

BIBLIOTĀ

INONO-

GRAMIS

NOVISNĪS

1010-

GRAMIS



BIBLICKÁ IKONOGRAFIE V ČESKÉ FOTOGRAFII
BCA. MILAN BLATNÝ
TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE
SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ,
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ
OPAVA, 2012



BIBLICKÁ IKONOGRAFIE V ČESKÉ FOTOGRAFII

BIBLICAL ICONOGRAPHY IN CZECH PHOTOGRAPHY

BCA. MILAN BLATNÝ
TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE
OBOR: TVŮRČÍ FOTOGRAFIE
VEDOUČÍ PRÁCE: ODB. AS. MGR., MGA. TOMÁŠ POSPĚCH
OPONENT: R.NDR. PETR VELKOBORSKÝ, CSC.
SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ,
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE
OPAVA, 2012



Abstrakt

Tato práce pojednává o biblické ikonografii, biblické inspiraci v české fotografii, především výtvarné.

Klíčová slova

Bible, fotografie, ikonografie, symbol, parafráze, atribut, Ježíš Kristus, Madona, ukřižování

Abstract

This work deals with biblical iconography, biblical inspiration in Czech photography, especially fine art photography.

Keywords

Bible, photography, iconography, symbol, paraphrase, attribute, Jesus Christ, Madonna, crucifixion

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
BLATNÝ Milan	Bezručova 16, Brno	F082198

TÉMA ČESKY:

Biblická ikonografie v české fotografii

NÁZEV ANGLICKY:

Biblical Iconography in Czech Photography

VEDOUcí PRÁCE:

MgA. Mgr. Tomáš POSPĚCH - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Bible byla již od doby svého vzniku hlubokou studnicí inspirace pro výtvarné umění, tento model kontinuálně přešel také do fotografie krátce po vynálezu tohoto média. Rozhodl jsem se prozkoumat českou fotografii od jejích prvopočátků až po současnost, najít, přiblížit a osvětlit díla, jenž nesou stopy biblické inspirace.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Kolektiv autorů: Jeruzalémská Bible, Karmelitánské nakladatelství, 2010, Praha

Podpis studenta:

Datum:

Podpis vedoucího práce:

Datum:

Podpis vedoucího katedry:

Datum:

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

V Opavě, dne 1. června 2012
Milan Blatný

Děkuji mojí rodině za svatou trpělivost, obzvláště mojí manželce Denise.
Velký dík patří také vedoucímu této práce Tomáši Pospěchovi a nezávislému
konzultantovi Jiřímu Pátkovi.

OBSAH

Prologus — Úvod

I. Scriptura sacra — Písmo svaté

II. Ars sacra — Posvátné umění

III. Corpus Christi — Tělo Kristovo

IV. Mamma Christi — Matka Kristova

V. Arma Christi et alia — Zbraně Kristovy a tak dále

VI. Testes Fiducia — Svědci víry

Epilogus — Závěr

Příloha I.: životopisy autorů

Seznam literatury

Jmenný rejstřík

PROLOGUS

Úvodem vysvětlím, co mě vedlo k výběru tématu této diplomové práce. Důvody by se dali rozdělit na osobní a profesní.

Jako dítě jsem byl vychováván v duchu katolicismu, ačkoliv v době mého dětství to byla činnost trochu partyzánská... Takže spoustu symbolů, atributů, postav a příběhů jsem znal již z nejranějšího dětství, ať již z účasti na mších či z hodin katechismu pro děti. Křesťanský světonázor byl v naší rodině hluboce zakořeněn, dokonce strýc mého tatínka byl ve své době velmi oblíbený věřícími (protože také politicky aktivní), pronásledovaný biskup Českobudějovické diecéze Josef Hlouch (1902–1972), u nějž byl předpoklad, že v církevní kariéře brzy postoupí až na místo kardinála. Což ovšem již nestihl, neboť 10 dnů po mém narození mu komunističtí soudruzi pomohli předčasně odejít na onen svět, umírá po policejním výslechu.¹

V dětství mě fascinovali především betlémy (hlavně ty mechanické, pohyblivé), a chuť hostií.² Samotná mše mě příliš nebavila, myslím asi tak jako ostatní děti.

A ten pověstný pach kostelních lavic taky nebyl příliš příjemný. Náboženství a tudíž i církev jsem ale vnímal přirozeně jako tu správnou protiváhu perverzní ideologie marxismu-leninismu.

Až později v dospívání jsem pochopil, že přirozeně si každý člověk svět idealizuje a přetváří k obrazu svému. Jednak zmizel ten pevný černobílý pohled na svět, protože se zhroutil stávající systém diktatury, a také dospívající bytost začíná vidět vše v širších souvislostech a přirozeně tázavým a kritickým pohledem. Takže můj světonázor musel logicky dojít určitého přehodnocení. Tisíckrát omílané desatero je moudré, bohužel se až příliš často podle něj nedaří žít ani samotným duchovním. Samotná církev je ve většině případů tak konzervativní, že většinu populace automaticky odrazuje. Pochopitelně jsou ovšem i výjimky.

A jak pravil Aristoteles: „*Slunce je každý den nové*“, tak sice pomalu, ale jistě i někteří představitelé církve začínají chápat, že je potřeba přehodnotit některá dogmata a liberalizovat vlastní konservatismus, aby se církev stala přitažlivější pro mladší generaci.

Nicméně i přes můj osobní posun ve vztahu ke křesťanství mě zajímá vliv biblických příběhů na současnou společnost, konkrétně na umění a ještě konkrétněji na fotografii, především výtvarnou. To jsou ty důvody profesní. Bez ohledu na světonázor či osobní preferenci víry každého člověka má židovsko-křesťanská tradice vycházející z Bible vliv doslova na každého jedince v západní společnosti a celou její kulturu. Tento vliv je předmětem hlubšího studia v řadě oborů, včetně výtvarného umění, ale domnívám se, že je zde stále ještě temný neprozkoumaný prostor, především v oblasti fotografické tvorby. Svou roli zde hrají také zažitá tabu, která jsou s otázkami víry či náboženství spojena. Tyto tabu se dnes ale již pomalu, avšak jistě rozpouští.

A co Bible a fotografie? Tato práce se zabývá primárně výtvarnou, tvůrčí fotografií. Samotné dělení fotografických žánrů na výtvarnou či dokumentární fotografii je také dost zavádějící a stejně tak jako spousta jiných paradigmat prochází jistou revizí. V dnešním umění jsou hranice smazávány a posouvány (někdy až za hranice chápání běžného konzumenta umění). Nicméně o puristickou dokumentární fotografii se v této diplomové práci pouze lehce na závěr „otřu“ a hlavní těžiště bádání umístím do středu fotografie tzv. výtvarné (od slova vytvářet, ne pouze pasivně zaznamenávat).

Do této skupiny řadím díla autorů jež nejsou jen svědci dění, ale stávají se původci, a většinou výlučnými režiséry zobrazené scény. V převážně většině se jedná o fotografii inscenovanou. Někdy jsou to díla na hranici žánru fotografie, přesahující do dalších oblastí výtvarného umění, ať už se jedná o malbu, grafiku, koláž, instalaci apod. Mohou se tu objevit i autoři, kteří se sice tématu nevěnovali systematicky a koncepčně, ale v některé ze svých prací byli ať už vědomě či podvědomě Bibli inspirováni a tato inspirace, v díle zřetelně viditelná, přináší nějaké důležité poznání či poselství.

Ačkoliv by se mohlo nabízet jako přirozené řešení řazení chronologické, volím jinou metodiku, založenou na mém subjektivním vnímání důležitosti biblických symbolů, událostí či atributů. Protože, budeme-li upřímní, při vši

úctě, bez podivuhodného příběhu Ježíše Krista by Bible nikdy nedosáhla svojí popularity, a samotný Starý zákon by pravděpodobně nevzbudil o mnoho víc pozornosti než klasické pohádky *O Červené karkulce* či *O 12 měsíčkách*. Samozřejmě, tak jako Bible má diagonální a křížové vazby a souvztažnosti.

Posvítíme si tedy světlem poznání mezi jinými z našich autorů na práce Františka Drtikola, Josefa Váchala, Antona Josefa Trčky, Rudolfa Koppitze, Ivana Pinkavi, Pavla Máry, Václava Jiráska, Jana Saudka, Igora Malijevského, Jana Šplíchala, Miro Švolíka, Jana Pohribného, Štěpánky Šimlové, Radovana Kodery, Kamery skury, a také řady jiných.

Rozhodl jsem se pro koncept členění této diplomové práce podle klíče jednotlivých vizuálních (či myšlenkových) symbolů, a ne na základě pouhého výčtu medailonků vybraných autorů či chronologického seřazení. Stejně tak Bible je almanach s řadou diagonálních vztahů a souvztažností. Tato práce je zaměřena na českou fotografii – to jest práce vzniklé v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, ale také na Slovensku, v době kdy Slovensko bylo součástí Československa. Nicméně v průběhu celé práce budu zařazovat také odkazy na zahraniční práce a autory, s ohledem na zajímavé paralely či srovnání, včetně četných ilustrací. Ale těžištěm celé práce bude samozřejmě naše tvorba domácích.

V první kapitole **Scriptura Sacra – Písmo svaté**, se podíváme na samotnou Bibli, zasadíme ji do historického a filozofického kontextu.

V druhé kapitole **Ars Sacra – Posvátné umění** na Bibli pohlédneme jako na inspirační zdroj umění posledních dvou tisíc let. Projdeme také zrychleně vývojem zobrazení Spasitele a nastolíme otázky s tím související. Vytáhneme na světlo boží nejsilnější motivy a symboly – vlastní ikonografii, motivy nejčastěji používané a parafrázované ve výtvarném umění a také metody dešifrace.

