miroslava Vojtěchovského jsem věnoval velký prostor. Důvodem je, že jsem chtěl přiblížit a zdůraznit způsob, jakým Miroslav Vojtěchovský ke své práci přistoupil. Nejedná se o formulaci nějakého nového teoretického přístupu, jde o čistě systematickou práci a analýzu vývoje teorie fotografie. Chtěl bych také upozornit na některé výrazné prvky, které Miroslav Vojtěchovský ve své práci používá.

Po přečtení několika úvodních stránek zaujme text čtenáře kultivovaným projevem a stylistickou bravurou. Je třeba připomenout, že oproti svým spolužákům na FAMU měl Miroslav Vojtěchovský jistý věkový náskok, to však nic neubírá na faktu, že takové stylistické úrovně mohl dosáhnout jen člověk, jehož vzdělanost a přehled musely výrazně přesahovat rámec vytyčený prostorem diplomové práce. Nezmiňuji to z důvodu nějaké bezbřehé adorace osoby Miroslava Vojtěchovského, ale abych zdůraznil výjimečnost jeho přístupu k práci a podtrhnul jednu z jeho výrazných vlastností, která se projevuje ve všech činnostech, kterými se zabývá, totiž důraz na potřebu vzdělanosti v oboru.

Další výrazný prvek způsobu práce Miroslava Vojtěchovského spočívá ve stanovení kvalitativních parametrů ve vztahu ke statím, na jejichž základě analýzu provádí. Své názory nevyslovuje nahodile a myšlenky neformuluje na základě svých domněnek nebo názorových sympatií, nýbrž vychází z dokonalé znalosti problematiky rozebírané v různých dobových pracích. Miroslav Vojtěchovský ilustruje vývoj teorie fotografie na výrazně polarizovaných názorech. Tyto názory nejsou v žádném případě náhodným výběrem, ale jejich volba podléhá přísným kritériím kladeným na kvalitu obsahu daného textu, na kvalitu osobnosti autora a jeho úroveň v oboru, případně na síle dopadu, který to které vyjádření představovalo ve své době. Podle stejných kritérií potom volí protipól a vzájemným porovnáním sděluje důsledek a jeho vliv na další vývoj, určuje cesty a názorové proudy, jimiž se vývoj ubíral. Sleduje tyto proudy a poukazuje na jejich slepá ramena či, v kombinaci se změnami ve společnosti, předkládá vyústění v nové názorové směry. Miroslav Vojtěchovský klade důraz na jasné formulování myšlenek. Je to patrné nejen na samotném textu jeho diplomové práce, ale důraz na potřebu srozumitelného formulování lze vyčíst i mezi řádky z popisu některých událostí, ať je to zmínka o nepochopení teorie Karla Teiga a tím pádem většího vlivu Lubomíra Linhartu na fotografickou veřejnost nebo nepochopení progresivnosti Eugena Wiškovského, který svými teoretickými úvahami předběhl dobu.

Jak jsem již zmínil, práce Miroslava Vojtěchovského na poli teorie fotografie nebo teorie umění zatím nevedla k formulování nového uceleného teoretického názoru. Své teoretické myšlenky představuje převážně ve formě esejistických úvah otiskovaných v různých odborných

časopisech. Ne všechny se nutně týkají problematiky fotografie, ale jsou namířeny obecně k umělecké tvorbě, tedy i k tvorbě fotografické. Mnohé byly (a průběžně jsou i v současnosti) publikovány v časopisu pro studium scénické tvorby *Disk*, který je jako čtvrtletník připravován Ústavem scénické a dramatické tvorby DAMU.

Rád bych se zastavil u eseje, který napsal Miroslav Vojtěchovský o Josefu Beuysovi. Esej byl vydán v 17. čísle časopisu *Disk* z roku 2006 a nazvaný *Beuys – Don Quijote mezi modernou a postmodernou?*. Název si záměrně vypůjčil z titulu studie profesora J. L. Hromádky o českém filozofu Emanuelu Rádlovi *Don Quijote české filosofie*. Miroslav Vojtěchovský představuje osobnost Josefa Beuyse, jeho tragický válečný příběh, kdy klesl na samotné dno fyzických a psychických sil, a následující přehodnocení vlastního života, studium filozofie, přírodních a společenských věd a studium na Akademii umění v Düsseldorfu. Název článku není náhodný, obsahuje v sobě symbol Beuysova boje s větrnými mlýny na poli umění, kterým Miroslav Vojtěchovský zdůrazňuje paradox beuysovského gesta. Beuys reagoval svým uměním na moderní umění nesrozumitelné širší veřejnosti. Pokusil se přiblížit umění divákovi tak, aby nebyl pouhým pasivním příjemcem, ale aby po shlédnutí díla nebo performance sám v sobě probudil imaginaci a tvůrčího ducha, a sám se stal umělcem působícím na své okolí. Beuys se nepokoušel umění zlikvidovat, naopak chtěl upozornit na sílu, kterou představuje lidská tvořivost. Jako rytíř de La Mancha trpělivě věřil ve své počínání, ale nepochopen zůstal cenným jen hrstce teoretiků a snobů. Beuys se snažil provokovat v dobrém smyslu slova. Miroslav Vojtěchovský to ilustruje pomocí performance nazvané *Kojot: Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mne*, kterou Beuys realizoval v květnu 1974 v newyorské René Block Gallery. Mnohoznačnost symbolů – plstěný oblek, sanitka, samotná galerie přeměněná v klec, divoký kojot, bílý muž, hromady výtisků Wall Street Journal, to jsou artefakty, se kterými sehrál Beuys své strhující mnohvrstevné představení. Nemá zde smysl popisovat průběh třídní performance, kterou lze celou shlédnout v dokumentárním záznamu na stránkách video fóra Youtube. Chtěl bych ale citovat jeden ze závěrů z článku Miroslava Vojtěchovského, jímž zobecňuje Beuysovo newyorské snažení: „... *Obráz vůle a touhy po domluvě s kojotem odkazuje k vrcholné rovině sociální plastiky rozšířeného umění. Je s ní spojené odhodlání hovořit nikoli pouze s těmi, kteří nás mají rádi, kteří nám rozumějí a kteří nám chtějí naslouchat. Uvolnit v sebezpytném monologu prozkoumávajícím vlastní duši chuť, odvahu i mravní sílu jít promlouvat k těm, kteří o nás nejeví ani stínek zájmu, nebo kteří dávají jasně najevo svůj nepřátelský postoj: to je nová role umění tvarujícího cestu k nové společnosti. Připadá nám snad taková idea tváří v tvář globálnímu střetu kultur jako boj proti větrným mlýnům? ...*“<sup>5</sup>

Proč právě článek o Beuysovi? Pokládal jsem za důležité vysvětlit vztah Miroslava Vojtěchovského k Josefu Beuysovi a jeho umění. Josef Beuys výrazně ovlivnil jeho názory, je pro něj symbolem základního momentu ve vývoji interpretace umění, protože se na umění podíval ze

zcela jiného úhlu a pochopil novou roli umění ve společnosti. Přístup Josefa Beuyse k umění navíc podtrhuje základní podmínku kladenou na kvalitu umělecké tvorby, kterou Miroslav Vojtěchovský často zdůrazňuje, totiž nutnou potřebu vzdělanosti umělce nejen ve vlastním řemesle, ale především ve filozofii, přírodních a společenských vědách. Josef Beuys ovlivnil Miroslava Vojtěchovského také jako nezištný, inspirativní a podmanivý pedagog, ideový následník profesora Rudolfa Steinera.

Časopis *Disk* představuje pro Miroslava Vojtěchovského významný publikační prostor a v mnohých vydáních je možné potkat se s některým z jeho příspěvků. Témata úvah jsou různorodá (osobnost, reakce na výstavu, atd.), nikdy však Miroslav Vojtěchovský nezůstává u prvoplánového popisu, téma rozvíjí do veliké šíře až ke zobecnění. Jako příklad je možné uvést článek *Inscenovaná fotografie?* (*Disk* č. 4, 2003), v němž se Miroslav Vojtěchovský zamýšlí nad možnostmi, významem a chápáním inscenované fotografie. Svě úvahy ilustruje rozborem fotografií některých výrazných tvůrců (Sandy Skoglund, Joel-Peter Witkin, Gregory Crewdson a další), zmiňuje vazby na historické práce Oscara Gustava Rejlandera a Henryho Peach Robinsona. V návaznosti na svůj text *Absurdita reality a realita absurdního* (o něm budu hovořit dále) klade otázky o přesnosti fotografického vyjádření reality a uzavírá sdělením, že promyšlenou inscenací lze často dosáhnout reálnějšího obrazu skutečnosti než prostřednictvím čisté fotografie dokumentárního charakteru. Na tuto stať Miroslav Vojtěchovský volně navazuje článkem *Inscenace ve službách rituálu?* (*Disk* č. 9, 2004), který je vlastně sofistikovanou recenzí výstav fotografií Bernda Arnolda (Leica Gallery Prague, Pražský hrad, 2004) a Ivana Pinkavy (Rudolfinum, Praha, 2004). Rozbory v tomto článku vrcholí zdůrazněním, že prvořadou podmínkou smysluplného lidského bytí je neustálé kladení otázek a nalézání odpovědí. Mezi články můžeme také nalézt běžné recenze nejen fotografických projektů (například článek *Sutnar zpátky doma z Disku* č. 7, 2004) a také články výrazně technické. Jedním z takových příspěvků je text *Otazníky uvězněného oka a standardů zobrazování* (*Disk* č. 11, 2005), který je technicko-teoretickým zamyšlením nad vývojem chápání přenosu trojdimenzionální reality do plochy obrazu. Zkoumá vztahy umístění pozorovacího bodu, polohy průmětny, poukazuje na vědecké studie Leona Battisty Albertiho a řešení jeho refrakční komory, představuje úvahy Ernsta Hanse Gombricha a výzkumy lidského vnímání reality profesora Helmholtze a J. J. Gibsona. Na příkladu několika historických malířských děl také zmiňuje některé perspektivní triky tehdejších umělců a poukazuje na jejich orientaci v problematice perspektivního zobrazení. Tolik tedy k exkurzi mezi příspěvky Miroslava Vojtěchovského do časopisu *Disk*.

Rád bych v této kapitole ještě zmínil dva důležité teoretické texty Miroslava Vojtěchovského. Jednak je to jeho přednáška *K etice fotografie*, která předcházela jeho jmenování profesorem v roce 1996 a ve které řeší otázky etiky ve společnosti. Druhým textem je úvaha s názvem *Absurdita*

*reality a realita absurdního* z dubna roku 1990, ve kterém vyslovuje názor ke stavu fotografické tvorby vzniklé za komunistického režimu. Dovolím si začít nejprve druhým textem.

Úvaha s názvem *Absurdita reality a realita absurdního* vznikla jako úvodní text katalogu rozsáhlé výstavy *Československá fotografie současnosti*, kterou Miroslav Vojtěchovský sestavil společně s Vladimírem Birgusem na žádost muzea Ludwig v Kolíně nad Rýnem. Text nakonec v katalogu otištěn nebyl, protože vydavatel zvolil jiný úvodník od tehdejšího kurátora fotografické sbírky muzea Ludwig Reinholda Misselbecka. To ale neubírá nic na jeho významu, škoda jen, že se nedostal do širšího povědomí veřejnosti zajímající se o umění. Text co do objemu není nikterak rozsáhlý, na třech stranách formátu A4 však Miroslav Vojtěchovský dosáhl brilantní konstrukce, pomocí níž ukázkovým způsobem vyjádřil své myšlenky týkající se obsahu fotografií prezentovaných výstavou, přesně charakterizoval období, v němž vybraní autoři tvořili a charakterizoval vývoj přístupů k fotografické tvorbě v průběhu tohoto období. Svůj text postavil na otázce pravdivosti fotografie. Polemizuje o tom, co je pravdivým odrazem reality, zda nebo do jaké míry je realistický záznam nejpravdivější výpovědí o skutečnosti, jaká je objektivita reportážní nebo dokumentární fotografie a není-li skutečný svět zobrazen objektivněji pomocí obrazové stylizace a aranžování. Dále rozvíjí otázky o tom, zda je nutné nebo vůbec možné, aby výtvarné umění a umělecký projev usilovaly o nezaujaté stanovisko, zda by takové umění vůbec bylo uměním. Miroslav Vojtěchovský pokračuje ujištěním, že v jakékoliv tvorbě se vždy odráží doba nebo situace, v níž se umělec nachází. Obecné úvahy poté konkretizuje a obrací svou pozornost na obsah výstavy, charakterizuje období absurdních realit, v němž fotografie vznikaly a popisuje postupné abstrahování fotografických přístupů jednotlivých tvůrců v průběhu totalitního období od zobrazování absurdní reality společnosti do uzavřené reality absurdních světů s vlastní filozofií a estetikou. Text uzavírá příběhem náhodně vybrané ženy, kterou na ulici oslovil televizní redaktor s dotazem, co ví o Václavu Havlovi. Žena nečekaně projevila nejen povědomí o osobě budoucího prezidenta, ale také znalost jeho díla: „... *V jeho absurdních dramatech je více reality našeho světa a života, než ve všech realistických hrách těch, kteří mu znemožňovali tvorbu ...*“<sup>6</sup>

Tuto stať jsem uvedl proto, že je skvělou ukázkou hutně formulovaných myšlenek, názorové geneze na základě obecných otázek o úloze umění až po formulování jasného konkrétního závěru. Název úvahy je evidentně inspirován příběhem, který Miroslav Vojtěchovský zmiňuje v závěru své úvahy.