V třetí kapitole **Corpus Christi – Tělo Kristovo** se již dostaneme k fotografii a setkáme se s „leitmotivem“ celé Bible, to jest Ukřižovaným, ve všech možných podobách. Od úplných počátků fotografické tvorby se postupně prokoušeme až po nejžhavější současnost.

V kapitole čtvrté, **Mamma Christi – Matka Kristova** se seznámíme s madonou, ve všech jejích rolích – od nevinné dívky navštívené Duchem svatým, přes roli matky čerstvě narozeného syna až po roli matky se synem umírajícím.

V kapitole páté, **Arma Christi et alia – Zbraně Kristovy a tak dále**, se podíváme na další příběhy a postavy celé Bible a také volnější a méně obvyklé interpretační způsoby biblických motivů.

V kapitole šesté, **Testes Fiducia – Svědci víry** si stručně představíme autory dokumentaristy, kteří ve svojí fotografické práci používají biblické „pomůcky“.

V závěru – **Epilogu** provedeme shrnutí celé práce a vyhlédneme do budoucnosti.

1) Oblíbená vzpomínka v naší rodině je ta o šoku celníků na ruzyňském letišti, když se prastrýc vracel z Vatikánu krátce před mým narozením a při celní kontrole bylo zjištěno, že v zavazadle má jen Bibli a chlupatého psa na baterky, co skáče a štěká, což byl dárek k mému očekávanému narození.

2) Vzhledem k tomu, že nějaká pratetička byla řádovou sestrou v klášteře, kde hostie vyráběli, já jsem pravidelně dostával hromady archů, ze kterých byly hostie vysekány, které jsem přímo zbožňoval.

I. SCRIPTURA SACRA — PÍSMO SVATÉ

„Na počátku bylo Slovo, to Slovo bylo u Boha, to Slovo byl Bůh.“ (J 1,1)

„Na počátku stvořil Bůh nebe a zemi. Země pak byla pustá a prostá, a tma ležela na tvářích hluboce, a Duch Boží vznášel se nad vodami a Bůh řekl: „Budiž světlo“ a bylo světlo. Bůh viděl, že světlo je dobré, a Bůh oddělil světlo od tmy. Bůh nazval světlo „den“ a tmu „noc“. Byl večer a bylo jitro: první den.“ (Genesis 1,1–1,5)³

Jak jinak začít kapitolu o Bibli a jejím dědictví než citátem jejích prvních slov. Položme si otázku, co je to Bible?

Bible je soubor knih kolektivu autorů. Často nazývána také jako *Písmo svaté*, *Kniha knih*, či zjednodušeně *Písmo*. Už synonyma názvu dávají tušit, že se nejedná o tuctový román, ale doslova o „bestseller“, v absolutním smyslu slova. Zajisté neexistuje jiná kniha, jejichž exemplářů by se v posledních dvou tisících letech vytisklo a prodalo více než Bible. Ve statistikách podílu na trhu za poslední dva tisíce let ji nedostihl ani Korán, „bestseller“ z konkurenčního nakladatelství.

Původ slova Bible hledejme v řeckém jazyku, význam tohoto slova je knihy, svitky. Původní „βιβλίον“ (biblion), zdrobnělina „biblos“, je označení svitku z papyru, jejichž centrem výroby na Blízkém Východě ve starověku bylo fénické město *Gebal* (na území dnešního Libanonu), jež Řekové nazývali *Byblos* a tak se název tohoto města stal synonymem pro papyrus jako takový.⁴

Pro křesťanství a judaismus má Bible zcela klíčový význam. Tyto náboženství považují Bibli za samotný důkaz existence *Boha*, to jest nějaké entity nadřazené lidským bytostem. Křesťané věří, že Bible byla napsána na základě vnuknutí *Ducha svatého* a je tudíž svědectvím o *Božím zjevení*. Dle této hypotézy si Bůh sám vybral autory žijící na zemi a určitým způsobem jim „pomohl“ k sepsání textů. Údajně se jednalo o určitou formu automatického psaní, praktikovaného i v současnosti některými autory. Při něm se jedná o psaní bez vědomé kontroly autora, pohyb píšící ruky je přisuzován nadpřirozenému vedení.⁵ Určitý problém spočívá v tom, že církve všeobecně věří, že celý text Bible je věrný, neomylný a pravdivý. Minimálně vše, co vypovídá o Bohu a Božích věcech. Někteří křesťané jdou dokonce tak daleko, že trvají na doslovném „autorství“ textů Bohem, to jsou tzv. bibliční fundamentalisté.

Celé téma autorství, historické pravdivosti a dalších aspektů Bible je téma velmi citlivé, jak už to bývá, když se jedná o tak elementární dogma jež tvoří základ náboženství. Jedná se o proces stále otevřený a badateli na poli historie frekventovaný. Jeden ze základních problémů spočívá v samotném překladu Bible do našeho jazyka. Starý zákon byl napsán převážně v hebrejštině a aramejštině (což byl pravděpodobně i rodný jazyk Ježíše Krista), Nový zákon pak převážně v řečtině. Vzhledem k mnohovýznamovosti hebrejštiny a aramejštiny je původní text jen velmi stěží přeložitelný, respektive přeložitelný bez záruky zachování původního významu zaznamenaného textu. A mimo lingvistických těžkostí situaci komplikuje také fakt, že text Bible je psán často v metaforách; víme, že každá báseň má mnohonásobně více možností výkladů než próza.

Ale především si musíme uvědomit, že neexistuje fyzicky konkrétní kompletní literární artefakt „Bible“ datovaný datem vydání někdy v prvním století našeho letopočtu, jedná se o amalgám spisů v průběhu staletí, nepochybně deformovaný ať už opisem, překladem či tzv. „na politickou objednávku“ jednotlivých editorů, překladatelů či církevních představitelů. A tak se stalo, že některé pasáže zmizely, některé přibyly, jiné byly upraveny. Kniha, kterou si dnes koupíme v knihkupectví jako Bibli, se nepochybně dosti liší od Bible „původní“, dovolím-li si ji takto vůbec označovat. Žádný z textů Bible se nezachoval v původním exempláři, ale v opisech. Samotné autorství a identita domnělých či pravděpodobných autorů je diskutabilní a je dodnes předmětem zkoumání, možná i více než v minulosti.

Jedna velmi zajímavá hypotéza, s dosti pádnými argumenty, označuje celý příběh o životě Ježíše Krista pouze jako astronomickou a astrologickou alegorii, v níž ústřední úlohu hraje pochopitelně Slunce (syn Boží), jež bylo již od nepaměti nejuctívanějším objektem všech dob, reprezentantem Boha na Zemi. Zde můžeme také hledat kořeny konceptu duality světlo – tma, den – noc, dobro – zlo,



ZVĚROKRUH
MOZAIKA, IZRAEL
6. STOLETÍ N.L.



ZVĚROKRUH
FRESKA, BYZANTSKÁ ŘÍŠE
ASI 13. STOLETÍ N.L.

vyskytující se prakticky ve všech náboženských systémech. Neoddiskutovatelným faktem je, že samotný příběh a jeho hlavní koncept a atributy (jako je zrození pannou z neposkvrněného početí, ukřižování a zmrtvýchvstání) není nic nového a originálního, téměř navlas stejné či velmi podobné verze nacházíme i v příbězích postav řádově o stovky a tisíce let starších, než je doba vzniku Nového zákona. S největší pravděpodobností autoři pouze zakomponovali starší verze do svého díla, z nichž největší inspirací bylo nepochybně náboženství starého Egypta.⁶

Astrologický výklad si můžeme prezentovat na životě Ježíše Krista – narozen 25. prosince, hvězda na východě je *Sirius*, nejzářivější hvězda na noční obloze, která se 24. prosince dostává do konjunkce se třemi nejzářivějšími hvězdami ze souhvězdí Orion, které jsou dodnes nazývány *Tři králů*. Linie konjunkce *Tři králů* a hvězdy *Sirius* ukazuje na místo, kde vychází Slunce 25. prosince (jinými slovy místo zrození Slunce, Božího syna). Panna Maria je pochopitelně souhvězdí *Panny (Virgin)*. Stejně souhvězdí je také známo pod názvem *Betlém*, což znamená v překladu *Dům chleba* a *Panna* je také vždy znázorňována se snopem pšenice. Zvláštní přírodní fenomén nastává při zimním slunovratu: Slunce je v nejnižším bodě na obloze a na tři dny se přestane pohybovat směrem na jih (z pohledu severní polokoule). Během těchto 3 dnů je Slunce v blízkosti souhvězdí *Jižního kříže (Crux)*. Po třech dnech se Slunce konečně pohne o 1 stupeň na sever, začne stoupat. Řečeno jazykem Bible: „*Syn zemřel na kříži a byl mrtev 3 dny, aby vstal z mrtvých a znovu se narodil.*“ Tato *smrt* je tedy přechodným obdobím Slunce po zimním slunovratu, než začne opět stoupat po obloze, čímž začíná přinášet jaro, jež po zimě znamená spásu, návrat Slunce je příchodem spasitele.

A stejně tak 12 učedníků Ježíšových je alegorií 12 souhvězdí (reprezentovaných 12 znamení zvěrokruhu) okolo Slunce ve Sluneční soustavě.⁷ Uprostřed zvěrokruhu nacházíme kříž zvěrokruhu, v jeho středu je vždy Slunce, takže tím dostáváme Slunce na kříži. Ježíš představuje *Slunce, syna Boha, světlo světa*, je to vyzdvižený zachránce, který přijde znovu, s hrdoostí Boha, který chrání před silami temna, a rodí se znovu každé ráno a můžeme ho vidět v oblacích, nahoře v nebesích, s korunou z trnů, neboli paprsků...⁸

A také příběh o potopě světa a *Noemově arše* je opisem eposu o *Gilgamešovi* (2600 př. n. l.), ve kterém stejně tak nacházíme velkou potopu seslanou Bohem, záchranu zvířat na arše, vypuštění holubice atd.). Podobně také Mojžíšův příběh z dětství (uložen do proutěného košíku a poslán po vodě, aby unikl zavraždění, nalezen a vychován královskou rodinou), je převzat z mýtu o *Sargonovi z Akkadu* (2250 př. n. l.).

A stejně tak legendárních *Deset přikázání* jako morální kodex nacházíme již v Egyptské knize mrtvých (kap. 125).⁹

Nemám v úmyslu kritizovat „plagiátorství“ autorů Bible, samotné autorství je diskutabilní samo o sobě, spíše inspirační zdroje autorů Bible uvádím jako východisko našeho dnešního vztahu k Bibli. A stejně tak můžeme přistupovat k jakýmkoliv jiným interpretacím a parafrázím Bible, minulým, současným i budoucím. Pochopitelně celá situace ohledně historických faktů je trochu složitější, vzhledem k obrovské chronologické propasti a možným „deformacím

přenosu dat“ přes celá staletí a tisíciletí je spousta informací neověřených a podléhá neustálému bádání a diskuzi. To se samozřejmě také týká celé Bible, ať už jde o Starý zákon nebo Nový zákon.

Jedním z důležitých aspektů je mimořádná citlivost (i politická) a emoční křehkost, která s Bibli souvisí. Jakékoliv zpochybňování či zlehčování dogmat je křesťanskou komunitou vnímáno velmi citlivě, ať už se jedná o výsledek práce historika nebo umělce.

3) Jeruzalémská bible: Písmo svaté vydané Jeruzalémskou biblickou školou, Praha, 2009.

4) Původní plurál přešel do latiny jako singulár a slovo Bible již dnes používáme v čísle jednotném (i když v původním významu slova se jedná o číslo množné).

5) Paralelní metody jsou také automatická kresba či malba.

6) Dávno před Kristem zažívali stejný scénář např. *Horus*, neboli *Bůh Slunce* (3000 let př. n. l.), se také narodil 25. prosince panně *Isis Marii*, jeho narození doprovázela hvězda na východě, ve věku 12 let se stal učitelem, ve věku 30 let křtí *Horus* křtítel *Anap*, *Horus* měl také 12 učedníků, následuje zrada *Typhonem*, *Horus* je ukřižován, pohřben, za 3 dny vstává z mrtvých...

Tuto charakteristiku, někdy v menších obměnách nacházíme znovu a znovu v různých mýtech dávno před vznikem Bible. Jedná se v podstatě o stejnou mytologickou stavbu, ať už jde o *Attise* z *Phrygie*, *Krišnu*, *Dyonýsa*, *Mithru* a také *Ježíše Krista*.

7) Tak jako 12 učedníků se svým učitelem také cestují po obloze.

8) Nezávislý dokumentární film „*Zeitgeist: The Movie*“ (2007), režie Peter Joseph.

9) *Ibidem*.

II. ARS SACRA — POSVÁTNE UMĚNÍ

„Každý kdo vyzývá jméno Páně bude spasen.“ (Ř 10,13)

Počátky náboženského výtvarného umění můžeme chápat jako určitý druh „propagace nabízeného produktu“, v tomto případě *nové víry* ve křesťanství. Nacházíme zde základní rozdíl oproti jiným příbuzným monoteistickým náboženstvím, jako je judaismus a islám. Tyto výslovně zakazují jakékoliv znázorňování podoby Boha.

V křesťanství je tomu jinak, a vzhledem k „misijním“ tendencím tohoto náboženství jsou naopak obrazy ze života Ježíše Krista (jehož křesťanství považuje za Božího syna a Boha) velmi vítané, neboť usnadňují šíření víry a napomáhají v jejím utvrzování. Nejenom pro ngramotné adepty víry jsou obrazy výpravnější a poutavější než teologická literatura

Pojďme si tedy důkladněji posvítit na *leitmotiv* Bible, samotné ukřižování Ježíše Krista a při té příležitosti i na jeho podobu. V seznamu doporučené literatury figuruje pochopitelně Bible, takže se nebudeme zdržovat podrobným popisem toho, co ukřižování předcházelo.

Jak zjistilo mnoho badatelů, zobrazení ukřižovaného Krista se začíná objevovat teprve až ve 4. století našeho letopočtu! Několik set let po celé události a i po vzniku samotné Bible. Tato skutečnost vzbuzuje oprávněnou zvědavost až údiv. Pojďme si tedy vysvětlit, proč tomu tak nejpravděpodobněji bylo.

Jak praví badatel Josef Cibulka, který publikoval v roce 1924 zasněženou studii na toto téma, tak: „...shledáme, že době předkonstantinské nadobro schází vyobrazení Kristova ukřižování, tedy právě nejběžnější námět křesťanského malířství a sochařství ve středním a novém věku. Očekávali bychom, že hlavním předmětem mladého snažení uměleckého, vyvírajícího z nadšených myslí prvních křesťanů, bude to, co bylo těžištěm učení, hlásaného apoštoly, jak je případně a stručně Apoštol vystihl slovy: „My však kážeme Krista ukřižovaného!“. Skutečnost je však jiná. První umělci křesťanští nemalují vrcholné scény Kristova utrpení a zdánlivě se vyhýbají zobrazení této základní pravdy nové víry. Teprve doba pokonstantinská přináší do umění námět Ukřižovaného.¹⁰

Dnes již prokazatelně víme, že první křesťanské umění nevzniklo v Palestině, či na Blízkém Východě, ale v Římě, v samém centru Římské říše. V židovském prostředí Palestiny se houževnatě udržoval v nezmírněné strohosti zákon Mojžíšův, zcela zakazující zobrazovat Boha. Ikonoklasický židovský fanatismus dokonce netrpěl ani světské obrazy, natož pak náboženské. Jak Cibulka poznamenává: „Pilát musel z Jerusalema odstraniti portréty císařovy, poněvadž nebylo dovoleno obrazy postaviti a hrozila vzpoura lidu; synedrium dalo spáliti palác Herodův v Tiberiadě, poněvadž byl zdoben obrazy zvířat. Zákaz figurálního umění hluboko pronikl židovskou myslí, takže nemůžeme předpokládati, že by v církvi započal figurální tvořiti pokřtěný element palestinsko-židovský. Taková radikální změna názorů obratem není možna.“¹¹

Rozhodující chvílí pro vznik křesťanského umění figurálního byl vstup do helenisticko-římského světa antiky. V antice bylo umění na velmi vysoké úrovni a bylo považováno za všeobecný kulturní majetek celého národa. Takže v této atmosféře mohlo křesťanské umění vesele vzkvétat. Ale pro Ukřižovaného zde ještě místo dlouho nebylo. Proč? Vysvětlení neleží jen ve formě, nýbrž také v obsahu.

„Antickému člověku byla cizí myšlenka, že by bůh nějaký trpěl nebo umřel. Antičtí bohové, zvláště v době císařské recipování, byli silnými reky a hrdiny. Utrpení a smrt boha byly nepochopitelné. Právě proto vzniklo v 1. a 2. století učení doketů a gnostiků, přisuzujících Kristu jen zdánlivé tělo. Tím méně mohl antický člověk chápat, že by bůh nějaký mohl býti potupně ukřižován. Výčitky pohanů dovozují právě z ukřižování nesmyslnost víry křesťanské.(...) Nezahalené zobrazování Ukřižovaného bylo právě tak nemožné jako nezahalené kázání o něm; stejné pohoršení mohlo vzniknouti u začátečníků víry a nevěřících mohl se stát obraz Ukřižovaného terčem posměchu. Další překážkou byl potupný ráz smrti na kříži.“¹²

V antickém umění byla jen zřídka zobrazována smrt, a to jen tehdy, kdy mohla upoutat velikost hrdinného skonu anebo osudovost tragického zmírání (Niobe, Gall, Laokoon). Zobrazit potupnou smrt bylo by bývalo nemožným

nevkusem. Ukřižování bylo však nejpotupnějším trestem, užívaným jen pro nejhorší zločince stavu otrockého.

„(...) Dřívě, než mohlo býti křesťany vyobrazováno Kristovo umírání, musela smrt na kříži ztratiti známku hanby.“¹³

Alegorická a symbolická povaha prvotního umění zcela vylučovala zobrazení aktu Kristova ukřižování. Dokonce ani pouze zástupným symbolem – křížem, jak by se mohlo na první pohled zdát. Jednak v té době byl ve výtvarném náboženském umění kříž znázorňován velmi zřídka a také nebyl vůbec chápán jako symbol ukřižování. Znamení kříže znázorňovalo pouze symbolicky projev víry a ochranu před zlými duchy. Samotný kříž v různých variacích lidstvo používalo ještě dávno předtím, než vznikl Jeruzalém.

Neobstojí ani argumenty se zástupným znamením zástupného znamení – kotvou (jež někdy bývá označována jako *crux dissimulata* – ztajený kříž), a to proto, poněvadž nejstarší verze kotvy nemají příčné břevno, které kotvě propůjčuje onu podobnost kříži.