Podobná inspirace, tedy náhodné setkání s příběhem, je také základem dalšího, již posledního analyzovaného teoretického textu Miroslava Vojtěchovského, který bych chtěl v této části práce zmínit. Tentokrát jde o příběh tragické události z Nuselského mostu, který si vzal Miroslav Vojtěchovský za základ své profesorské přednášky nazvané *K etice*

*fotografie*, kterou přednesl v rámci jmenovacího řízení v roce 1997. Když jednou v neděli navečer projížděl Nuslemi, zaregistroval na neobvyklém místě stále se zvětšující skupinu lidí vzhlížejících někam nahoru. Záhy pochopil, že se patrně jedná o další lidskou tragédii, kterou skupina pod mostem očekává. Druhého dne se jeho obava potvrdila po přečtení novin, které sdělovaly, že se přes veškerou snahu záchranného týmu nepodařilo mladou ženu zachránit. Novinový článek byl ilustrován fotografiemi, které pořídil obrazový redaktor deníku *Prostor* a zároveň kolega Miroslava Vojtěchovského z FAMU Pavel Štecha. Tady končí tragický příběh a začíná úvaha. Počátečním bodem úvahy je jedna z otištěných fotografií, tedy fotografie padajícího lidského těla z mostu. Miroslav Vojtěchovský rozvíjí úvahu od této konkrétní fotografie a postupně své myšlenky zobecňuje. Vyslovuje otázky o krvelačnosti médií, která pod zástěrkou pravdivého předkládání skutečnosti zajišťují svůj komerční úspěch na základě zveřejňování přitažlivých „krvavých“ scén, otázky o zvrácené lidské touze po senzaci, o prolínání reálného a fiktivního násilí předkládaného televizními kanály, u jejichž sledování už divák přestává rozlišovat realitu reportáže a filmové fikce, ptá se, zda stačí klouzat po povrchu událostí nebo citlivě odkrývat jádro problémů, klade otázku etiky fotografie. Problematiku Miroslav Vojtěchovský zobecňuje objasněním pojmu etika a její vazby k dobovým mravním normám, hledá prameny zdrojů současného mravního myšlení, jejich vazbu na oborovou etiku a snaží se odhalit myšlenkový základ pro fotografickou tvorbu.

Přednáška vlastně klade důraz na důležitost společensky pozitivního jednání, na nutnost rozhodování o tom, jak má umělec přistupovat k problému, uplatňovat etické myšlení v rámci své profese, jít pod povrch, umět se orientovat a zaujímat správný postoj, ne pouze mechanicky reprodukovat skutečnost, předstírat objektivitu a tím zakrývat vlastní neschopnost vyjádřit se nebo prostě podléhat komerčnímu vlivu. Úvaha upozorňuje také na to, že etické principy jsou narušeny technologickou globalizací, že společnost je sice propojena na technické úrovni, etika však globální zdaleka není. Obsahuje závažnou výzvu a poselství. Umělec musí o své tvorbě přemýšlet, musí si uvědomovat odpovědnost za to, co dělá, jaký může mít jeho tvorba vliv na jeho okolí, musí se svou prací vyjadřovat k problematice společnosti, provokovat nové myšlení, aby nebylo diktováno pouze tržními mechanismy, ale aby lidi navzájem sblížovalo a zvyšovalo jejich morální úroveň. Umělec také musí být schopen rozlišovat úzkou hranici mezi kultivovaným informováním a bulvární senzacechtivostí. Přednáška také vyzývá k zamyšlení a zodpovědnosti umělecké školství a jeho pedagogů. Vyzývá je k rozvoji systému výuky takovým směrem, aby provokovali studenty ke kladení základních otázek ohledně jejich tvorby a nutili je nepřijímat hotová schemata a vzorce z tvorby jiných. „*Potřebuje-li totiž společenská praxe mravní kodexy, potom pozitivní vývoj lidské rodiny potřebuje nepochybně intenzivní a hluboké mravní myšlení. Nejinak je tomu i v jednotlivých oborech, či disciplínách lidského počínání: Neobejdou se bez mravních norem, ale jejich dobrý vývoj je nemyšlitelný bez tvořivého a upřímného myšlení etického.*“<sup>7</sup>

V části své práce nazvané *Teorie* jsem se pokusil představit Miroslava Vojtěchovského v roli teoretika fotografie. Jeho teoretickou činnost jsem chtěl charakterizovat prostřednictvím vybraných textů tak, aby byla patrná šíře, v jaké se Miroslav Vojtěchovský teorií zabývá a aby bylo zřejmé, jakou problematiku ve svých statích předkládá, co vlastně pro něho teorie fotografie znamená. Kapitulu bych chtěl zakončit citátem z rozhovoru s Miroslavem Vojtěchovským, který byl pořízen dne 12. března 2012. V rozhovoru vysvětluje, že: „ ... *Teorie dává člověku radost, že prostě ví, proč ta věc je dobrá, proč je jiná, než u těch ostatních, jaká skladba a jaký stavební principy a jaký principy syntaxe se použily, a že ví, proč se nám ta věc líbí a proč se nám vrývá pod kůži.*“<sup>8</sup>

obr. 12  
Daniel Šperl: portrét Miroslava  
Vojtěchovského, 1996



# — pedagog

4. ročník		: Obrazová publikace	: Životní styl	: Reklama a propagace II : Jednotný reklamní styl
3. ročník		: Monumentální fotografie : Nástěnný kalendář - <del>akt</del> <del>akt</del> : Výstavní plakát	: Divadelní fotografie II : Člověk v životních situacích : Medailon osobnosti	: Jednotný reklamní styl : Velkoplošný <del>soutěž</del> : Módní časopis : <i>Náškovy - galerie</i>
2. roč.		: Ilustrace literární nebo hudební předlohy : Portrét : Kompoziční cvičení III : Obal gramofonové desky	: Homo faber : Divadelní fotografie I : Člověk v pohybu : Technika reportáže	: Reklama a propagace I : Architektonický styl : Propagační a reklamní plakát : Novoročenka a příloha, pohlednice
1. ročník		: Kompoziční cvičení II : Zátiší	: Václavské náměstí : Fotosky	: Sklo a přepis uměl. díla : Architektura : Tvář a tělo
		: Kompoziční cvičení I	: Reportážní portrét : Tématická reportáž : Neopakovatelná událost	: Struktura a objem předmětu

Soubor volných fotografií /Klausurní přednáška - posluchač nemusí, ale má být konzultovat s kterýmkoliv pedagogem katedry podle vlastního výběru. Počet 8 - 20, formát není určen/

obr. 13  
Miroslav Vojtěchovský:  
návrh výukového plánu  
praktických předmětů,  
FAMU, 1990

V předchozí kapitole jsem hovořil o vztahu Miroslava Vojtěchovského k teorii fotografie a o motivacích, které ho k teoretickým úvahám přivedly. Jestliže mu teorie pomáhá nalézat odpovědi na otázky vztahu fotografie s uměním, otázky smyslu a funkce umění ve společnosti a otázky role, kterou v těchto vztazích hraje postava umělce, potom jeho pedagogické snažení spočívá právě v aplikaci závěrů těchto teoretických úvah do studijních plánů nebo přednášek na různých vzdělávacích institucích, ve kterých Miroslav Vojtěchovský působí nebo působil. Jako pedagog se projevuje především svou schopností a ochotou učit. Schopnost učit spočívá v rozsahu jeho vzdělanosti nejen v oboru fotografického řemesla, v němž vyniká a je znám obzvláště na poli reklamní a užité fotografie, ale především v širokém vědomostním zázemí v oblasti společenských věd, ve filozofii a v prvé řadě to, že kolem sebe nevytváří auru tajemné fotografické alchymie a nenechává své studenty tápat při hledání cest vedoucích ke správným výsledkům, naopak, ochotně cestu ukazuje a předává veškeré znalosti z fotografického řemesla, ke kterým se v průběhu své úspěšné fotografické kariéry dopracoval, srozumitelnou formou představuje studentům různé teoretické přístupy v oblasti umění a na nich ilustruje, proč je důležité se v těchto zdánlivě nesouvisejících oborech orientovat.

Pedagogická dráha Miroslava Vojtěchovského začala prakticky okamžitě po ukončení studií fotografie na FAMU. Díky své diplomové práci *Vývoj teorie fotografie v Československu* byl požádán profesorem Jánem Šmoke, aby vyučoval právě na FAMU. Nešlo vlastně o nějakou formální žádost, Ján Šmok prostě prohlásil „... *Tys mi nevěřil, tak to teď budeš místo mě učit* ...“<sup>49</sup>, takže po absolvování roční vojenské služby zahájil v roce 1978 Miroslav Vojtěchovský své působení na FAMU jako externí pedagog výukou předmětů *Skladba fotografického obrazu* a *Fotografie skla*. Je důležité poznamenat, že prakticky souběžně s Miroslavem Vojtěchovským zahájili své pedagogické působení na katedře fotografie také Vladimír Birgus, Jan Brodský a Vladimír Kozlík, čímž došlo k výraznému omlazení pedagogické základny.

4. ročník	: Otázky teorie a estetiky fotografie	: Trendy současné umělecké tvorby	: Trendy současné umělecké tvorby	: Aktuální fotografie	: Současná fotogr. technika	: Problémy řízení a manažerské práce : Rétorika : Human Relations : Reprodukční procesy	: Práce s filmovou kamerou
3. ročník	: Základy sociologie	: Dějiny evropské a světové kultury	: Dějiny evropské a světové kultury	: Fotografie po roce 1945	: Barevný proces	: Psychoanalýza a psychiatrie : Reklama a marketing : Public Relations : Zvláštní fotografické postupy	: Barva ve fotogr.
2. roč.	: Základy psychologie	: Dějiny výtvarného umění a architektury	: Dějiny výtvarného umění a architektury	: Dějiny fotografie do roku 1945	: Exponometrie	: Volný čas a životní styl : Úvod do informatiky : Prostředky AV komunikace	: Grafická úprava tiskovin : Nauka o písmu
1. ročník	: Úvod do studia filosofie	: Vybrané kapitoly ze světových dějin	: Vybrané kapitoly ze světových dějin	: Dějiny fotografie 19. století	: Fyzikální základy fotografie : Chemické základy fotografie	: Skladba fotografického obrazu	

Dějiny a filosofie umění /Tříletý cyklus přednášek - podle výběru navštěvují posluchači 1. - 3. ročníku/

Dějiny a filosofie umění /Tříletý cyklus přednášek - podle výběru navštěvují posluchači 1. - 3. ročníku/

Dějiny a filosofie umění /Tříletý cyklus přednášek - podle výběru navštěvují posluchači 1. - 4. ročníku/

Umelecké směry : Avantgardní umění mezi 20. století /Tříletý cyklus přednášek - podle výběru navštěvují posluchači 1. - 4. ročníku/

Ze dvou naznačených okruhů si posluchač 1. - 3. ročníku vybere alespoň jeden

Ze dvou naznačených okruhů si posluchač 1. - 3. ročníku vybere alespoň jeden

Ze dvou naznačených okruhů si posluchač 1. - 4. ročníku vybere povinně jeden

Z naznačených témat. okruhů si posluchač vybere vždy alespoň dva

obr. 14  
Miroslav Vojtěchovský:  
návrh výukového plánu  
teoretických předmětů,  
FAMU, 1990

Inspirován příkladem Jiřího Šlitra, který se jako zakládající člen divadla Semafor nikdy nestal zaměstnancem divadla, volil Miroslav Vojtěchovský externí formu vztahu s FAMU, aby si udržel odstup a nezávislost na interních školních záležitostech. Rád bych na tomto místě zmínil, že nástup na FAMU měl pro další pedagogické působení Miroslava Vojtěchovského zásadní význam, který vyplývá z dalšího textu. Také je třeba připomenout, že paralelně s výukou se Miroslav Vojtěchovský stále věnoval své komerční tvorbě v oblasti reklamní a užité fotografie.

Tím, že přijal nabídku profesora Šmoka, položil před sebe velkou výzvu. Už za dob studií na FAMU připadala Miroslavu Vojtěchovskému struktura výuky alespoň v některých prvcích nedostatečná, sám svou potřebu širšího vzdělávání uspokojoval „tajnými“ návštěvami přednášek filozofie na Evangelické teologické fakultě Univerzity Karlovy. Nechtěl tedy v nové roli pedagoga zklamat ani školu, ani sebe. O způsobu výuky začal uvažovat již v průběhu vojenské služby, kterou absolvoval s mnohými bývalými studenty Filozofické fakulty, Akademie múzických umění a Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Většina z nich prošla ateliérem některého z významných pedagogů, například Arnošta Paderlíka, Stanislava Libenského, Václava Cíglera, kdežto studenti FAMU dostávali přídomek „ti od Šmoka“, i když je profesor Šmok v některých ročnících vůbec neučil. Idea ateliérového způsobu výuky byla tedy pro Miroslava Vojtěchovského velice lákavá, zároveň si však uvědomoval, že systém umělecké akademie je již překonaný a tedy vzniká požadavek na jinou, novou úroveň vysokoškolské umělecké instituce. S těmito úvahami začal Miroslav Vojtěchovský vyučovat na FAMU a záhy se jako pedagog uplatňoval na dalších institucích, které se zabývaly vzděláváním v oboru fotografie. Zmínky o dalším pedagogickém působení Miroslava Vojtěchovského bych v tuto chvíli odložil na závěr kapitoly, pouze s jednou výjimkou, kterou je působení Miroslava Vojtěchovského na Institutu výtvarné fotografie při Svazu československých fotografů (IVF).