A proto: „Z toho vysvítá, že církve ani prostých křížů ani obrazů Ukřižovaného neužívala. V podrobném popise basiliky v Tyru, postavené kolem r. 314, není nejmenší zmínky o kříži. Teprve doba konstantinská s uctíváním přinesla i zobrazování kříže.“¹⁴

A konečně se pojďme také podívat pěkně zblízka na postavu Ježíše Krista. Opět náš starý dobrý Cibulka: „Rozdíl ikonografického nazírání doby předkonstantinské a veškeré doby pokonstantinské, středověké i novověké, vynikne ještě více, prozkoumáme-li nejčastější náměty Kristova obrazu v obou dobách. Ve středověku a novověku je jím Ukřižovaný, v době předkonstantinské byl jím obraz dobrého pastýře. Abstraktní umění předkonstantinské neznalo Kristova portrétu a vyobrazovalo Spasitele toliko alegorickým symbolem. (...) Antika zobrazovala bohy jako krásné lidi. Antropomorfism nebyl jí cizím jako židům. Prostoupena věrou křesťanskou nerozpakovala se zobrazovati Bohočlověka, ne však ve skutečné podobě, nýbrž v abstraktním typu, a v duchu klasické tradice vytvořila z něho mladistvého krasavce.“

Ovšem pozor, dle názoru většiny starokřesťanských spisovatelů byl Kristus ve své lidské podobě nehezký. Justin vidí právě nedostatkem krásy v Kristu splněná proroctví. Kliment Alexandrijský praví, že: „Pán neměl lepého zjevu dle slov Isaiášových, neměl ni podoby, ni krásy, ale že neukazoval zdánlivou krásu těla, nýbrž pravou krásu duše a těla, duše v dobročinnosti, těla v nesmrtelnosti.“ Podobně shledává nehezkým vzhled Kristův Kelsos, Tertullián, Augustin, ba Cyril Alexandrijský praví, že Kristus se zjevil v nejnevzhlednější podobě, což motivuje rozdílem přirozenosti božské a lidské.

Z toho všeho je patrné, že starokřesťanské umění nevyobrazovalo Krista tak, jak si tehdejší mínění jeho podobu představovalo, ale vždy byl vyobrazen silně idealizován, jako mladík nebo jako chlapec s líbeznou tváří. Vzhled tento stal se pro nejstarší podoby zobrazování typickým a udržel se i později.¹⁵

Důvodem je onen pojem, který tvořil nejčastější přívlastek jména Kristova již v nejstarší době: *Syn Boží*¹⁶. Jakožto *Syn* byl Kristus vyobrazován *mladým*, jakožto *Bůh krásným*. Původem *krásného* Krista je nazírání antické, jak jsme si již ukázali, které bohy vyobrazovalo jako krásné lidi. Proto Kelsos namítal

křesťanům, že Kristus musel být krásným, pak-li byl duch boží v jeho těle. (...) Umění starokřesťanské, důsledně abstraktní, nesnažilo se zachytit realistickou podobu Kristovu. Kristus nejevil se jim v nevhlednosti své lidské podoby, nýbrž abstraktně v pravé kráse svého nesmrtelného těla. Kristus nejstaršího umění je Kristem nesmrtelným, věčně mladým, nebeským. „Nemá ni poskvrny, ni vrásky. Je to Kristus, jehož apokalyptickou nevěstou bude Církev čtvrtého vidění, zjevující se v Pastýři Hermově omládlá jak panna a zbavená všech poskvrn, taková, jakou bude na konci věků.“¹⁷

Jak jsme si tedy ukázali, po několika staletích se situace již proměnila a zobrazování údělu utrpení Ježíše Krista při ukřižování již bylo teologicky a ideologicky dostatečně odůvodněno a obhájeno a stalo se tak velmi častým námětem náboženského umění, až do současnosti.

Nyní si pojďme představit různé způsoby nazírání na dílo a jak lze různé vrstvy díla rozkrývat. Jedním ze stěžejních děl formujících teorii výtvarného umění i fotografie a jejich interpretace je práce německého kunsthistorika, který žil od roku 1931 v USA, kam uprchl před nacisty, Erwina Panofského (1892 – 1968)¹⁸. Publikoval celou řadu knih, z nichž ve svém *Významu ve výtvarném umění* oživil metodu interpretace *ikonologii* a velmi podrobně zde představuje její aplikace na výtvarné umění. Jeho práce jsou dodnes slabikáři teoretiků umění. Pojďme si stručně představit Panofského postupy.

Metody interpretace výtvarného díla: interpretovat ikonografickým způsobem můžeme jakékoliv výtvarné dílo, protože nejde o kvalitativní hodnocení. Hlavním úkolem ikonografie je určit co je na výtvarném díle zobrazeno a poté se snažit určit hlubší význam díla, tedy co autor dílem chtěl říci. Tento proces zahrnuje podle Panofského¹⁹ tři fáze:

I. Předikonografický popis zahrnuje naše senzibilní vnímání. Jde o pseudo-formální analýzu, která pracuje se stylem a snaží se zachytit přirozený význam. Přistupujeme k obrazu zcela subjektivně a popisujeme pouze to, co na obraze vidíme.

II. Ikonografická analýza – při ní již musíme mít nějaké kulturní povědomí a popis je inteligibilní. Jde totiž o analýzu literárních pramenů, pojmů a interpretaci. Zjišťujeme konvenční význam.

III. Ikonologická syntéza se snaží zachytit vnitřní význam díla, jde tedy o popsání symboliky obrazu. V této fázi musíme mít povědomí o dějinách umění, abychom mohli symboly nalézt. Ovšem samotný smysl symbolu je tvůrci díla skryt, tvoří jej nevědomě.²⁰

Tímto způsobem můžeme analyzovat jakékoliv dílo výtvarného umění. Při tom budeme nejčastěji používat tyto pojmy:

Atribut (z latiny – znak, přívlastek) – je zvláštním typem symbolu, ve výtvarném umění (v ikonografii) tak označujeme předmět symbolického významu, který je rozpoznávacím znamením zobrazené osoby, postavy – světce, postavy z Bible, historie nebo mytologie, či personifikace. Atributy můžeme dělit na klasifikující a identifikující.²¹

Personifikace – obvykle značí zobrazení abstraktního pojmu pomocí jedné lidské postavy, oblečené nebo nahé, která je určená nějakým atributem, jehož úkolem je vypovídat o charakteru či vlastnosti personifikovaného pojmu.²²

Alegorie (z řečtiny allegorein – říci jinak nebo obrazně mluvit) – je ve výtvarném umění jinotajné zobrazení abstraktních pojmů či idejí pomocí obrazových prostředků, nejčastěji zosobněním – personifikací symbolů.²³

Symbol (z řečtiny symbolon – něco spojujícího) – ve výtvarném umění předmět (v širším smyslu), rostlina, zvíře nebo znak (číslo, písmeno, gesto ruky etc.), které v určitém kontextu mají hlubší význam.²⁴ Symbol je druh znamení. To je pak smysly vnímatelná skutečnost, která poukazuje na něco, co takto vnímatelné není.²⁵

Mluvíme-li o současném umění, samozřejmě nakonec vždy záleží na vzájemné komunikaci mezi autorem díla a divákem, často divák o žádnou analýzu ani interpretaci nestojí, často je dílo tak prázdné či povrchní, že je snad lepší ani jej neinterpretovat. Dle mého názoru jediné hodnotné dílo vzniká z vnitřní potřeby tvůrce tvořit. Bohužel často vzniká dílo z potřeby trhu či potřeby uznání ze strany teoretiků umění (kteří často ruku v ruce se spekulanty samotný trh s uměním formují a manipulují). Ale to je jiné téma...

10) Cibulka, Josef: Starokřesťanská ikonografie a zobrazování ukřižovaného, Družstvo přátel studia v Praze, 1924, s. 4.

11) Ibidem, s. 6.

12) Ibidem, s. 8.

13) Ibidem, s. 10–11.

14) Ibidem, s. 34–35.

15) Ibidem s. 64–65.

16) Problém, odkud pochází typ Krista jako krásného mladíka s bezvousou tváří, zaměstnával myslí mnohých. Nicolaus Müller a Weis-liebersdorf poukázali, že v teofaniích gnostických spisů a apokryfů zjevuje se Kristus téměř důsledně jako krásný chlapec, (...) Z toho usuzovali, že gnostickým vlivem vytvářel se typ Krista mladistvého krasavce.

17) Cibulka, Josef: Starokřesťanská ikonografie a zobrazování ukřižovaného, Družstvo přátel studia v Praze, 1924, s. 67.

18) http://en.wikipedia.org/wiki/Erwin_Panofsky, (30. 5. 2012)

19) Panofsky, Erwin: Význam ve výtvarném umění, Odeon, Praha 1981, s. 42–43.

20) Wikipedia, heslo Ikonografie. (30. 5. 2012)

21) Ibidem.

22) Ibidem.

23) Ibidem.

24) Ibidem.

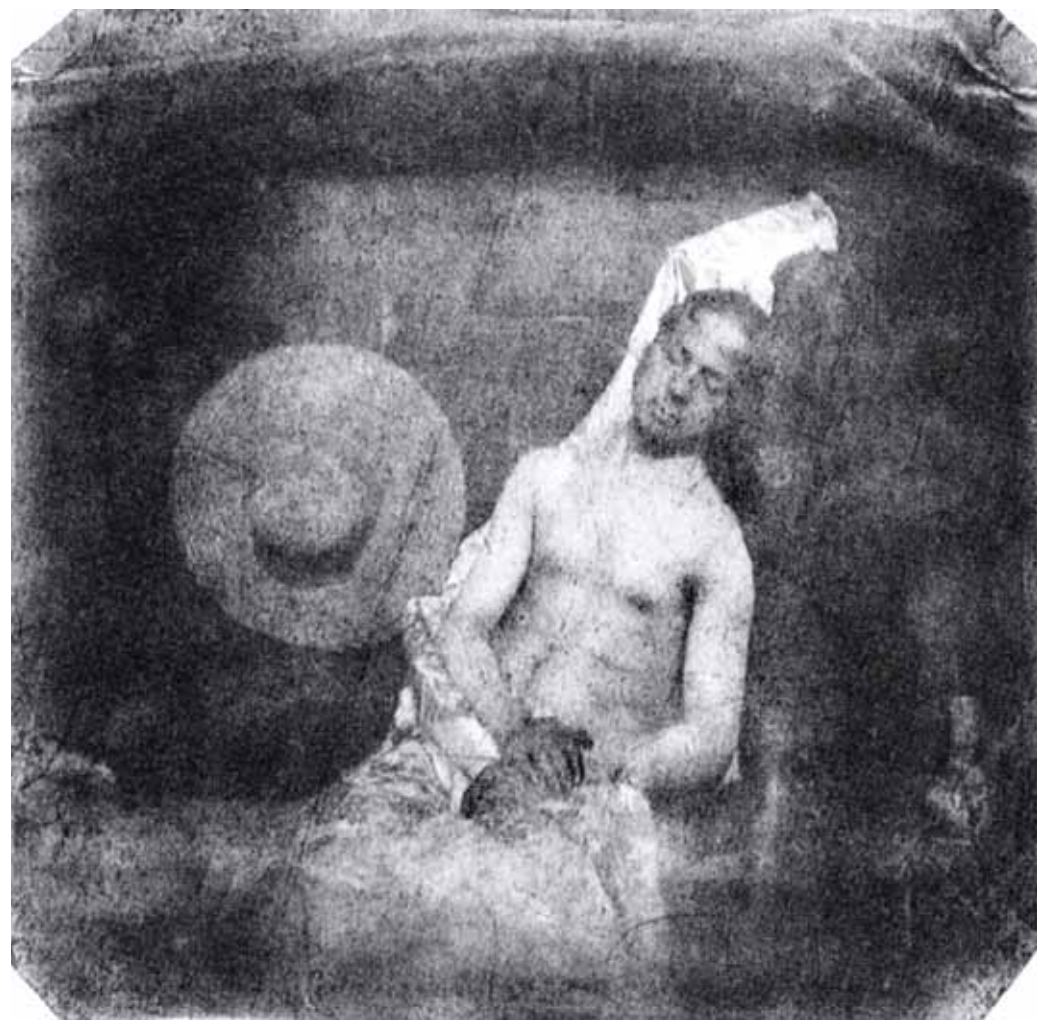
25) Wikipedia, heslo symbol. (30. 5. 2012)

III. CORPUS CHRISTI — TĚLO KRISTOVO

„A Slovo se stalo tělem a přebývalo mezi námi.“ (J 1,14)

Můžeme se tedy přenést zhruba o patnáct set let dále. V první třetině 19. století vrcholí snahy o dokončení vynálezu fotografického procesu. Na tomto poli pracuje více nadšenců a vynálezců. Největší slávy se dostalo Jacquesovi Daguerrovi (1787–1851), jenž svůj objev, označený jako daguerrotypie roku 1839 představil ve Francii veřejnosti a dnes je považován za vynálezce fotografického procesu.

Podívejme se ovšem na osobu většího smolaře, který neměl takové štěstí jako Daguerre, pana Hippolyte Bayarda (1801–1887). Byl to francouzský fotograf, vynálezce, umělec, ale také právní poradce a finanční úředník. Řadu let, souběžně s Daguerrem, Niépcem (1765–1833) či Talbotem (1800–1877) experimentoval a neúnavně pracoval na vynálezu fotografického procesu. Hledal nejvhodnější způsob, jakým by se dal pořídit záznam obrazu na nějaké médium a to následně ustálit. Prokazatelně již roku 1837 vytvořil první fotografie na citlivé papíry, které si chronologicky třídil do alba.²⁶ Patří mu také prvenství jako autorovi první



HIPPOLYTE BAYARD
SBOHEM, KRUTÝ SVĚTE!
1840

veřejné výstavy fotografií na světě – již 24. června 1839 uspořádal dobročinnou výstavu na pomoc obětem zemětřesení, kde vystavil 30 fotografií na papíře, papírových pozitivů, jež vynalezl. Bayardovi velmi leželo v žaludku, že veškerá sláva a odměna za vynález fotografie připadla pouze Daguerrovi, i když on sám byl prokazatelně objevitelem také. Ale díky tomu alespoň vytvořil jedno velmi unikátní dílo, jež se dá směle označit jako jeden z prvních fotografických autoportrétů vůbec a také bývá považováno za prototyp mužského aktu ve fotografii. Na protest proti jím pocíťované nespravedlnosti a křivdy vytvořil autoportrét sama sebe jako utonulého s názvem *Sbohem, krutý světe!* (1840).²⁷

Papírový pozitiv je na zadní straně opatřen tímto pozoruhodným textem: „*Toto tělo patří H. Bayardovi, vynálezci procesu, který právě vidíte. Pokud vím, tento neúnavný experimentátor byl tři roky zaměstnán svým vynálezem. Vláda, která tolik dala panu Daguerrovi, řekla, že nemůže nic udělat pro pana Bayarda, a ten nešťastník se utopil... Ach ta rozmanitost lidského života! Byl v márnici několik dní, nikdo jej nepoznal, ani si na něho neuplatňoval nárok. Dámy a pánové, měli byste raději poodstoupit aby nebyl raněn váš čich, jelikož – jak můžete vidět – tvář i ruce džentlmena již začínají zahnívat.*“ – Hippolyte Bayard, 18. října 1840.

Proč se ovšem touto jistě velmi neobvyklou a tvůrčí fotografií zabývá takto podrobně? Z důvodu, kterého si správně všiml až Nissan N. Perez, kurátor Izraelského Muzea v Jerusalémě, a to, že vzhledem ke specifické poloze a gestu pana Bayarda na snímku se zcela nepochybně jedná o inspiraci biblickou! A tudíž vůbec první známou fotografii s biblickými atributy.²⁸

Na první pohled se může zdát, že snímek nic společného s Bibli nemá, podíváme-li se ovšem důkladněji, uvidíme, že Bayard sám sebe inscenuje do role mučedníka, pozice „mrtvého“ těla sesutá na jednu stranu, zavinitá v rouchu a ruce zkříženy v klíně je jednoznačně inspirována klasickým zobrazováním ukřižovaného Krista v malířském umění a kompozice celé scény silně připomíná sejmutí z kříže tak jak bývá zobrazováno v renesančním umění. Samotný výběr subjektu a kontext celého příběhu jasně ukazuje, že jádrem a smyslem celého snímku je mučednická smrt, martýrium, fotograf sám sebe považuje za prvního „politického“ mučedníka tohoto nového média – fotografie.

Bayard se tak stává také průkopníkem „inscenované“ fotografie (v leccems předběhl svou dobu...), svoji „smrt“ ovšem naštěstí přežil a umírá téměř o padesát let později přirozenou smrtí, v pozhnaném věku 86 let. Směle tedy můžeme Bayarda zařadit na čestné místo jako prvního, kdo se nechal biblickým tématem inspirovat a na základě této inspirace vytvořil fotografii.²⁹

Tak jak prošla proměnou během dlouhého období vývoje křesťanského umění samotná Kristova tvář, jak jsme si ukázali dříve, stejně tak transformací procházelo i zobrazení Kristova těla. Není bez zajímavosti, že prozkoumáme-li důkladněji například renesanční zobrazení Kristova těla, často nacházíme tělo s typickými ženskými rysy. Nejen svalovina a tvar končetin, ale obzvláště držení těla a gesta prozrazují ženské tělo.

Některé z nejexplicitnějších příkladů jsou např. *Titianův* obraz *Noli me Tangere* (v překladu *Nedotýkej se mne*), nebo jiná díla *Velásquezova*, *Corregiova*, *Belliniho*.³⁰



HEINRICH KORFF,
BEZ NÁZVU (PAŠIJOVÉ HRY V OBERAMMERGAU)
1890

Jedním z logických vysvětlení je fakt, že malíři často používali dokonce i při malování Krista ženské modelky. Kořeny této praxe, která se může zdát velmi neobvyklá a znesvěcující posvátné téma můžeme hledat ještě dříve, v symbolismu středověkého mysticismu a teologie, kde „ženy byly ztotožňovány s Kristovým fyzickým tělem a muži s jeho duší... taková identifikace krásně koresponduje s konceptem těla jako zdroje vědění“.³¹ Zcela přirozeně, mnoho renesančních umělců tohoto konceptu dvojsmyslné podstaty ženské sexuality – napětí mezi čistotou a smyslností využilo pro znázornění duální povahy Spasitele. A také, pokud umělci využívali ženské modelky, tak při práci v ateliéru docházelo přirozeně k určitému sexuálnímu jiskření, jež se více či méně otisklo do výsledné podoby díla.