Důvodem je zachování určité chronologie, protože na IVF začal Vojtěchovský vyučovat jen dva roky po zahájení výuky na FAMU, v roce 1980. Podobně jako na FAMU, byla počátkem jeho práce na IVF neformální žádost Jána Šmoka: „*Slíbil jsem, že pojeděš učit na IVF do Olomouce, v sobotu se tam hlaš a neudělej tam ostudu.*“<sup>10</sup> Miroslav Vojtěchovský tedy odjel do Olomouce, aby vyučoval předmět Zátíší. Institut výtvarné fotografie byl v té době institucí, která poskytovala nejvyšší možné fotografické vzdělání pro amatéry. IVF zahájil činnost 4. 9. 1971. Jeho zakladatelem byl Karel Otto Hrubý, vedoucí Střední uměleckoprůmyslové školy v Brně. Příchod Miroslava Vojtěchovského znamenal počátek důležitých změn IVF, především v jeho pedagogickém obsazení. Byl vlastně prvním profesionálním fotografem, který na IVF vyučoval. Absolvoval veškeré dostupné řemeslné, praktické a teoretické vzdělání (fotografické učiliště, Hellichovku, FAMU), měl již za sebou zásadní komerční realizace. Tedy přicházel ze zcela jiného světa, než ostatní tehdejší vyučující. Zároveň byl i prvním pedagogem, který přišel z FAMU

a hned v roce 1982 jej následoval Vladimír Birgus, který se stal vedoucím IVF. Na IVF postupně přicházeli další pedagogové z FAMU (Antonín Braný, Tomáš Fassati, Aleš Kuneš), čímž došlo k výraznému omlazení pedagogického zázemí IVF a tím i k postupné reorganizaci struktury výuky IVF. Vladimír Birgus výrazně rozšířil prostor pro přednášky a semináře zavedením pravidelných dvou a později třídních konzultací. Možnost korespondenčního způsobu konzultací byla zachována, což pro Miroslava Vojtěchovského představovalo velkou školu v rámci písemného hodnocení fotografií. Předmět Zátíší vyučoval Miroslav Vojtěchovský na IVF až do roku 1989.

V následující části textu bych se rád věnoval myšlenkám Miroslava Vojtěchovského týkajících se nového způsobu vysokoškolského uměleckého vzdělávání, tedy tomu, v čem patrně tkví největší význam jeho pedagogické práce.

Kromě vlastních úvah nacházel Miroslav Vojtěchovský názorovou inspiraci ohledně tématu vzdělávání u některých výrazných osobností, které se pedagogikou v oblasti umění zabývaly. Byla to především velká postava umění druhé poloviny 20. století, grafika, performer, teoretika a pedagoga Josefa Beuyse. Josef Beuys důrazně kritizoval umění moderní doby, poukazoval na jeho selhání v tom, že vytvářelo pouze povrchní efekty a stalo se elitářským, zdůrazňoval, že umění nesmí stát mimo společnost nebo existovat pouze pro jistou malou část společnosti, nesmí být něčím, co si může společnost dovolit až po splnění nějakých materiálních podmínek, naopak, musí do společnosti prostoupit a stát se její součástí, aktivovat v každém člověku jeho přirozenou tvořivost. Umění musí zapojit do hry každého člověka jako myslícího tvora a tímto způsobem přeměnit lidstvo k lepšímu. Všechny Beuysovy teoretické úvahy byly úzce spojeny s jeho uměleckou tvorbou a pedagogickou praxí, která byla založena na principu tvůrčího přístupu všech žáků a pedagogů a na jejich vzájemném ovlivňování. Tento pedagogický přístup vycházel z pojetí vzdělávacího systému Rudolfa Steinera, filozofa a mystika, zakladatele antroposofie. Rudolf Steiner na žádost Emila Molta, spolumajitele továrny na výrobu cigaret Waldorf-Astoria (odtud název Waldorfská škola nebo Waldorfské vzdělávání), vypracoval v roce 1919 systém výuky pro děti dělníků z továrny, který byl založen na principu všestranného rozvoje tvůrčích dovedností a sociálního citění, zdůrazňující úlohu imaginace v rámci vzdělávacího procesu.

Své představy a myšlenky o jiném či novém způsobu vzdělávání doposud Miroslav Vojtěchovský využíval pouze při výuce vlastních předmětů. Příležitost k úpravě celého výukového systému se naskytla na přelomu let 1989 a 1990, kdy byl za silné podpory studentů jmenován tehdejší děkanem FAMU prof. Josefem Pecákem vedoucím katedry fotografie na FAMU. Snahu tehdejšího vedoucího katedry doc. Jaroslava Rajzika, aby se jeho nástupcem stal bývalý redaktor Rudého práva Jiří Šmíd, studenti neakceptovali. Miroslav Vojtěchovský se však do té doby

DATE \_\_\_\_\_  
SUBJECT \_\_\_\_\_  
TECHNICAL DATA \_\_\_\_\_

• VOJTĚCHOVSKÝ

6/96



nikdy detailně nezabýval metodikou a systémem výuky na vysoké umělecké škole, bylo proto třeba se nejprve zorientovat, najít vhodný způsob, jakým výuku na FAMU upravit a jasně formulovat argumenty, které změny systému podpoří a objasní.

Je důležité si uvědomit, jakým způsobem ovlivnila změna politického uspořádání po roce 1989 nároky kladené na absolventy vysoké umělecké školy, v tomto případě FAMU. Před rokem 1989 měl fotograf možnost komerční práce pouze za podmínky členství ve Svazu výtvarných umělců nebo registrace v Českém fondu výtvarných umění. Bez toho nemohl fotograf komerčně vůbec existovat. A diplom z FAMU byl jakousi licencií na komerční tvorbu, vstupenkou, která otevírala dveře do Svazu nebo do Fondu. To bylo také jedním z hlavních motivů většiny uchazečů o studium na FAMU. Listopadem 1989 se však změnila politická a společenské podmínky v Československu, otevřel se volný trh a tím se absolventi školy dostali do zcela jiné role. Tyto změny postavily před umělecké školství nové požadavky na způsob a obsah vzdělávání.

Návrh Miroslava Vojtěchovského na reorganizaci studia na katedře fotografie FAMU spočíval v tom, že kombinoval klasický univerzitní systém se způsobem výuky na akademii. Univerzitní systém výuky znamená horizontální členění výuky podle jednotlivých ročníků, ve kterých

obr. 15  
Daniel Šperl: portrétování  
Miroslava Vojtěchovského,  
červen 1996

studenti absolvují předepsané předměty bez toho, že by si volili zaměření nebo pedagoga, to je dáno volbou příslušného oboru. Oproti tomu způsob uspořádání výuky na akademii má vertikální charakter, to znamená, že student si zvolí ateliér nějakého pedagoga podle svého zaměření a studiem prochází v rámci tohoto ateliéru. U akademického typu studia je kladen důraz především na umělecko-řemeslnou stránku, předmětům obecného vzdělávání je věnována pozornost pouze okrajově. Prolnutí obou systémů tedy umožňuje využít jejich výhody a odstranit nedostatky. Miroslav Vojtěchovský své úvahy postupně formuloval v průběhu let 1990 a 1991, výsledkem čehož byla teoretická práce nazvaná *Smysl a metodologie vysokoškolského vzdělávání a výchovy v oboru fotografie*. Na základě této práce byl potom v roce 1993 habilitován.

Důvody pro vznik práce byly čistě praktické a vyplývaly z potřeby vyřešení problému řízení katedry fotografie a přizpůsobení systému výuky aktuálním požadavkům doby. Miroslav Vojtěchovský si stanovil základní okruhy pro analýzu. V prvé řadě bylo potřeba odpovědět si na otázku smyslu fotografie v postmoderní společnosti. Dále bylo třeba prozkoumat spektrum systémů, které se používaly na vysokých uměleckých školách, prověřit stávající systém výuky na katedře fotografie na FAMU a porovnat jej s podobnými školami ve světě, zhodnotit způsob výběru uchazečů o studium a možnosti uplatnění absolventů ve fotografické praxi. Tyto okruhy otázek Miroslav Vojtěchovský ve své práci postupně rozpracovával a rozčleňoval do jednotlivých kapitol, jejichž závěrečnou syntézou stanovil základní předpoklady pro nový systém výuky na vysoké umělecké škole.

Nejprve se v rozsáhlé úvodní části pokouší Miroslav Vojtěchovský o odhalení podstaty a funkce umění ve společnosti 20. století a definovat pojem umění jako základ vysokoškolské metodologie.

Analýzou různých názorových směrů reprezentovaných různými osobnostmi (Benedetto Croce, Sigmund Freud, Jean Jacques Rousseau, Walter Benjamin) dospívá k závěru, že vývoj umění směřuje k úplnému odštěpení od společnosti, k jakési výlučnosti, o které ve svých úvahách hovořil Benedetto Croce na počátku 20. století. V tomto místě předkládá otázku, jaký je v tom případě smysl vysokoškolského vzdělávání umělců, když se umění od společnosti evidentně odklání. Proč by společnost měla potřebovat výsledky umělecké tvorby? Odpovědi na tyto otázky hledá v určitých významných bodech vývoje umění, kdy došlo k radikálním změnám jeho chápání a pokusům o nalezení nových východisek. Nejprve je to surrealistické hnutí v čele s André Bretonem, po té revoluční způsoby pohledu na umění Josepha Kosutha a Josefa Beuyse a teoretické studie Jurije M. Lotmana, Arnolda Hausera, Viléma Flussera a nalezení společného jmenovatele všech přístupů, totiž že umění je speciálním prostředkem interpersonální komunikace, je prostorem nepřesné konvenční adekvátnosti. Tento pojem je potřeba vysvětlit, protože jej Miroslav Vojtěchovský v závěru první části práce použil pro objasnění potřeby

umění ve společnosti. Nejprve význam jednotlivých slov. Konvencionální znamená „podle ustáleného způsobu uvažování“, adekvátní znamená „odpovídající zvolenému účelu“. Vysvětlení můžeme dosáhnou srovnáním uměleckého přístupu s heraldikou. Heraldika používá znaky, které mají přesně definovaný význam, co přesně znamená zahnutý meč, lilie, atd. Tyto znaky jsou přesně adekvátní, to znamená přesně odpovídající danému účelu. Kdežto znaky a symboly používané v umělecké tvorbě vycházejí ze záměrů autora, tedy nejsou přesné, avšak umělec je používá v souvislosti s ustáleným způsobem vnímání takového znaku mezi lidmi, jsou tedy konvencionálně adekvátní. Miroslav Vojtěchovský nakonec dochází k definici smyslu umění ve společnosti, který lze volně citovat takto: „...pravý smysl umění je v rozšiřování teritoria nepřesné konvencionální adekvátnosti, v němž se utváří plasticita lidské bytosti...“<sup>11</sup>

V následující části své práce rozebírá problematiku uměleckého talentu, zdůrazňuje důležitost, jakou má ve výukovém systému způsob jeho odhalení a rozvoje.

Potom Miroslav Vojtěchovský na základě analýzy společenské funkce umění provedené v první části práce vyvozuje strukturu předmětů uměleckého studia na vysoké škole. Zdůrazňuje nutnost jiného způsobu umělecké výchovy vzhledem ke zcela novému pohledu na funkci umění ve společnosti, potřebu kultivace myšlení a názorů. Pochopení filozofie života a smyslu lidské existence, souvislosti společnosti a jedince, vztahu společnosti a přírody. Rozvoji technických předpokladů a výtvarného růstu, přehledu o historickém vývoji zvoleného oboru. Definuje šest okruhů, do kterých jednotlivé předměty rozděluje: obecné společensko-vědní, obecné uměnovědní, oborové uměnovědní, oborové technické, intermediální a semináře. Při tom klade důraz na to, že předměty nelze vyučovat jednotlivě bez ohledu na ostatní, je třeba zachovávat vzájemné souvislosti a přesahy jednotlivých předmětů, aby bylo možné sledovat vývoj historických a kulturních jevů ve společnosti.

Miroslav Vojtěchovský navazuje porovnáním současných výukových systémů na různých uměleckých školách. Nejprve objasňuje historii pojmů akademie a univerzita a vysvětluje pojetí způsobu výuky na těchto typech škol v minulosti a současnosti. Poté předkládá srovnávací studii vysokých uměleckých škol u nás i ve světě založených na principu akademie a univerzity.

Závěrečná kapitola na základě shromážděných poznatků z předchozích částí představuje konstrukci nového systému uměleckého vzdělávání. Systém výuky na katedře fotografie FAMU měl do té doby prakticky horizontální charakter a i když název školy hovoří o akademii, výukový systém měl charakter univerzitní. V rozsahu čtyř ročníků měli studenti pevně daný obsah předmětů a cvičení, které museli absolvovat bez toho, aby měli možnost zvolit si nějaké zaměření. Navíc se v porovnání s klasickým akademickým uspořádáním studia, které je koncentrováno na osobnost jednoho vyučujícího, rozpadala pozornost studentů katedry

fotografie na řadu pedagogů. Porovnáním výhod a nevýhod jednotlivých výukových modelů a jejich srovnáním s dosavadní strukturou výuky na katedře fotografie dospěl Miroslav Vojtěchovský ke konstrukci systému založeného na průniku horizontální a vertikální organizace výuky, který ilustruje návrhem učebních plánů členěných do tabulek pro jednotlivé studijní ročníky.