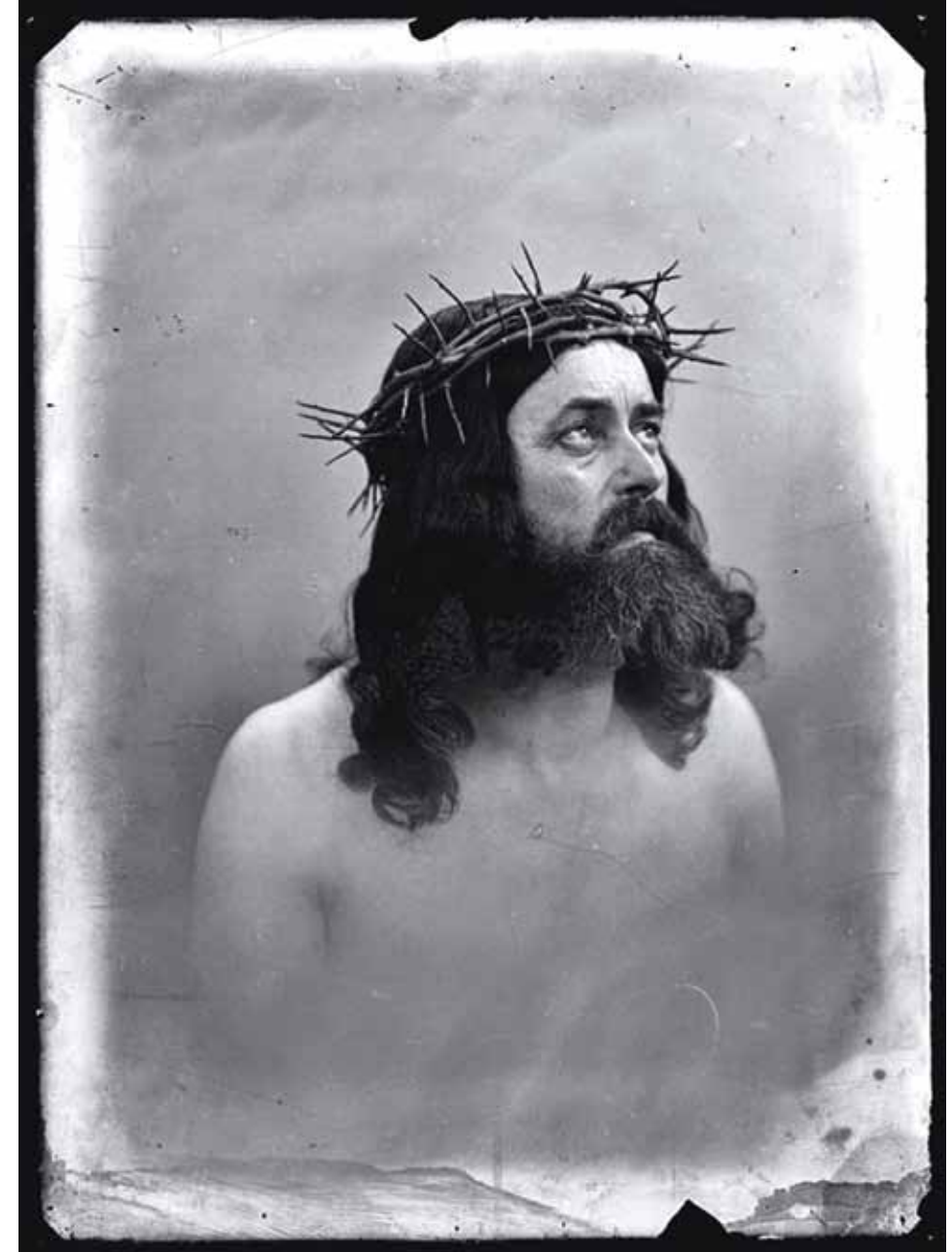
Ale vraťme se k následovníkům Bayardovým. Na konci 19. století se biblickým tématům, konkrétně Ukřižovanému věnovalo ve světě mnoho známých, ale i anonymních autorů. Nejznámější z nich byl Fred Holland Day (1864–1933), americký fotograf a umělec. Tématu se věnoval až s fanatickým zanícením, ne nepodobným pacientům s tzv. *Jeruzalémským syndromem*.³² Vedle stěžejního souboru *Sedm posledních Kristových slov*, jež je tvořen sedmi detailními záběry tváře umučeného Krista s trnovou korunou na hlavě (doplněných údajnými Kristovými posledními citáty před smrtí), a řady jiných snímků *Ukřižovaného*, včetně symbolických snímků Krista vstávajícího z mrtvých, vytvořil také záběry s Kristem v plenéru, obklopeném polonahými římskými vojáky. Přistupoval k práci s pečlivou přípravou, nejen co se týká aranžmá scén a výběru rekvizit, ale také vlastní duchovní přípravou za pomoci dlouhých půstů.³³ Vytvořil kolem 250 fotografií s výjevy ukřižování, na nichž sám pózoval jako Ježíš Kristus. Inspirací mu byla návštěva legendárních Pašijových her v Oberramergau roku 1890 (28. ročník), jež se konají vždy jednou za 10 let. V tomto roce také vytvořil fotografický soubor přímo na místě v Oberramergau německý fotograf Heinrich Korff.

Velmi podobné dílo tvořil v našem prostředí šumavský fotograf Josef Seidel (1859–1938), během Pašijových her v Hořicích na Šumavě (mezi lety 1893 a 1896).³⁴ Josef Seidel v devadesátých letech 19. století navštěvoval pašijové hry, jež se konaly vždy na velikonoce. Středověká tradice pašijových her v Hořicích byla znovu obnovena roku 1816, kdy hořický tkadlec Paul Gröllhesel s pomocí teologa Tomáše Pöschla napsal, nazkoušel a uvedl hru *Utrpení a smrt našeho pána Ježíše Krista – truchlohra o pěti jednáních s předehrou*. Zpočátku měli pašijové hry formu skromných představení hraných bez kostýmů v civilním oblečení. V 90. letech ovšem díky profesoru německého gymnázia V Českém Krumlově Josefu Johannu Ammannovi a hořickému občanovi Josefu Landsteinerovi došlo k výrazné změně.³⁵ Amman, který se věnoval terénnímu etnografickému výzkumu v německé jazykové oblasti Šumavy a byl často nazýván *otcem šumavského národopisu*, si povšiml pašijových her v Hořicích na Šumavě.

Byl přesvědčen o tom, že pašijové hry jsou duchovním majetkem obce a jejich velkorysejší provozování by se mělo dít v režii obce a v její prospěch. Podporoval vznik nové stavby divadla a pořízení potřebného vybavení, kostýmů



JOSEF SEIDEL
PAŠIJOVÉ HRY V HOŘICÍCH NA ŠUMAVĚ
KOLEM ROKU 1895





EUGÉNE DURIEU
STUDIE UKŘIŽOVÁNÍ
1853 - 56

a rekvizit. To se nakonec podařilo a s pomocí nacionalisticky zaměřeného německého spolku Deutsche Böhmerwaldbund byla postavena velká divadelní budova pro tisíc pět set sedících a pět set stojících diváků, unikát s ohledem na velikost obce. Velkolepé pašijové hry se v letech 1893 až 1896 konaly každoročně a vystupovalo zde až 300 herců. Josef Seidel zde fotografoval, vytvořil přehledně komponované fotografie výjevů z pašijových her, z pleneru i zevnitř divadla. Fotografie byly následně vydávány na pohlednicích.³⁶

Ve světě se vedle Daye na konci 19. století biblickým tématům věnovali dále také např. slavný švédský rodák Oscar Gustave Rejlander (1813–1875), jež se proslavil svými náročnými alegorickými montážemi, Ital Gaudenzio Marconi (1841–1885) (mylně označovaný Perezem za Francouze, ve Francii pouze působil), Francouzi Louis Bonnard, Eugène Durieu (1800–1874), Charles–François Jeandel (1859–1942).

Posledně jmenovaný, Jeandel, francouzský malíř a fotograf, mimochodem v dětství pravidelně navštěvující mše, vytvořil mimořádně obsáhlé dílo kyanotypií s motivem ukřižovaných žen (album s několika sty snímky).³⁷

Parafráze ukřižování v Jeandelově provedení má explicitní erotické zabarvení laděné do sadomasochismu. Na všech fotografiích je většinou jedna, občas i dvě nahé dívky „ukřižované“, různě svázané a pověšené, ponížené, potrestané, často se známkami výprasku snad rákoskou či bičíkem. Dílo by se lehce dalo označit až za pornografické, na dobu svého vzniku (kolem r. 1890) velmi odvážné. Jak je z fotografií vidět, autor se také inspiroval japonským uměním *bondáže* (*umění provazu*), sexuální praktiky vycházející z původní techniky mučení.

Samotné zobrazování ukřižovaných žen a dívek ve fotografickém umění jako symbol nahrazující ukřižovaného Krista bylo ovšem na přelomu 19. a 20. století velmi běžné, především ve Francii, ale nejen tam. Poměrně často je publikována například Bortova fotografie *Isis* z počátku 20. století s ukřižovanou dívkou opásanou tlustým lanem. Vzhledem ke kontroverzi tohoto tématu existuje také množství anonymních prací, jejichž autoři raději neriskovali nechtěnou slávu.

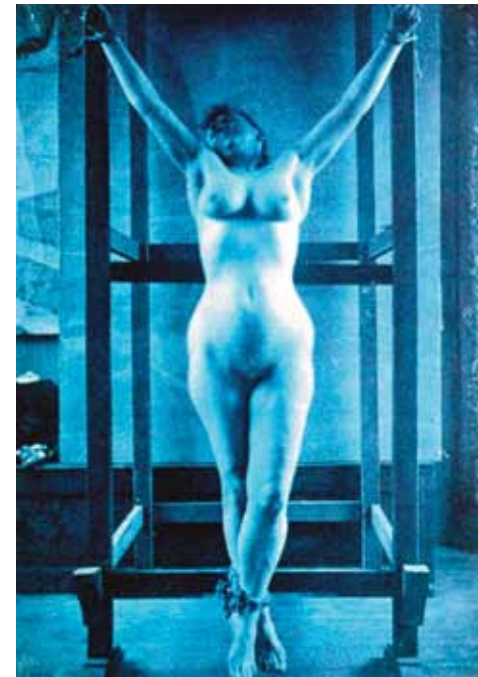
A zůstaneme-li u vysvětlečných žen a dívek, můžeme už nakouknout k nám domů, do kuchyně pod pokličku šéfkuchaři české fotografie počátku 20. století, Františku Drtikolovi (1883–1961). Postavě naší fotografie nejslavnější, ovšem také značně kontroverzní.³⁸ K nahotě neměl Drtikol nikdy daleko, zopakujme si jeho často citovaný citát o nahotě odvolávající se k Bibli: „Při mé tvorbě opírám se o biblický výrok *Genesis*: „*Bůh stvořil člověka k obrazu svému.*“ *Že ho nestvořil oblečeného, je jisté, neb člověk se rodí nahý. A proto dívám se na nahotu jako na dílo Boží, jako na krásu samu, jako na nejmorálnější a nejsamozřejmější věc. A tvrdím, že by bylo lidstvo přirozenější, upřímnější a krásnější, kdyby více chodilo nahé. V nahotě přestávají rozdíly společenské a zůstává prostě nahá krása člověka.*“³⁹

O biblická témata se Drtikol živě zajímal (v tvorbě fotografické i jako malíř), ostatně celý svůj život zasvětil hledání Boha či Absolutna, plynule transformujíc svůj světonázor původně od křesťanství dále směrem k východním filozofickým a náboženským modelům, k buddhismu, kundalíni józe apod.