Na základě analýzy jednotlivých okruhů otázek stanovených v úvodu práce provedl Miroslav Vojtěchovský syntézu všech svých závěrů a dospěl ke stanovení základních předpokladů metodologie uměleckého vysokoškolského vzdělávání, které shrnul do dvanácti bodů.

Výchozím bodem je poznatek vyplývající z úvodní části práce, totiž že umění jako specifický prostředek komunikace má své nezastupitelné místo ve společnosti a že fotografie coby vizuální jazyk patří mezi umělecké sdělovací prostředky. Z tohoto bodu vycházejí požadavky na nové pojetí vysokého uměleckého školství. Prvotním zájmem školy má být výchova umělců, kteří budou pátrat po smyslu lidské existence ve vztahu ke světovému dění a zdůrazňovat osobní spoluzodpovědnost za toto dění. Tomu má škola přizpůsobit metodologii výuky do dvou základních směrů, které se vzájemně prolínají. Jednak poskytnout studentům široký vědomostní základ ve společenských vědách, jednak rozvinout teoretické, estetické a řemeslné aspekty samotné umělecké tvorby, vše na základě kombinace povinných předmětů a předmětů volitelných.

Miroslav Vojtěchovský tak dochází ke konstrukci uspořádání nového uměleckého učiliště. Systém je průnikem horizontálního a vertikálního členění studia v pěti ročnících. První dva roky slouží k nabytí všeobecných vědomostí na základě předepsaných teoretických (společenské vědy, teorie umění, filozofie, psychologie) a praktických předmětů (praktické předměty, semináře a dílny), ve třetím ročníku se student specializuje na zvolený žánr svého oboru a skládá bakalářskou zkoušku. Pokud pokračuje v dalším studiu, je čtvrtý a pátý ročník určen pro rozvoj zvolené specializace, pátý ročník je zároveň absolventským ročníkem. Miroslav Vojtěchovský klade velký důraz na provedení revize způsobu stávající výuky, na vytvoření nové obsahové skladby předmětů a jejich vzájemné provázání. Není možné předměty vyučovat odděleně, bez vzájemného obsahového propojení s ostatními předměty. Je také nutné citlivě vyvážit skupinu předmětů zabývajících se odborně-uměleckou stránkou s předměty společensko-vědními. Metodologie výuky musí směřovat ke studentovi, k tomu, aby měl potřebu se rozvíjet, přičemž úkolem pedagoga je ukázat cestu. Student musí být schopen hodnotit svou vlastní práci, chápat principy své tvorby a hledat při tom vlastní cestu, nikoliv kopírovat zavedené nebo ověřené postupy. Zásadním úkolem pedagoga je také průběžně ověřovat samostatnou práci studenta v oblasti volné tvorby a pomoci mu rozvíjet názory, konfrontovat tvorbu mezi jednotlivými studenty bez ohledu na to, v jakém ročníku studia se nacházejí. Připomíná také závažnost problematiky vyhledáváním talentů a přípravy přijímacího řízení.



Představení teoretické práce *Smysl a metodologie vysokoškolského vzdělávání a výchovy v oboru fotografie* bych chtěl zakončit citátem ze závěru, ve kterém Miroslav Vojtěchovský říká: „ ... *Projektovaný systém má záměrně poněkud futuristický charakter tím, že ignoruje lety dobře zavedený a obecně zdomácněný názor na vysokou školu jako továrnu na tituly a studium jako nudnou a časově náročnou překážku k získání jakéhosi titulu, ale naopak předpokládá, že student chce studovat a léta studií chce pro sebe aktivně zhodnotit ...*“<sup>12</sup>

Miroslav Vojtěchovský dokončil svou práci na téma vysokoškolského vzdělávacího systému v roce 1991, ale za uplynulých dvacet let ztratila pramálo na své aktuálnosti, naopak, v kontextu se současnou bezradností ministerstva školství v organizaci studia v České republice nabývá velkého významu. Práce Miroslava Vojtěchovského je zcela ojedinělá, protože se jako jediný pokusil formulovat nějaký nový systém výuky v oboru fotografie. A ne jen to, že jej formuloval a zpracoval, ale měl možnost jej také aplikovat. Ponechme na okamžik stranou to, zda, nebo do jaké míry se mu to podařilo. Význam tkví především v tom, že svou práci Miroslav Vojtěchovský sestavil na propracovaném teoretickém základu, důsledné a rozsáhlé analýze otázek o smyslu umění v současnosti, na základě nových poznatků o roli, kterou umění hraje v dnešní postmoderní době. Jeho závěry nejsou výplodem nějakých domněnek nebo představ o studiu, ale vycházejí z pečlivé vědecké práce a argumentů na základě faktů. Jeho práce je novým pohledem na metodologii umělecké výchovy. Studenta je třeba nejprve vzdělat v obecných předmětech, aby měl možnost vytvořit si přehled o historii a současné situaci svého oboru, udělat si představu o jeho vývoji v kontextu s vývojem etických, politických, ekonomických podmínek společnosti, aby si poté vytvořil názor na to, jak se chce specializovat, aby mohl uvažovat o smyslu a důvodech své tvorby. Důležitý je apel na vzdělanost umělce, který Miroslav Vojtěchovský neustále opakuje, protože jedině vzdělaný umělec může být aktivním členem lidské společnosti a ovlivňovat její vývoj. Systém výuky má takové umělce pro společnost vychovávat. V tom tkví aktuálnost myšlenek Miroslava Vojtěchovského a jejich přínos pro vysokoškolské vzdělávání, v tom tkví hlavní význam pedagogické činnosti Miroslava Vojtěchovského.

V průběhu svého působení v čele katedry fotografie na FAMU Vojtěchovský aplikoval svůj systém výuky. Rozšířil množství předmětů, ve kterých se vyučovaly společenské vědy a navýšil počet pedagogů tak, aby jeden předmět vyučovalo více lidí a aby si studenti mohli volit, jestli například dokumentární fotografii budou studovat u Pavla Diase, Viktora Koláře nebo Jindřicha Štreita, protože každý z pedagogů ke svému žánru přistupoval zcela jiným způsobem. Zavedl systém volitelnosti předmětů ve struktuře výukových rozvrhů jednotlivých ročníků ve shodě s výukovými plány popsány v jeho habilitační práci. Záměrem také bylo dostat do školy zahraniční pedagogy, aby měli studenti možnost setkávat se s osobnostmi pocházejícími z jiného kulturního a společenského prostředí.

Důležitou změnou bylo zavedení zahraničního studia. To bylo na katedře fotografie možné i za vedení profesora Šmoka, avšak díky politické situaci bylo omezeno na studenty ze spřátelených zemí socialistického bloku. Miroslav Vojtěchovský zavedl plnohodnotné denní studium pro zahraniční studenty. Přednášky byly vedeny v angličtině, protože nemělo smysl nutit studenty z jiných zemí učit se češtinu, která by jim po skončení studia nebyla k užítku. Angličtina se ve světě vyučovala běžně jako univerzální jazyk. Počet zahraničních studentů byl o něco nižší než českých, zpravidla pět v ročníku, zatímco českých studentů bylo sedm. Množství českých studentů bylo dáno předpisem, počet cizinců se volil podle kapacity katedry fotografie. Důvody pro zavedení zahraničního studia byly praktické. Zahraniční studenti byli samoplátci, sto procent nákladů na studium hradili sami, což přinášelo katedře velké množství finančních prostředků. Kromě toho také pomáhali zahraniční studenti propagovat FAMU ve světě a přítomnost cizinců dávala českým studentům možnost kontaktu se zahraničím. Díky zvýšení přílivu finančních prostředků měl Miroslav Vojtěchovský možnost rozšířit pedagogické zastoupení, takže katedra fotografie měla dvojnásobný počet pedagogů, než všechny ostatní katedry. Kromě toho dovoľoval dostatek financí významným způsobem propagovat katedru fotografie FAMU. Bylo možné pronajímat výstavní sítě, k výstavám tisknout katalogy, bylo také možné poprvé v roce 1996 prezentovat práce studentů FAMU na veletrhu *Photokina* v Kolíně nad Rýnem, konkrétně souborem fotografií dánského fotografa Søren Solkæra s názvem *Photographers Posed* na stánku společnosti Foma.

Díky dostatečným finančním prostředkům bylo také možné propagovat práce z katedry fotografie v domácím prostředí. Klauzurní práce byly vystavovány v prostorách FAMU, bakalářské práce většinou v prostorách Hudební fakulty AMU na Malostranském náměstí a magisterské práce byly vystavovány v Národním technickém muzeu, Richterově vile a jednou také ve Veletržním paláci, čili v Národní galerii.

V předchozí části textu jsem odložil stranou zmínky o tom, do jaké míry se Miroslavu Vojtěchovskému podařilo zavést na katedře fotografie nový výukový systém. Protože jsem FAMU neabsolvoval a ani nemám zkušenosti či vzdělání z pedagogiky, nemohu na toto téma žádným způsobem polemizovat. Rozhodnul jsem se proto ilustrovat atmosféru na FAMU prostřednictvím názorů, které jsem získal z rozhovorů s pedagogy a studenty, kteří éru Vojtěchovského zažili nebo dokonce byli svědky předchozího způsobu výuky za Jána Šmoka. Názory pedagogů jsou reprezentovány dvěma ze tří vyučujících, kteří v roce 1978 nastoupili na katedru fotografie současně s Miroslavem Vojtěchovským a po celou dobu jeho působení byli jeho kolegy. Jsou jimi Vladimír Birgus a Vladimír Kozlík. Zástupcem názorů z řad studentů je jednak Václav Podestát, který nastupoval na FAMU pod vedením katedry Jaroslavem Rajzíkem, tedy do systému, který vybudoval Ján Šmok. Další dva studenti absolvovali studium na FAMU již pod vedením Miroslava Vojtěchovského, jsou jimi Pavla

Hrachová Kocourková a Daniel Šperl. Pokud bychom měli ve všech názorech dotázaných pedagogů a studentů hledat nějaké průsečíky, potom můžeme označit dva nejvýraznější.

Prvním je velice pozitivní hodnocení Miroslava Vojtěchovského jako vedoucího katedry. Skvělý profesionál, všestranně vzdělaný člověk, výborný vedoucí katedry s obrovským nasazením, obětavý učitel, který bez váhání věnuje svým studentům čas, energii a veškeré vědomosti.

Druhým průsečíkem je pohled na zahraniční studium, na které panují názory neutrální nebo v určitém smyslu negativní, předložím je dále v textu.

Pohled na výukový systém, který Miroslav Vojtěchovský postupně zaváděl, se u pedagogů odlišuje od názoru studentů. Důvodem je patrně zcela jiná role, ve které dotazovaní stáli. Vladimír Birgus ve shodě s Vladimírem Kozlíkem hodnotí změny Miroslava Vojtěchovského tak, že převzal to dobré z výukového systému Jána Šmoka a v některých oblastech jej rozšířil. Především to bylo navýšení počtu pedagogů a studentů. Vladimír Kozlík upřesňuje, že je třeba brát v potaz nový způsob organizace vysokého školství jeho rozdělením na bakalářské a magisterské studium, na které musel Miroslav Vojtěchovský reagovat. Podle jeho názoru ponechal Vojtěchovský klasické univerzitní vzdělávání v bakalářském stupni a možnost specializace zavedl v magisterském studiu. Vladimír Birgus zdůrazňuje, že pro něho samotného a jistě i pro Miroslava Vojtěchovského byl Ján Šmok velkým vzorem. Výhodu Šmokova systému vidí v tom, že nikdy neprosazoval čistě ateliérový způsob výuky, kladl důraz na rozvoj volné tvorby a orientaci studentů v dějinách umění a fotografie. Vyzdvihuje Vojtěchovského profesionalitu, obrovské nasazení a organizační schopnosti, výhody vícenásobného obsazení jednoho předmětu několika pedagogy, schopnost získat finanční prostředky a způsob, jakým dokázal katedru fotografie prezentovat v zahraničí. Výhrady obou pedagogů směřují především k výběru pedagogického obsazení zahraničního studia. Vladimír Kozlík se zmiňuje o nedostatečné kvalifikaci některých vyučujících, zároveň však hájí volbu Miroslava Vojtěchovského tím, že nemohl mít podrobné informace o stupni jejich vzdělání, protože jej nebylo v té době možné ověřit. Vladimír Birgus obecně vnímal veškeré změny velice pozitivně, jeho výhrady směřovaly hlavně k volbě těch pedagogů, kteří nezapadli do názorového prostředí katedry. V této souvislosti zmiňuje především osobu Američana Franka Rehaka, kterého označuje jako člověka, jehož intriky poštvaly zahraniční studenty proti vedení katedry, což téměř skončilo fatálními důsledky. Oba pedagogové se také shodují v tom, že konec působení Miroslava Vojtěchovského na FAMU a pozdější nástup Jaroslava Bárty, který nevyhrál konkurz, ale přesto byl tehdejším děkanem FAMU Michalem Bregantem jmenován vedoucím katedry, znamenal pro katedru fotografie postupnou, výraznou změnu směrem ke způsobu výuky na bázi ateliérů a k jeho jednoznačnému akcentování konceptuální tvorby, což ovšem nebylo původním Bártovým záměrem. Birgus považuje za velkou ztrátu odchod tak výrazných a aktivních osobností, jako byl Jindřich Štreit.

Z jiného úhlu pohlíželi na vývoj výukového systému na katedře fotografie studenti. Jediným z dotázaných, který zažil přechod od Šmokova systému, byl Václav Podestát. Absolvoval studium na FAMU v letech 1989–1994. Václav Podestát vysvětluje, že výukový plán Jána Šmoka obsahoval předepsané penzum předmětů v každém postupném ročníku, volit bylo možné pouze v oblasti volné tvorby. Po změně ve vedení katedry z počátku žádné novinky ve způsobu výuky nezaznamenal, postupně se později objevovaly předměty, u kterých si bylo možné volit pedagogy nebo některé předměty volit či vynechat podle toho, k jakému zaměření student konvenoval. V souvislosti s tím poukazuje na zvyšující se počet externích pedagogů a podobně jako Vladimír Birgus zmiňuje negativní vliv Franka Rehaka. Václav Podestát ve shodě s ostatními oceňuje obrovskou obětavost a ochotu, se kterou se Miroslav Vojtěchovský věnoval studentům.

Pavla Hrachová Kocourková (na FAMU v letech 1992–1998) absolvovala studium podobně jako Daniel Šperl (1991–1993 mimořádné, 1993–1998 řádné studium) již plně pod vedením Miroslava Vojtěchovského. Pavla Kocourková označuje atmosféru na katedře jako „velkou otevřenost a svobodu ducha“. Od třetího ročníku možnost specializace, podpora zahraničních stáží a výměnných pobytů studentů, účast na projektech z jiných škol, velké množství studentských výstav, společné přednášky teoretických předmětů v rámci AMU, na kterých bylo možné setkávat se se studenty jiných oborů. Se zahraničními studenty katedry se sice setkávala v rámci některých projektů, ale jinak byli zcela oddělení. Pavla Hrachová organizovala vydání katalogu studentských prací s názvem Objektivita, měla velkou podporu Miroslava Vojtěchovského a na jeho jméno byla schopná zajistit sponzory pro finanční krytí nákladů. Vojtěchovského charakterizuje jako člověka s velkým morálně etickým základem, který věnoval škole obrovské množství energie.

Daniel Šperl považuje za jednu ze zásadních věcí svého studia na FAMU možnost volby pedagogů v rámci jednoho oboru. Popisuje neuvěřitelné setkání s Jindřichem Štreitem a způsobem jeho výuky: „S Vojtěchovským přišel takovej vousatej pán, rozhodil před náma svoje fotky a řekl, že tady chce učit, ale že chce učit trochu jinak. A pak jsme za ním jezdili na Sovinec ve dvojicích, v první byla Pavla Hrachová a Zdeněk Stolbenko, já jsem byl hned ve druhé s Libuší Rudinskou, Ágnes vařila a bylo skvělé vidět Jindru venku při práci.“<sup>13</sup> Podobně jako Pavla Hrachová Kocourková oceňuje společné přednášky teoretických předmětů, protože jinak byla katedra fotografie dost uzavřená, a potvrzuje oddělenost zahraničních studentů, se kterými prakticky nepřišel do kontaktu. Za skvělé považoval přednášky z dějin umění a velmi vítal, že je přednášeli dva pedagogové, Bohumil Mráz a dr. František Dvořák, protože každý měl zcela jiný přístup. Na konec chodil k oběma, i když bylo možné zapsat se jen u jednoho. Zdůrazňuje osobnost Zdeňka Primuse jako velmi vzdělaného člověka, který vozil studenty na velké množství výstav včetně zahraničních (především do Německa). Také připomíná, že Miroslav Vojtěchovský přivedl do školy celou řadu hostů, kteří přednášeli

o technice nebo vedli specializované dílny, byly peníze na modely a materiál, výstavy. Díky Vojtěchovskému mohl také absolvovat zahraniční stáž, ze které mu byly uznány kredity pro studium na FAMU. Dojem ze studia shrnuje Daniel Šperl takto: „*Vojtěchovský umožnil to, že si každý mohl jít svou cestou. Ve výuce byl velice tolerantní – jestli ti někdo nesedí, tak k němu nechod'. Strojárna, na kterou jsem chodil před tím, byla továrna na inženýry. FAMU byla pro mě rodina.*“<sup>14</sup>

I když je z uvedených rozhovorů patrná jistá názorová polarita, je možné s jistotou konstatovat, že změny, které Miroslav Vojtěchovský na katedře fotografie postupně aplikoval, směřovaly k ustavení moderního vysokoškolského učiliště zaměřeného na všestranný, ale zároveň svobodný rozvoj studentovy osobnosti.

Katedru fotografie FAMU vedl Miroslav Vojtěchovský od roku 1990. V průběhu let 1993 až 1996 byl souběžně ve funkci prorektora pro vědu a rozvoj AMU, byl členem výboru Fondu rozvoje vysokých škol a věnoval se své volné i komerční fotografické tvorbě. V roce 1997 byl jmenován vysokoškolským profesorem v oboru fotografie na základě přednášky *K etice fotografie*.

Důležitým milníkem v jeho pedagogické dráze byl odjezd do Ameriky v roce 1999. Důležitým proto, že byl vlastně začátkem konce jeho působení na FAMU. Šlo o pozvání v rámci programu Artist–In–Residence z American University Washington D.C. Původně zamýšlený jeden semestr se nakonec protáhl na pobyt v délce čtyř let. Z počátku byl Miroslav Vojtěchovský ve funkci vedoucího katedry fotografie zastupován Vladimírem Kozlíkem, ale v průběhu roku 2000 už byla délka jeho nepřítomnosti na katedře neúnosná a vedení kompletně převzal Vladimír Kozlík. Důvodů pro setrvání v USA bylo patrně mnoho, minimálně jeden z nich můžeme vyčíst ze článku nazvaného *S veverkami v Districtu Columbia*. Článek byl otištěn v 6. čísle časopisu *Disk* v roce 2003. Miroslav Vojtěchovský se na půdě washingtonské univerzity ocitá v ohleduplné multikulturní společnosti a stává se součástí dokonale fungujícího výukového systému. Vše je zaměřeno na studenta a pedagoga, po obou se nechce nic jiného, než stoprocentní výkon. Jak student, tak pedagog má zajištěno vše potřebné ke své práci, centrálně umístěná knihovna je obrovským zdrojem prakticky veškeré literatury a zároveň konzultačním a společenským centrem. Na pedagoga jsou kladeny nároky související pouze s výukou, není zatěžován zbytečnou administrativou nebo otázkami financování chodu školy. Poznává skvěle zvládnutou problematiku výběrového řízení, do detailů propracovaný systém hodnocení studentů a pedagogů. Je tedy pochopitelné, že Vojtěchovskému takové prostředí vyhovovalo a bylo důvodem setrvání na podstatně delší dobu, než původně zamýšlel.

Pracovní poměr s FAMU ukončil Miroslav Vojtěchovský výpovědí v roce 2000, ještě za pobytu v USA. Po návratu z Ameriky v roce 2003 byl

požádán, aby na oddělení FAMU International vyučoval zahraniční studenty. Jako externí pedagog přednášel ještě po dobu jednoho školního roku a v roce 2004 FAMU definitivně opustil.

V souvislosti s působením Miroslava Vojtěchovského na FAMU je třeba zmínit ještě jednu záležitost, která se udála v roce 2004. V tomto roce slavila katedra fotografie FAMU pod vedením Jaroslava Barty třicetileté výročí svého založení. K výročí byla sestavena výstava absolventů katedry fotografie z let 1964 až 2004 nazvaná *REFLEXE*. Výstavu doprovázel katalog s textem Heleny Musilové. Ve IV. části popisu historie katedry komentující období 1990 až 2004 hodnotí Helena Musilová působení Miroslava Vojtěchovského takto: „ ... *Katedra fotografie se po roce 1990 výrazně personálně neproměnila, v jejím čele sice stál Miroslav Vojtěchovský, který se ovšem také intenzivně věnoval přípravě výstav a propagaci české fotografie ve světě, a tak jeho působení na katedře bylo zvláště v druhé polovině devadesátých let velmi sporadické ...*“<sup>15</sup> Toto nehorázné tvrzení a účelové zkreslení skutečnosti, které není ani zdaleka jediné, jehož se Helena Musilová dopustila, výstižně charakterizoval Josef Chuchma ve svém článku *Sladce snadné přepisování dějin*, ve kterém hodnotí zmíněnou výstavu: „ ... *V těchto příspěvcích, sepsaných Helenou Musilovou, se však čtenáři dostane těžké dávky demagogie a svévole ...*“<sup>16</sup> V závěru svého článku Chuchma shrnuje: „ ... *Její texty by zasluhovaly skutečně důkladný rozbor, neboť jde o vpravdě exemplární ukázkou zplošťování historie, kterou přitom lze stále ještě rekonstruovat – vzhledem k malému odstupu – s citem pro dobové nuance.*“<sup>17</sup> Reakce Josefa Chuchmy rozhodně nebyla svého druhu jediná, stejně jako Miroslav Vojtěchovský nebyl jediný, jehož text Heleny Musilové poškodil, podobných pokřivení se dopustila například při popisu působení profesora Jána Šmoka ve vedení katedry. Abych v této práci alespoň částečně naplnil výzvu ze závěru článku Josefa Chuchmy, uvedu několik faktů, které lze jistě snadno ověřit z archivů katedry fotografie FAMU. Miroslav Vojtěchovský přebíral katedru v roce 1990. Počet studentů včetně distančního studia činil necelou šedesátku, počet pedagogů byl sedm interních a deset externích. Před odjezdem do USA v roce 1999 měla katedra fotografie přibližně sto dvacet studentů, dvanáct kmenových a dvacet externích pedagogů. Miroslav Vojtěchovský provedl reorganizaci studia podle svého návrhu průniku akademie a univerzity, zavedl volitelné předměty, byly postupně akreditovány všechny stupně studia (bakalářské, magisterské a doktorské) jak v češtině, tak v angličtině. Doplnil výuku o teoretické předměty, které vyučovali pedagogové z Filozofické fakulty univerzity Karlovy, Fakulty společenských věd UK, Přírodovědecké fakulty UK a z Vysoké školy ekonomické. Za jeho působení došlo také k výraznému zintenzivnění výstavních aktivit, z titulu prorektora AMU prosadil vznik nakladatelství na AMU, které je funkční dodnes.

Miroslav Vojtěchovský měl v Americe možnost urovnat si myšlenky ohledně systému vyučování, o obsahu a způsobu vedení přednášek a vracel se odtud s velikou chutí učit. Příležitost se naskytla velice

brzy. Byl osloven ředitelkou Orange Factory paní Andreou Čapkovou, aby zde vyučoval reklamní fotografii. Orange Factory je Soukromá vyšší odborná škola umění a reklamy a jak vyplývá z jejího názvu, zaměřuje se na pomaturitní vzdělávání především v oblasti reklamy. Učebními obory jsou Reklamní fotografie, Reklamní grafika, Výstavnictví, Strategie a obchod. Působení v Orange Factory přineslo Miroslavu Vojtěchovskému kromě prostoru pro vyučování fotografie také jedno zásadní profesní spojení, kterým začala spolupráce s Marianem Benešem. Marian Beneš pochází z fotografické rodiny, po úspěšném absolvování katedry fotografie na FAMU pracoval jako vyučující asistent v International Center of Photography v New Yorku, kromě toho v USA působil také na Ohio Univerzity ve městě Athens. Díky perfektnímu zvládnutí digitální techniky a problematiky postprodukce se Marian Beneš stal pro Miroslava Vojtěchovského skvělým partnerem nejen pro výuku, ale také pro komerční fotografickou tvorbu. Jejich první pracovní setkání proběhlo již v roce 1997, kdy se Marian Beneš jako student FAMU pod vedením Miroslava Vojtěchovského podílel na přípravě katalogu pro muzeum Škoda Auto. V roce 2005 jejich spolupráce nabyla oficiální podoby na půdě Orange Factory, kde se Beneš stal Vojtěchovského asistentem. Protože struktura předmětů na Orange Factory byla již stanovena při akreditaci školy, neměl Miroslav Vojtěchovský možnost do ní výrazně zasáhnout. Jelikož učební plán školy vychází ze středoškolského systému, dohodli se Vojtěchovský s Benešem, že způsob výuky svých předmětů co nejvíce přiblíží systému katedry fotografie FAMU. Jejich společná práce slavila mnoho úspěchů na poli studentské reklamní fotografie, orientované díky kontaktům se Škoda Auto především na automobilový průmysl. K nejvýraznějším úspěchům patří pravidelně soutěž *Young Creative Chevrolet*, ve které získávají studenti Orange Factory ceny na mezinárodní úrovni. Studenti Orange Factory se pod vedením Miroslava Vojtěchovského také setkávají se studenty Ateliéru aplikované a reklamní fotografie z Ústí nad Labem v tzv. Spojeném ateliéru, v rámci kterého spolupracují na editorialech pro automobilový časopis *AUTO7*.