GAUDENZIO MARCONI
BEZ NÁZVU
ASI 1870

CHARLES-FRANCOIS JEANDEL
STUDIE
ASI 1890





FRANTIŠEK DRTIKOL
UKŘIŽOVANÁ
1913



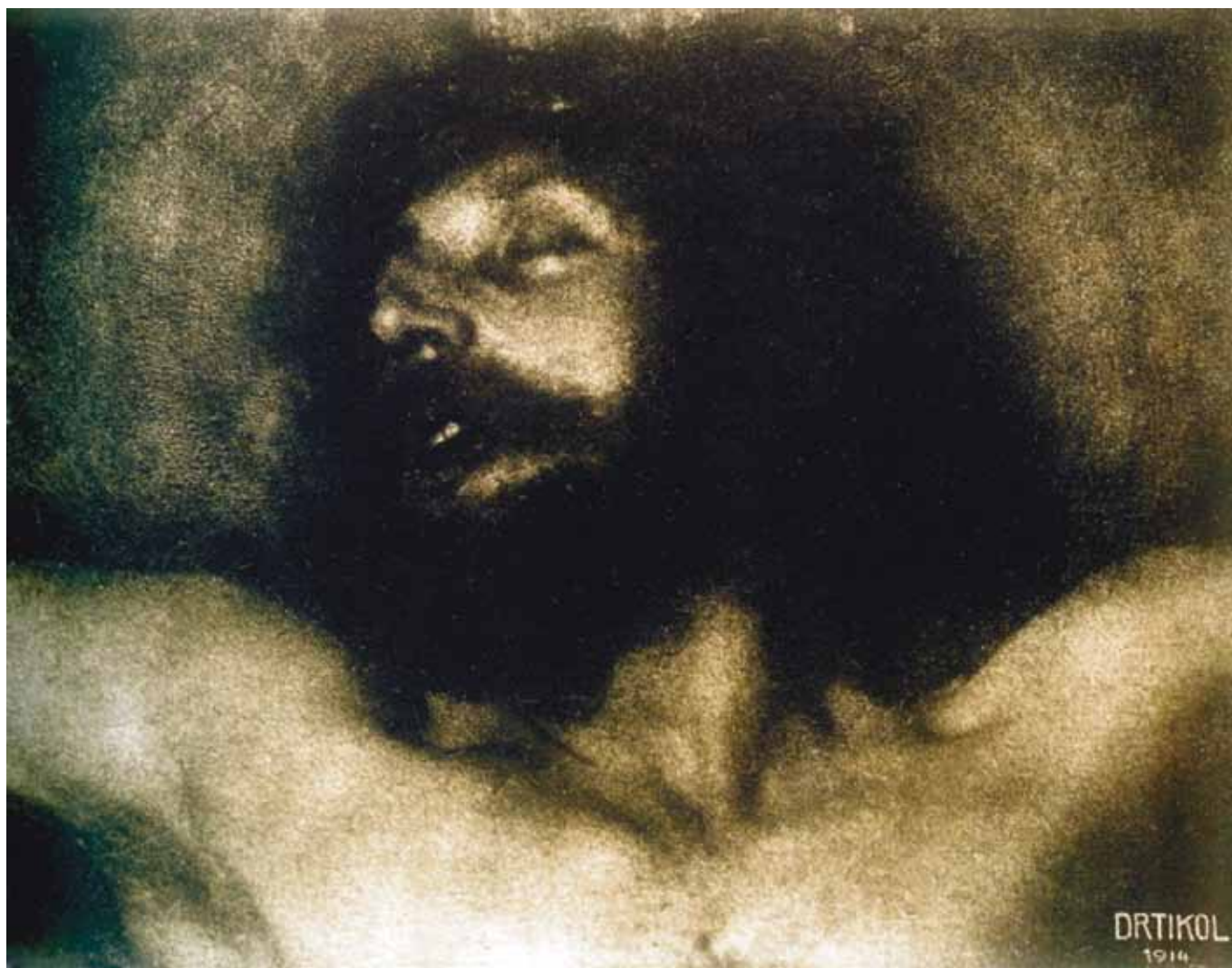
Po Drtikolově příchodu do Prahy a otevření fotoateliéru (společně se společníkem Škardou) se Drtikol vedle komerční fotografie věnuje také svojí vlastní volné tvorbě (což většinou nebylo u živnostníků fotografů příliš běžné). Z tohoto období (1913–1914) pochází řada fotografií ukřižovaných dívek či žen, které si Drtikol dokonce řadil do alba, společně s inspiračními zdroji výtvarného umění. Tak jako u Jeandela nacházíme erotický podtext fotografií, nejinak je tomu i u Drtikola (ovšem zdaleka ne tak explicitně otevřený). Sexuální obsah začne více prosakovat na povrch, podíváme-li se ovšem na jinou fotografii, jež s obrazy *Ukřižovaných* sousedí. Jedná se nejpravděpodobněji o autoportrét Drtikola.⁴⁰

Snímek ne nepodobný autoportrétům Daye z konce 19. století. Tento snímek v různých variantách pochází z roku 1913⁴¹, zachycuje pouze detail tváře *Ukřižovaného* v mystické extatické póze. Každopádně víme, že Drtikol zanechal tento snímek Elišce Janské⁴², do které byl fatálně a nešťastně zamilován, než byl odveden do služby u vojska v 1. světové válce. Jak víme z jeho bohaté korespondence z války, v září 1914 psal Janské: „...a abys jen tenkrát na mne vzpomněla, až se budeš dívat na ten obraz – Krista – mne – znázorňujícího, co jsem dal Karlovi. – Jen tenkrát si vzpomeň, že má duše byla taky tak napjatá na kříži jako to tělo Kristovo... On byl Bůh – já jen člověk.“⁴³

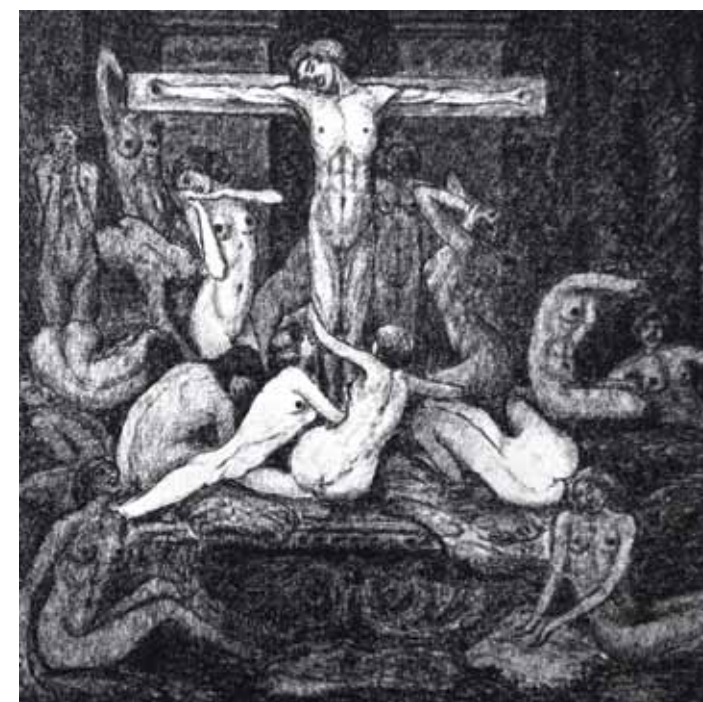
Ovšem pravou podstatu skrytou pod Drtikolovou extatickou pózou odhaluje jiný dopis Elišce Janské z prosince 1914: „Tak chtěl bych umřít jako Kristus, rozpjat, přibit na kříži. Umřít pomalu, co kapka po kapce z mých žil by tekla. A chtěl bych: abys mě uzřela, když již nemohl bych, tichým umíráním zmožen, ani oči otevřít, bych naposledy Tě mohl zlíbat. (...) Přivanula bys nahá, jak vánek, který by hrál si s mými vlasy a který by odnášel mé kapky krve na květy, které by zůstaly jak rosa v červácích. A klekla bys a objala mé tělo. A dřív, než svou láskou zhavé rty bys přísála k mému tělu, věděl bych, kam je přísaješ. A chtěl, by jsi sála mou krev, by aspoň drobek mého života, mé lásky v Tebe vešlo. A náhle by jsi vstala, bys políbila moje oči. A když bys políbila moje rty, když by moje rty na Tvých rtech lásku ucítily, chtěl bych svoji duši v Tebe vpustit. Tak chtěl bych zemřít. A moje smrt by byla krásnější než ta Kristova“⁴⁴

Přečteme-li si pozorně Drtikolův text a uvědomíme-li si, že ve střední části pasáže Eliška Janská v jeho vizi klečí na kolenou, nemusíme ani číst mezi řádky, aby nám bylo jasné, že se zde jedná o vizualizaci felace, orálního sexu. Bohužel neznáme odpovědi mladičké Janské na Drtikolovy dopisy, ale při čtení takové představy či spíše žádosti se zřejmě dost červenala.⁴⁵ Zajímavé srovnání tohoto Drtikolova díla si zaslouží také dílo krále pop artu Andy Warhola (1928–1987), konkrétně jeho 16 mm film z roku 1964 *Blowjob* (Kuřba), kde během celého filmu sice vidíme jen tvář herce, ale je více než zjevné, co se odehrává o tři čtvrtě metru níže.