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem je prakticky druhým pedagogickým působištěm Miroslava Vojtěchovského v oboru užité fotografie, ale v současnosti je de facto jeho působištěm hlavním. V roce 2004 jej vedení Fakulty užitého umění a designu požádalo o pomoc při zavedení doktorandského studia a přípravu studia pro zahraniční studenty na univerzitě. Nabídku přijal v roce 2005 a souběžně také vytvořil koncept ateliéru pro výuku fotografování skla, který nesl název Studiová fotografie. Ve zmíněném ateliéru začal vyučovat v roce 2006. V souvislosti s úpravou struktury univerzity v letech 2007 a 2008 došlo k osamostatnění výuky fotografie a vznikla samostatná katedra. Vedení univerzity nejprve požádalo Miroslava Vojtěchovského o návrh struktury výuky na katedře a po té mu navrhli, aby ji vedl. Současná katedra fotografie obsahuje tři ateliéry. Ateliér Fotografie, který vede Pavel Baňka, ateliér Aplikovaná a reklamní fotografie Miroslava Vojtěchovského a ateliér

Photography pro zahraniční studenty. Struktura výuky fotografie je tedy čistě akademická, rozdělená na čtyřleté bakalářské a dvouleté magisterské studium. Výraznou výhodou pro studenty je možnost volné migrace mezi ateliéry nejen v rámci katedry fotografie, ale také v prostoru celé Fakulty umění a designu, pod kterou katedra fotografie strukturálně patří. Katedra fotografie pod vedením Miroslava Vojtěchovského vyučuje necelou čtyřicítku studentů, asistentem je mu stejně jako v Orange Factory Marian Beneš. Kromě vedení ateliéru a katedry fotografie také Miroslav Vojtěchovský předsedá Oborové radě doktorského studia.

V roli pedagoga působí Miroslav Vojtěchovský ještě v řadě dalších institucí. Na katedře kulturologie Filozofické fakulty univerzity Karlovy přednáší předmět Vizualita a kultura. V rámci ateliéru Fine Art Photography pražské pobočky American University Washington D. C. vyučuje předmět Imagery Ambiguity and Culture a společně s Marianem Benešem vyučuje předmět Digital Photography pro North Carolina State Univerzity – Prague Studio.

V této kapitole jsem se pokusil objasnit význam pedagogického působení Miroslava Vojtěchovského. Nešlo mi o přesný výčet všech jeho aktivit, ale chtěl jsem především upozornit na způsob, jakým k výuce v roce 1978 přistoupil a především na to, že dokázal na základě podrobného teoretického rozboru sestavit nový systém výuky, který aplikoval na katedře fotografie FAMU. Rozborem jeho práce *Smysl a metodologie vysokoškolského vzdělávání a výchovy v oboru fotografie* jsem chtěl také ozřejmit důvody jeho apelu na potřebu vzdělanosti umělce.

Miroslav Vojtěchovský

## — kurátor

Kurátorské aktivity Miroslava Vojtěchovského zpočátku souvisely s jeho pedagogickým působením na FAMU a s užitou fotografií. Přesto, že on sám nepřikládá svému kurátorství velký význam, měly mnohé výstavní projekty, na nichž se podílel, mezinárodní dosah. Ve své práci bych chtěl zmínit alespoň některé z nich, na nichž pracoval buď samostatně nebo ve spolupráci s dalšími kurátory. Po výstavě studentů FAMU v Arles, připravené s Vladimírem Birgusem v roce 1986, o které se zmíním později, následovala expozice Sedm českých fotografů, kterou Miroslav Vojtěchovský sestavil sám a která byla uvedena v roce 1988 v Bruselu.

Rozsáhlá výstava *Současná užitá fotografie* byla představena ve dnech 3. srpna až 3. září 1989 v Galerii „d“ v Praze pod záštitou Svazu českých výtvarných umělců. Výstava byla součástí dalších výstavních projektů uspořádaných ke 150. výročí vynálezu fotografie, na jejichž organizaci se Miroslav Vojtěchovský podílel s Danielou Mrázkovou a Josefem Pecákem. Význam expozice tkví především v tom, že se jednalo o první výstavu v poválečné historii vývoje fotografie v českých zemích, která byla zaměřena čistě na užitou fotografii. Aby byla zachována přehlednost a kompaktnost výstavy, omezil Miroslav Vojtěchovský výběr fotografií tak, aby prezentovaly nejfrekventovanější žánry objevující se v produkci členů a kandidátů SČVU. Výstava byla členěna do pěti základních oddílů, z nichž čtyři představily jednotlivé žánry užití fotografie (*Komunikát výtvarného díla, Ozvěny průmyslu, Třpytivý svět módy, Reklamní ateliéry*) a pátý oddíl byl věnován historickým souvislostem a pramenům tehdejší užití tvorby. Výstava byla doprovázena katalogem ve formě skládaného plakátu formátu A1. Katalog obsahuje úvodní text Miroslava Vojtěchovského doplněný seznamem vystavených autorů včetně základních životopisných údajů a stručné charakteristiky jejich tvorby. Kromě popisu jednotlivých oddílů výstavy zdůrazňuje Miroslav Vojtěchovský skutečnost, že i když užitá fotografie vzniká výhradně z důvodu společenské objednávky, je vždy nutně odrazem autorova talentu, intelektu a výtvarného vzdělání. Dále představuje tři fotografy,



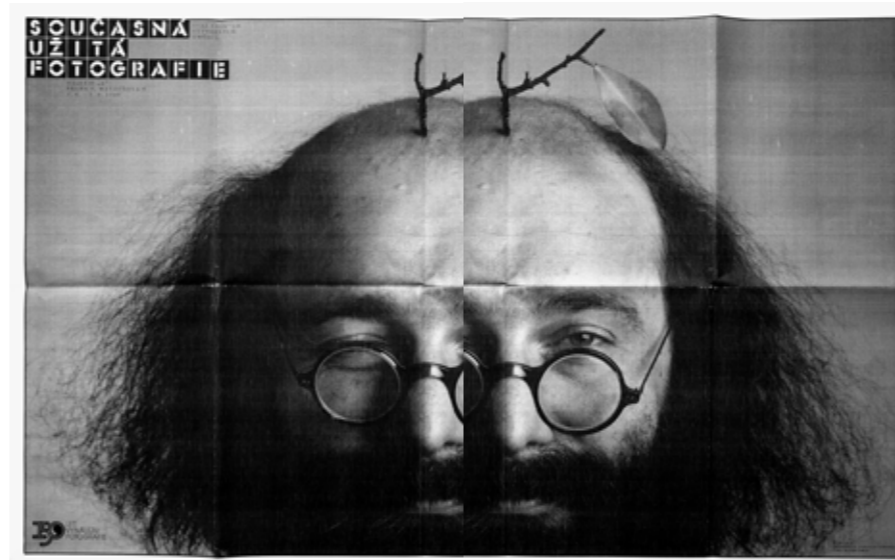
obr. 16, 17  
obě strany plakátu k výstavě  
FAMU, *Photokina*, 1996



jejichž tvorba představuje základ české poválečné reklamní fotografie. Jsou jimi Jindřich Brok, který zasvětil svůj život fotografickému zobrazení skla, Fred Kramer pracující s živým modelem v oblasti propagace textilních, kosmetických a bižuterních výrobků, a Karel Neubert jako hlavní představitel oblasti komunikátu výtvarného díla. Výstava byla prezentací fotografií 29 autorů, kteří generačně vyplňovali prostor mezi lety narození 1912 a 1962. Byli to Jindřich Brok, Jan Čížek, Tomáš Dvořák, Eva Dvořáková, Miroslav Frank, Blanka Chocholová, Alexandr Janovský, Roman Kelbich, Vladimír Kozlík, Fred Kramer, Jan Malý, Pavel Mára, Karel Neubert, Alexandr Paul, Jaroslav Prokop, Aleš Mynář, Lumír Rott, Jan Ságel, Vladimír Simer, Jiří Stach, Petra Skoupilová, Jiří Skupien, Vasil Stanko, Tono Stano, Jaroslav Šimandl, Dušan Šimánek, Pavel Štecha, Josef Váša a Tomáš Žezulka. Katalog k výstavě byl vydán Svazem českých výtvarných umělců v grafické úpravě Milana Jaroše v nákladu 500 výtisků.

Miroslav Vojtěchovský se kurátorsky podílel na několika významných výstavních projektech, na kterých spolupracoval s Vladimírem Birgusem. Jejich prvním společným projektem byla výstava prací studentů FAMU, která byla v listopadu 1986 uvedena pod názvem *Mladí českoslovenští fotografové* v galerii Aréna v Arles. Galerie patří Národní škole fotografie, s jejímž tehdejším ředitelem Alainem Desvergenesem kurátoři spolupracovali. V květnu 1989 následovala velká expozice *Současná československá fotografie* sestavená pro dnes již neexistující fotografický festival Holland Foto (tehdy byl vedle Arles, Barcelony a Houstonu jedním z nejvýznamnějších festivalů fotografie). Výstava byla uspořádána pod hlavičkou FAMU a představena v kostele Nieuwe Kerk na náměstí Dam vedle Královského paláce v Amsterdamu (na stejném místě probíhají i výstavní premiéry soutěže *World Press Photo*). Ve své době byla významnou příležitostí prezentace československé fotografické tvorby v západním zahraničí a také díky ní měla řada studentů a pedagogů možnost vycestovat a zúčastnit se zahájení výstavy i mezinárodního sympozia na Ritveldově akademii, s níž tehdy FAMU intenzivně spolupracovala. Každý rok jezdily skupiny osmi až deseti studentů na reciproční týdenní návštěvy, často doprovázené výstavami.

Následující výstava, na které Miroslav Vojtěchovský spolupracoval s Vladimírem Birgusem, byla akce zásadního významu. Šlo o slavnou výstavu *Československá fotografie současnosti (Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart)*. Výstava byla zpracována na žádost Reinholda Misselbecka, tehdejšího vedoucího fotografické sbírky muzea Ludwig v Kolíně nad Rýnem, s nímž se Vladimír Birgus sešel na sympoziu v Poznani. Její příprava začala ještě za komunistického režimu, ale samotná expozice byla otevřena záhy po Sametové revoluci, kdy se československé umění krátce těšilo velkému mezinárodnímu zájmu. Byla sestavena z celkem 250 prací necelé padesátky autorů a poskytovala průřez tvorbou žijících českých a slovenských fotografů různých generací,



obr. 18  
plakát k výstavě *Současná užitá fotografie*, 1989

tvorbou, která vznikala v období svázanosti Československa totalitním režimem, takže měla jen malé možnosti pro zahraniční prezentace a byla tedy na mezinárodní scéně s výjimkou Josefa Koudelky a Jana Saudka téměř neznámá. Generace fotografů, která autorsky vyzrávala v době okolo přelomového roku 1968, byla zastoupena převážně dokumentárními fotografiemi, které přesto že připomínaly absurdně aranžované scény, byly zcela realistické a podávaly přesný odraz devastovaných společenských poměrů. Mezi zástupce této generace patřily snímky Viktora Koláře, Pavla Štechy, Jindřicha Štreita a dalších. Jinou skupinu tvořily fotografie autorů, kteří rozvíjeli různé proudy podobně orientované tvorby (například práce Viléma Reichmanna, Jaroslava Rajzika, Jana Svobody, Aleše Kuneše, Štěpána Grygara, Jana Hudečka, Pavla Máry). Hojně byla zastoupena i tvorba výtvarníků pracujících s médiem fotografie (díla Michala Kerna, Rudolfa Sikory, Ivana Kafky), i představitelů inscenované fotografie (Jan Saudek, Tono Stano, Rudo Prekop, Miro Švolík, Vasil Stanko). Výstava měla premiéru v muzeu Ludwig v Kolíně nad Rýnem a trvala od 24. 4. do 8. 7. 1990). Po velkém úspěchu reprízována až do roku 1994 v osmi evropských (německém Erlangu, Freiburgu a Waldkraiburgu, francouzských Metách a Štrasburku, v Lucemburku (tam ji zahajoval prezident Václav Havel), dánském Odense, španělských městech Granollers a Vic, kde byla uvedena v rámci barcelonského festivalu *Primavera fotogràfica*, a dvou amerických městech (Austinu a Lawrence). Výstava byla doprovázena rozsáhlým 168 stránkovým katalogem. Textová část katalogu obsahuje předmluvu tehdejšího ministra kultury profesora Milana Lukeše, úvodní text Reinholda Misselbecka, podrobný chronologický přehled vývoje fotografie v Československu od roku 1945 do roku 1990 od Vladimíra Birguse a od téhož autora detailní šestnácti stránkový přehled o československé fotografii 80. let. Obrazová část katalogu představuje fotografickou tvorbu jednotlivých vystavených autorů. Katalog získal ocenění Svazu německých knihkupců v soutěži o nejkrásnější německou knihu.

Dalším společným projektem s Vladimírem Birgusem byla výstava nazvaná *Česká fotografie 90. let*. Výstava byla uvedena ve dnech 10. června až 25. července 1993 v rámci 1. mezinárodního fotografického festivalu *FOTOFEIS 93* v Maclaurin Art Gallery v Ayru ve Skotsku, repríza výstavy proběhla v rámci otevření Českého centra v Londýně 25. srpna 1993 a souběžně byla v londýnském sídle Evropské banky pro rozvoj instalována druhá část expozice. Výstavu tvořily práce skupiny Bratrstvo, Jiřího Davida, Pavla Hečka, Viktora Koláře, Vladimíra Kozlíka, Aleše Kuneše, Michala Macků, Ivana Pinkavy, Jaroslava Rajzika, Jana Saudka a Jindřicha Štreita. Výstava opět sklízela velký ohlas a byla úspěšně reprízována až do roku 1996 v Lisabonu, Portu, Coimře, Salamance, Alicante, Santiagu de Compostella a dalších městech.

Výrazným přepracováním a doplněním předchozího výstavního projektu vytvořila kurátorská dvojice Vladimír Birgus a Miroslav Vojtěchovský výstavu nazvanou *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let*, která měla

premiéru v Nejvyšším purkrabství Pražského hradu 22. října 1996 a byla zde vystavena do 15. prosince. Výstava byla prezentací fotografické tvorby z období výrazných změn v českých zemích. Jednak to byla změna politického uspořádání, která přinesla novou problematiku v oblasti etiky, kultury nebo ekonomiky české společnosti, zmizel společný „nepřítel“, který byl hnacím motorem mnoha tvůrčích, ve své době převážně privátních projektů. Také to byl výrazný nástup digitální techniky, který velmi rychle proniknul do všech činností, fotografickou tvorbu nevyjímaje. V dílech představených autorů se objevuje potřeba vyrovnat se s problematikou minulosti, vyrovnat se také s novým prostředím uměleckého trhu. Jak vyplývá z úvodního textu Miroslava Vojtěchovského, rozhodujícím parametrem pro výběr autorů do výstavního souboru byla kvalita fotografického projevu a síla obrazového sdělení založená na předchozí tvorbě bez ohledu na úhel přístupu ke zpracovávané problematice. Miroslav Vojtěchovský zde také zdůrazňuje, že výstava je jen jedním z mnoha možných pohledů na stav fotografické tvorby v českých zemích a je výzvou pro nové rozhovory o smyslu české tvůrčí fotografie.

I přes toto objasnění volby autorů byla výstava zdrojem bouřlivých reakcí na její obsah, což je pochopitelné u každého podobného projektu, který si dává za cíl poskytnout přehled o současné tvorbě.

K výstavě byl vydán 198stránkový katalog s texty v češtině i angličtině. Předmluvy se ujal vedoucí výstavního oddělení Správy Pražského hradu Ladislav Kesner, úvodní text *Fotografie na počátku nové epochy – Kultura na rozhraní věků – Česká fotografie na počátku hledání nových cest* sepsal Miroslav Vojtěchovský. Následuje rozsáhlá a velice podrobná chronologie české fotografie z období let 1990–1996 zpracovaná Vladimírem Birgusem, a dále pokračuje Vladimír Birgus přehlednou statí rozebírající vývoj fotografických aktivit a tvůrčích přístupů různých autorů v českých zemích.

Výstava *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let* představila tvorbu jedenácti fotografů tří generací od stálic tehdejší fotografické scény po nejmladší tvůrce poloviny 90. let. Byla vystavena díla Josefa Koudelky, Bohdana Holomíčka, Jaroslava Kučery, Jindřicha Štreita, Viktora Koláře, Václava Podestáta, Igora Šefra, Ivana Pinkavy, Pavla Hečka, Zdeňka Stolbenka, Jiřího Davida, Roberta Portela, Zdeňka Lhotáka, Davida Krause, Jana Saudka, Veroniky Bromové, Pavla Máry, Tona Stana, Michaely Brachtlové, Michala Macků, Václava Jiráka, Miro Švolíka, autorské dvojice Lukáše Jasanského a Martina Poláka, Petra Krejčího, Aleše Kuneše, Pavla Baňky, Rudo Prekopa, Vladimíra Kozlíka, Jana Pohribného a Jaroslava Rajzika.

Tato výstava byla po Praze představena také v Domě umění města Brna od 28. ledna do 25. února 1997, v Galerii výtvarného umění v Karlových Varech jako oficiální akce filmového festivalu, v umělecké besedě slovenské a to v rámci *Měsíce fotografie* v Bratislavě v listopadu 1997, dále v Berlíně, v menší variantě i v jiných městech. Výrazně inovovaná a rozšířená verze této expozice byla pod názvem *Česká fotografie 90. let (Czech*



obr. 19, 20  
obálka katalogu k výstavě  
*Tschechoslowakische Fotografie  
der Gegenwart, 1998*



*Photography of the 1990s*) představena od 20. února do 18. dubna 1999 v rozsáhlých prostorách Chicagského kulturního centra – Chicago Cultural Center, nakladatelství KANT k ní vydalo česko-anglickou publikaci o dvě stě osmi stranách. Byla to – a dosud je – jedna z ojedinělých příležitostí, kdy se velká výstava současné české fotografie dostala do prestižních výstavních prostor v USA. Obsáhlé pochvalné recenze na tuto výstavu vyšly i v denících *Chicago Sun* a *Chicago Tribune*.

Miroslav Vojtěchovský se kurátorsky podílel také na řadě výstav, které byly organizovány katedrou fotografie ve spolupráci s různými partnery, především se společností Olympus. Jako příklad lze uvést výstavy děl Ryzsarda Horowitzze, Duanea Michalse, Davida Baileyho a dalších. Zasloužil se také o změnu prezentace školních klauzurních, bakalářských a magisterských prací, které se do té doby odehrávaly výhradně na půdě katedry fotografie FAMU, bakalářské práce byly většinou vystavovány v prostorách Hudební

fakulty AMU na Malostranském náměstí (současné prostory GAMU), magisterské práce ve Veletržním paláci, Národním technickém muzeu, Richterově vile na Pražském hradě, v Novoměstské radnici, atd. Práce studentů katedry byly vystaveny v Kolíně nad Rýnem, v Arles, Hamburku, Ulmu, Helsinkách, Stockholmu a dalších.

# Závěr



Ve své práci jsem se pokusil představit osobnost Miroslava Vojtěchovského z jiného úhlu, než jak je znám odborné a široké fotografické veřejnosti. Chtěl jsem poukázat na jeho hlavní přínos ve fotografickém oboru, který tkví především v jeho pedagogické a teoretické práci. Snažil jsem se ozřejmit podněty jeho zájmů vyplývající z rodinného zázemí, především z osobnosti jeho otce. Chtěl jsem také poukázat na způsob, jakým k práci přistupuje, na základě jeho teoretických textů ilustrovat otázky, kterými se zabývá, jeho inspirační zdroje, rozsah znalostí a závěry, které svými rozbory vyvozuje. Snažil jsem se jej představit jako člověka, který si neustále klade otázky o smyslu umění ve společnosti a v souvislosti s tím poukazuje na požadavky, které je třeba klást na výchovu současných umělců, na úroveň uměleckého vzdělávání. Zdůvodnit důraz, který klade na potřebu vzdělanosti nejen ve vlastním oboru, ale především v oborech, které se týkají lidské společnosti a zabývají se jejími základními otázkami.

obr. 21  
Miroslav Vojtěchovský:  
Na Vysočině, z cyklu  
*Filozofie krajiny*



# — výstavy a publikace

## — výstavní aktivity

- 1984** Keramika, Sklo & Fotografie, společná výstava s keramikem Jiřím Marešem a sklářem Daliborem Tichým, Galerie Centrum, Praha
- 1985** Fotografie absolventů FAMU, Dům umění města Brna  
18. Bienále FIAP, stříbrná medaile za fotografii “Kořeny”
- 1987** Sklo před objektivem, autorská výstava, Galerie G4, Cheb  
Miroslav Vojtěchovský – Fotografie, autorská výstava, Slezské zemské muzeum, Opava
- 1988** Variace na téma: Jeffers, autorská výstava v rámci umělecké kandidatury, divadlo Chrudim  
Fotografie na FAMU, výstava fotografií absolventů FAMU, Umělecko-průmyslové muzeum, Praha  
Pedagogové a studenti FAMU, výstava v The Gallery of Art, Helsinky
- 1989** Československá fotografie 1945–1989, skupinová výstava k 150. výročí vyhlášení objevu fotografie, Valdštejnská jízdárna, Praha.
- 1990** Sklo ve fotografii, autorská výstava, Galerie Kamzíková, Praha
- 1994** Česká fotografie 1989–1994, výstava Asociace českých fotografů, Galerie Mánes, Praha  
Obrazy z let 1969–1994, autorská výstava, Muzeum a Galerie, Hlinsko v Čechách
- 1995** Neuvěřitelná trpělivost věcí, autorská výstava, Malá galerie spořitelny, Kladno
- 1997** Fotografie 1962–1997 (35 let za fotografickým přístrojem), autorská výstava, Zámek Nasavrky u Chrudimi
- 1998** Tři vzájemně se prolínající okruhy, autorská výstava v divadle Bez zábradlí, Adria, Praha  
Učitelé FAMU, výstava fotografií pedagogů katedry fotografie FAMU, Lichtenštejnský palác, Praha

- 2002** Pět profilů – Studio 311, fotografie pedagogů School of Communication, Watkins Gallery, Washington, DC
- 2004** Vyzývání světla, autorská výstava spolu se sklářem Jaroslavem Svobodou, Galerie Deset, Praha
- 2005** Česká fotografie 20. století, GHMP – Městská knihovna Praha

## — publikační činnost

- 1977** Podoby Jindřicha Broka, Revue fotografie, 1977, č. 2
- 1979** Vývoj československé teorie fotografie, Revue fotografie, 1977, č. 4
- 1982** Fotografie skla na FAMU, Revue fotografie, 1982, č. 1
- 1985** Vývoj československé teorie fotografie ve 20. století, skripta FAMU, 1985
- 1986** Nutnost skladebného myšlení, Revue fotografie, 1986, č. 4  
Společenská funkce výtvarné fotografie, aspirantská práce FAMU, 1986
- 1987** Práce plná problémů (předmět Zátíši na Institutu výtvarné fotografie v Olomouci), Dobré světlo, 1987, č. 3–4  
Don Quijote české fotografie Jindřich Brok, Revue fotografie, 1987, č. 1
- 1990** Absurdita reality a realita absurdního, nepublikovaný úvodník pro katalog výstavy Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart, Edition Braus, Heidelberg, 1990
- 1993** Jiný Bailey, Revue fotografie, 1993, č. 1  
Nebojte se fotografie, Škola fotografie pro nejmenší, časopis Pastelka, 1993, č. 1–6
- 1994** Zkoumání možného (česká žurnalistická a dokumentární fotografie 90. let), Revue fotografie, 1994, č. 2
- 1996** Jistoty a hledání v české fotografii 90. let, s Vladimírem Birgusem, katalog, KANT, Praha, 1996  
Postavení fotografie versus tvůrčí fotografický projev? Sborník konference Digitální fotografie 1, ČVTS a Komora fotografů, Praha, 1996  
Akademie a univerzita, příspěvek k úvahám o metodologii vysokoškolské umělecké výchovy, sborník konference O identifikaci a kultivaci uměleckého talentu, AMU, Praha, 1996
- 1997** Před objektivem – sklo, časopis Advanced – Obraz & zvuk, 1997, č. 2  
Přinášet obsah (Několik vět k zamyšlení), časopis Advanced – Obraz & zvuk, 1997, č. 3  
Fotografické školství, sborník Mezinárodního sympozia fototechniky Sklo na černém (tmavém) pozadí, časopis Photo Life, 1998, č. 3  
Otevřené dvěře digitální fotografie, Fotografie magazín, 1997, č. 5
- 1998** Fotografická škola na rozhraní věků, Fotografie magazín, 1998, č. 5  
Tono Stano. Jednoduchý recept, časop. Advanced – Obraz & zvuk, 1998, č. 3

Rozhovor zdánlivě virtuální (s profesorem Jánem Šmokem), časopis Advanced – Obraz & zvuk, 1998, č. 3

- 2003** Inscenovaná fotografie?, časopis Disk, 2003, č. 4  
S veverkami v districtu Columbia, časopis Disk, 2003, č. 6  
Trocha teorie nikoho nezabije, Fotografie magazín, 2003, č. 12
- 2004** Vizuální studia: Nový multidisciplinární obor, nebo pavěda?, časopis Disk, 2004, č. 8  
Inscenace ve službách rituálu, časopis Disk, 2004, č. 9  
Potrava pro mořského koníka, Fotografie Magazín, 2004, č. 1  
Řeč obrazu, Fotografie Magazín, 2004, č. 2
- 2005** Otazníky uvězněného oka a standardů zobrazování, časopis Disk, 2005, č. 11  
Scéna a fotografie (Capa fotografuje smrt). Spoluautor Jaroslav Vostrý. časopis Disk, 2005, č. 12  
Česká trojjediná... časopis Disk, 2005, č. 14
- 2006** Objekt ozvláštěný objektivem, časopis Disk, č. 15  
Beuys – Don Quijote mezi modernou a postmodernou? časopis Disk, 2006, č. 17  
Portrét jako obraz procesu hledání sebe sama, časopis Disk, 2006, č. 17
- 2007** Zdánlivé snění osamělého génia, časopis Disk, 2007, č. 20  
Poznámka k prehistorii vizuálních studií, časopis Disk, 2007, č. 20  
Mediální reklama pro generaci milénia? časopis Disk, 2007, č. 21  
Scénologie snu – Poznámky k dílu a interpretacím tvorby Jindřicha Štyrského, časopis Disk, 2007, č. 21
- 2008** Vermeerova kamera a van Eyckovo zrcadlo, časopis Disk, 2008, č. 23  
indy Sherman: Sebe prezentace jako obraz cesty k předpeklí, časopis Disk 24, 2008, č. 24  
Gregory Crewdson – Edward Hopper inscenované fotografie? časopis Disk, 2008, č. 25  
Jaroslav Svoboda: Sklo, Glass, Verre, Glass. 119 fotografií pro biografickou publikaci českého sklářského výtvarníka, Akademické nakladatelství Cerm, Brno 2008
- 2009** Wolfgang Tillmans: Mesiáš ikonoklasmu, nebo apoštol módního sebe-scénování?, časopis Disk, 2009, č. 28  
ýden vody a světla, časopis Disk, 2009, č. 29
- 2010** Prague from the Perspective of the Pathological Powerful, Foam Magazine Amsterdam, Spring 2010, Amsterdam  
Scénické myšlení ve fotografii a sebescénování nejenom ve fotografii, Československá fotografie, 2010, č. 1 a 2
- 2011** Po proudu nebo proti proudu? Článek k problematice digitálních montáží a manipulací, Československá fotografie, 2011, č. 4

# Prameny

## — publikace

- 1** **Angelová, Gabriela:** Miroslav Vojtěchovský, bakalářská práce na ITF, 2007
- 2** **Birgus, Vladimír – Misselbeck, Reinhold – Vojtěchovský, Miroslav:** Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart, katalog, Museum Ludwig Köln, Edition Braus, Heidelberg, 1990.
- 3** **Birgus, Vladimír – Mlčoch, Jan:** Česká fotografie 20. století, KANT, Praha 2010.
- 4** **Birgus, Vladimír – Vojtěchovský, Miroslav:** Jistoty a hledání v české fotografii 90. let, Katalog, KANT, Praha, 1996.
- 5** **Birgus, Vladimír: Vojtěchovský, Miroslav:** Česká fotografie 90. let / Czech Photography of the 1990s, KANT, Praha 1999.
- 6** **Diviš, Jan:** Česká fotografie skla, bakalářská práce na ITF, 2009
- 7** **Flusser, Vilém:** Za filozofii fotografie, nakladatelství Hynek, Praha, 1994.
- 8** **Grochová, Eva – Hlaváček, Ludvík – Kolář, Martin – Koleček, Michal – Talašová, Jana – Stoklasa, Jan – Vojtěchovský, Miroslav:** Kritika krásy, kritéria hodnocení výtvarného umění a designu, Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2010.
- 9** **Humpolec 1461–1961,** 500 let soukenictví, Výstava výtvarníků – rodáků z Humpolce, katalog, vydavatelství Stráž, 1961.
- 10** **Kubiček, Michal:** Institut tvůrčí fotografie 1971–2005, magisterská diplomová práce; Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita, Opava 2005.
- 11** **Musilová, Helena:** Reflexe: fotografie absolventů FAMU 1964–2004, katalog, Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění, Praha, 2005.

- 12 Pospěch, Tomáš (ed): Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech, DOST, Hranice 2010.
- 10 **Vojtěchovský, Miroslav:** Vývoj československé teorie fotografie, diplomová práce, Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění, Katedra fotografie, Miroslava Vojtěchovského, 1976.
- 13 **Vojtěchovský, Miroslav:** Smysl a metodologie vysokoškolského vzdělávání a výchovy v oboru fotografie, habilitační práce, Miroslava Vojtěchovského, 1991.
- 14 **Vojtěchovský, Miroslav:** Smysl a metodologie vysokoškolské umělecké výchovy, Acta Academica, Akademie múzických umění v Praze, 1993.
- 15 **Vojtěchovský, Miroslav:** Prameny rozhodování – K otázkám oborové etiky, text profesorské přednášky, 1996.
- 16 **Vojtěchovský, Miroslav – Vostrý, Jaroslav:** Obraz a příběh – scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění; KANT, Praha, 2008.

## — časopisy

- 1 **Vojtěchovský, Miroslav:** Beuys: Don Quijote mezi modernou a postmodernou?, Disk, Ústav dramatické a scénické tvorby DAMU, 2006, č. 17.
- 2 **Vojtěchovský, Miroslav:** S veverkami v Districtu Columbia, Disk, Ústav dramatické a scénické tvorby DAMU, 2003, č. 6.
- 3 **Chuchma, Josef:** Sladce snadné přepisování dějin, časopis A2, 2005, č. 9.

## — rozhovory

- 1 **Žižka, Ondřej:** rozhovory s Miroslavem Vojtěchovským, 14. 4. 2011, 17. 7. 2011, 12. 3. 2012, 3. 4. 2012, 11. 5. 2012.
- 2 **Žižka, Ondřej:** rozhovory s Vladimírem Birgusem, 23. 3. 2012, 19. 4. 2012.
- 3 **Žižka, Ondřej:** rozhovor s Vladimírem Kozlíkem, 7. 6. 2012.
- 4 **Žižka, Ondřej:** rozhovory s bývalými studenty katedry fotografie FAMU, 31. 5 – 4. 6. 2012.

## — internetové zdroje

- 1 **Beuys, Josef:** I like America and America likes Me, performance v René Block Gallery, New York, [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=gHsKM2T61qY), odkaz: <http://www.youtube.com/watch?v=gHsKM2T61qY>, 30. 4. 2012

## — citovaná literatura

- 1 z nahrávky rozhovoru s Miroslavem Vojtěchovským z 19. 4. 2012
- 2 z nahrávky rozhovoru s Miroslavem Vojtěchovským ze 14. 4. 2011
- 3 citace z práce *Vývoj československé teorie fotografie*, diplomová práce, Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění, Katedra fotografie, 1976, III. Kapitola, strana 73
- 4 citace z práce *Vývoj československé teorie fotografie*, diplomová práce, Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění, Katedra fotografie, 1976, IV. Kapitola, strana 90
- 5 citace z článku Miroslava Vojtěchovského *Beuys: Don Quijote mezi modernou a postmodernou?*, Disk, Ústav dramatické a scénické tvorby DAMU, 2006, č. 17
- 6 citace z textu *Absurdita reality a realita absurdního*, nepublikovaný úvodník ke katalogu *Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart*, 1990
- 7 citace z práce *Prameny rozhodování – k otázkám oborové etiky*, ze závěru textu profesorské přednášky, 1996
- 8 z nahrávky rozhovoru s Miroslavem Vojtěchovským z 12. 3. 2012
- 9 citace z kapitoly Miroslava Vojtěchovského k problematice kategorizace a hodnocení uměleckého díla, publikace *Kritika krásy, kritéria hodnocení výtvarného umění a designu*, Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2010
- 9 z nahrávky rozhovoru s Miroslavem Vojtěchovským z 3. 4. 2012
- 10 z nahrávky rozhovoru s Miroslavem Vojtěchovským z 1. 6. 2012
- 11 citace závěrů Jurije M. Lotmana, klasika tartuské sémiotické školy ze *Smysl a metodologie vysokoškolského vzdělávání a výchovy v oboru fotografie*, habilitační práce, 1991, strana 32
- 12 citace ze závěru práce *Smysl a metodologie vysokoškolského vzdělávání a výchovy v oboru fotografie*, habilitační práce, 1991, strana 68
- 13 z nahrávky rozhovoru s Danielem Šperlem z 1. 6. 2012
- 14 z nahrávky rozhovoru s Danielem Šperlem z 1. 6. 2012
- 15 citace – Musilová, Helena; *Reflexe: fotografie absolventů FAMU 1964–2004*, katalog, Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění, Praha, 2005, strana 101
- 16 citace z reakce Josefa Chuchmy na text v katalogu FAMU REFLEXE z roku 2005, *Sladce snadné přepisování dějin*
- 17 citace z reakce Josefa Chuchmy na text v katalogu FAMU REFLEXE z roku 2005, *Sladce snadné přepisování dějin*

# Jmenný rejstřík

- Alberti, Leon Battista 37  
Alt, Jaroslav 21  
Anděl, Jaroslav 30  
Angelová, Gabriela 15  
Arnold, Bernd 37  
Bailey, David 63  
Baňka, Pavel 56, 62  
Baran, Ludvík 33  
Bárta, Jaroslav 52, 55  
Beneš, Marian 26, 56, 57  
Benjamin, Walter 31, 47  
Beuys, Josef 29, 36, 37, 45, 47  
Bílek, Miroslav 34  
Birgus, Vladimír, 38, 43, 45,  
51–53, 59–62  
Brachtlová, Michaela 62  
Braný, Antonín 45  
Bregant, Michal 52  
Brodský, Jan 43  
Brok, Jindřich 15, 21–25, 29, 60  
Bromová, Veronika 62  
Cassier, Ernst 31  
Cígler, Václav 44  
Collingwood, Robin George 31  
Crewdson, Gregory 37  
Croce, Benedetto 31, 47  
Čapek, Josef 30  
Čapková, Andrea 56  
Čížek, Jan 22, 60  
David, Jiří 61, 62  
Desvergnese, Alain 60  
Dias, Pavel 50  
Diviš, Jan 15  
Doležal, František 33  
Dvořák, Karel 34  
Dvořák, František 53  
Dvořák, Tomáš 22, 60  
Dvořáková, Eva 60  
Fassati, Tomáš 45  
Fiala, Jan 22  
Flusser, Vilém 47  
Frank, Miroslav 60  
Freud, Sigmund 47  
Funke, Jaromír 32  
Gibson, James Jerome 37  
Gombrich, Ernst Hans 32  
Götze, Miloš 22  
Grygar, Štěpán 61  
Hauser, Arnold 47  
Havel, Václav 38, 61  
Hečko, Pavel 61, 62  
Helmholz, Herman von 37  
Hermann, Karel 33  
Holomíček, Bohdan 62  
Horowitz, Ryzsard 63  
Hostinský, Otakar 30

Hrachová Kocourková, Pavla 52, 53

Hromádka, J. L. 36

Hrubý, Karel Otto 21, 44

Hudeček, Jan 61

Chocholová, Blanka 60

Chuchma, Josef 55

Janovský, Alexandr 60

Jasanský, Lukáš 62

Jeffers, Robinson 22, 23, 29

Jirásek, Václav 62

Kafka, Ivan 61

Kaván, František 17, 29

Kelbich, Roman 60

Kern, Michal 61

Kolář, Viktor 50, 61, 62

Komrsová, Milena 21

Kosuth, Joseph 29, 47

Koudelka, Josef 61, 62

Kozlík, Vladimír 43, 51, 52, 54, 60–62

Kramer, Fred 60

Kraus, David 62

Krejčí, Petr 62

Kučera, Jaroslava 62

Kuneš, Aleš 45, 61, 62

Langhamer, Antonín 26

Lauschmann, Jan 32

Lhoták, Zdeňka 62

Libenský, Stanislav 44

Linhart, Lubomír 32, 33, 35

Lotman, Jurij M. 47

Lukeš, Milan 61

Macků, Michal 61, 62

Malý, Jan 60

Mára, Pavel 60, 61, 62

Matela, Pavel 15

Med, Milan 21

Michals, Douane 63

Misselbeck, Reinhold 38, 60, 61

Moholy-Nagy, László 32

Molt, Emil 45

Mráz, Bohumil 53

Mrázková, Daniela 59

Musilová, Helena 55

Mynář, Aleš 60

Neubert, Karel 60

Paderlík, Arnošt 44

Paďouk, Rudolf 32

Paul, Alexandr 60

Pecák, Josef 45, 59

Pinkava, Ivan 37, 60, 61

Pípal, Richard 21

Podestát, Václav 51, 52, 53, 62

Pohribný, Jan 62

Polák, Martin 62

Portel, Robert 62

Prekop, Rudo 61, 62

Primus, Zdeněk 51, 53

Prokop, Jaroslav 60

Rádl, Emanuel 36, 29

Rajzík, Jaroslav 45, 51, 61, 62

Ray, Man 32

Rehak, Frank 52, 53

Reichmann, Vilém, 61

Rejlander, Oscar Gustav 37

Renger-Patzsch, Albert 32

Robinson, Henry Peach 37

Rott, Lumír 60

Rousseau, Jean Jacques 47

Rudinská, Libuše 53

Růžička, Drahomír Josef 32

Ságl, Jan 60

Saudek, Jan 61, 62

Sekerka, Jaroslav 17

Sekerková, Lydie 17

Sikora, Rudolf 61

Simer, Vladimír 60

Skoglund, Sandy 37

Skoupilová, Petra 60

Skupien, Jiří 60

Slaviček, Antonín 17, 29

Solkar, Soren 51

Souček, Ludvík 33

Spurný, Jan 33

Stach, Jiří 60

Stanko, Vasil 60, 61

Stano, Tono 60

Steiner, Rudolf 37, 45

Stolbenko, Zdeněk 53, 62

Sukdolák, Pavel 21

Suzan, Karel 25

Svoboda, Jaroslav 26

Svoboda, Jan 61

Šefr, Igor 62

Šimandl, Jaroslav 60

Šimánek, Dušan 60

Škopková, Alena 22

Škrabánek, František 17, 29

Šlitr, Jiří 40

Šmíd, Jiří 45

Šmok, Ján 22, 30, 31, 33, 34, 35,  
43, 44, 51, 52, 53, 55

Šperl, Daniel 52, 53, 54

Štech, Václav Vilém 30, 31

Štecha, Pavel 39, 60

Štreit, Jindřich 50, 52, 53, 61, 62

Švolík, Miro 61, 62

Tausk, Petr 34

Teige, Karel 32, 35

Váša, Josef 60

Vojtěchovský, Jiří 17

Wiškovský, Eugen 32, 33, 35

Witkin, Joel-Peter 37

Zykmund, Václav 33, 34

Žežulka, Tomáš 60