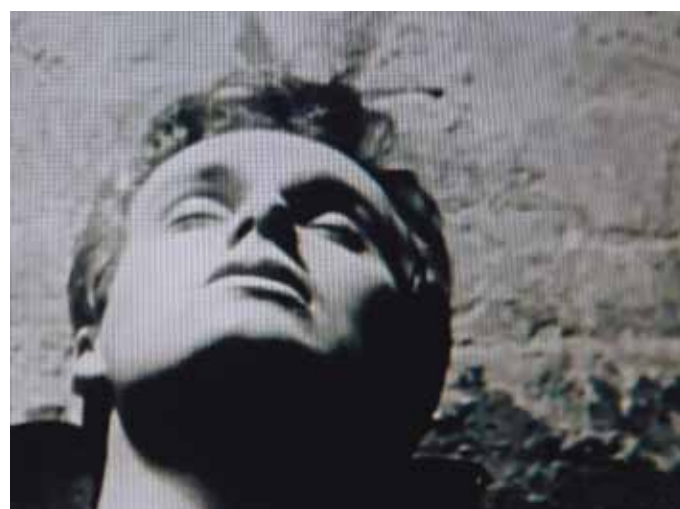
Drtikolův postoj k sexu měl k puritánství dost daleko, jak můžeme opět ověřit na základě jeho vlastních zápisků z listopadu 1914: „Je to obyčejně vinou ženy, že je příliš hloupě stydlivá a nedopustí variace na obyčejné thema soulož! (...) Vymyšlení různých pos — prodlužování rozkoší, líbání lůna ženy a mužství... ssání, pití vína, čaje, mléka z pohlavních údů atd. atd. (...) Není soulož vlastně tou hybnou silou



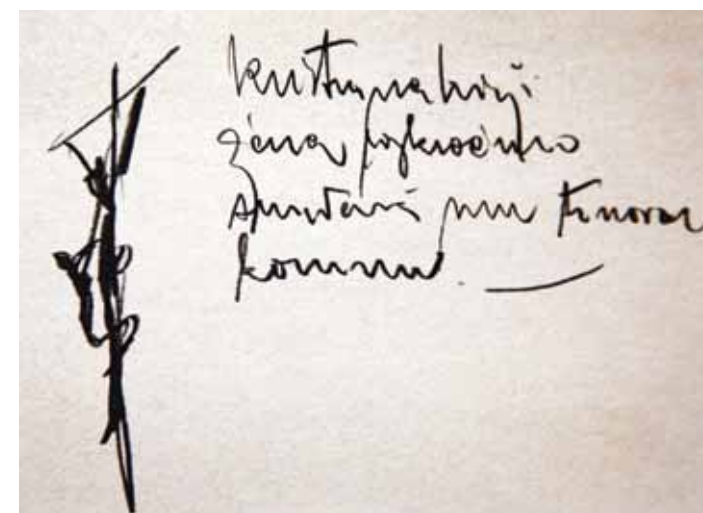
FRANTIŠEK DRTIKOL
AUTOPORTRÉT JAKO JEŽIŠ KRISTUS
1914



FRANTIŠEK DRTIKOL
UKŘIŽOVANÝ
1922, LITOGRAFIE



ANDY WARHOL
BLOW JOB
1963, FILM



FRANTIŠEK DRTIKOL
ASI 1917, KRESBA



JOSEF VÁCHAL
UKŘÍŽOVANÝ
(AUTOPORTRÉT JAKO KRISTUS), 1909

přírody? (...) Není to pak motlitba, mše svatá? Člověk by měl před ženou která počala, kleknout a bít se v prsa jak před velebnou svátostí! Božství skrývá se v takovém lůně ženy. — Směšné pak je, že křesťanství na to uvrhlo svoji klatbu — hřích.⁴⁶

Jak trefně shrnuje Stanislav Doležal v doslovu ke knize *Oči široce otevřené*: „...kde se ztotožňuje s Kristem — symbolem zpřítomňujícím oběť jako připomínku věčné Pravdy, kde Kristus na kříži plní ženskou vykupitelskou roli tím, že se „vzdává“ smrti, která je návratem do mateřského lůna, cestou do nicoty, z níž člověk vyšel. Stejně jako křesťanské umění zpodobňuje Drtikol kříž dvojím způsobem – ve fotografii kříž s Kristem trpícím a především v malbě kříž s Kristem vítězným, se svatozáří, která jej obklopuje, tak jak to sám prožil. Mysterium lásky, jež se mu otevřelo, stalo se pro něj zásadním očištěním. To byl začátek jeho duchovní cesty, které se plně oddal v polovině 20. let a dal jí tak jasnou kvalitu, která ho dovedla až k plné realizaci.“⁴⁷

Drtikolovo obcování s krucifikací zakončíme pozitivně, jeho vlastní ilustrací pravděpodobně z roku 1917, doplněnou tímto textem: „Kristus na kříži, žena rozkročmo, sundává mu trnovou korunu.“ Myslím, že to dobře vystihuje tu krásnou akrobacii na hraně lásky, vášně, smrti a nesmrtelnosti.

Nesmíme ovšem zapomenout na velmistra českého umění Josefa Váchala (1884–1969), jež sice není znám jako fotograf, ovšem než se proslavil svým grafickým a malířským dílem, vytvořil v prvním desetiletí 20. století několik pozoruhodných fotografických autoportrétů, na kterých pózoval jako ukřižovaný Kristus. Starší fotografie, která je dnes ve sbírce Moravské galerie v Brně, byla také součástí výstavy *Czech Modernism 1900–1945* v americkém Houstonu v roce 1989. Ta zobrazuje na neuhlazené silně naturalistické fotografii nahého Váchala v póze Ukřižovaného — doma, okno je jen ledabyle zakryto nějakým černým hadrem, scénu ruší další předměty, a ani kompozičně není fotografie nejzdařilejší. (Fotografie nese silnou paralelu s pracemi Durieua i Marconiho.)

Jaroslav Anděl v katalogu houstonské výstavy⁴⁸ také srovnává tento Váchalův autoportrét s Drtikolovým, staví je do protikladu a vyslovuje názor, že Drtikol idealizoval téma srovnání umělce s Kristem — mimo jiné i použitím ušlechtilého tisku v jedné verzi této fotografie, zatímco Váchal nejenom použitím čisté fotografie porušil klasické zobrazení tohoto tématu, typického pro umělce z přelomu 19. a 20. století, a záměrně proti němu postavil vlastní karikaturu. Dle Anděla se tak Drtikol snažil legitimizovat umělecké postavení fotografa, kdežto Váchal tímto snímkem kladl otázky umění i postavení umělce, což už bylo téma typické pro avantgardu následující dekády.

Co se týká charakteristiky Váchalových pohnutek tak s Andělem souhlasím, pokud jde o Drtikola, domnívám se, že Anděl zcela nepochopil obsah díla, možná se nechal svést pouhou formou na slepou stezku, ale je až zarážející, že by si nevšiml obsahu erotického. Buď neznal širší kontext a nechal se zmást a nebo věděl, ale odvrácenou perverzní tvář Drtikolovu raději ponechal ve stínu, aby snad religiózně konzervativní americké a obzvláště texaské publikum během výstavy příliš nepohoršil.

Na pozdějším Váchalově autoportrétu, datovaném rokem 1909, jež je dnes ve sbírce Památníku národního písemnictví v Praze⁴⁹, již Váchal uhladil formu,



JOSEF VÁCHAL
UKŘÍŽOVANÝ
(AUTOPORTRÉT JAKO KRISTUS), 1906



VÁCLAV CHOCHOLA
DALI, KLOKTÁNÍ A GAUDÍ-MODEL
1969

pózuje v neutrálnějším prostředí před ornamentálním kobercem či drapérií a fotografii doladil dodatečnou retuší negativu – vyškrabáním kříže i svatozáře. Stojí také za povšimnutí, že i samotné Váchalovo tělo prošlo až hermetickou proměnou – oproti předcházejícímu autoportrétu působí jeho nahé tělo až žensky nebo androgynně, zdá se, jako by si snad i oholil chlupy a genitálie si cudně schovává mezi stehna. První fotografie je provokací, karikaturou, revoltou, ta druhá je výpravou do vnitřního světa citlivého hledajícího umělce, básní o dualitě duše a klíčem k hermetickému tajemství ženské podstaty Krista.

Na počátku 20. století Váchala s Drtikolem spojoval hluboký zájem o teozofii, antroposofii i jiné nauky, jako hermetismus, spiritismus, magii a okultní vědy všeobecně. Pro srovnání zařazuji také fotografii Františka Kupky (1871–1957), portrétovaného jako *Orfeus*, zamýšlenou jako parodii na jeho nedobrovolné zařazení k uměleckému směru *orfismu*, a tedy označení jako *orfisty*.⁵⁰ Podobnou formu Váchalova prvního provokativního autoportrétu má i portrét Salvadora Dalího (1904–1989) od Václava Chocholy (1923–2005) z Paříže roku 1969.

Corpus Christi je v české fotografii 20. století zastoupen poměrně slabě, převládá „ateistická“ tvorba, ve srovnání se světovou fotografií, kde najdeme příkladů více. Avantgarda, spiklenci surrealismu, nadšenci nové věčnosti, nikdo z našich tvůrců ovlivněných těmito směry nehledal výrazové prostředky v Bibli.

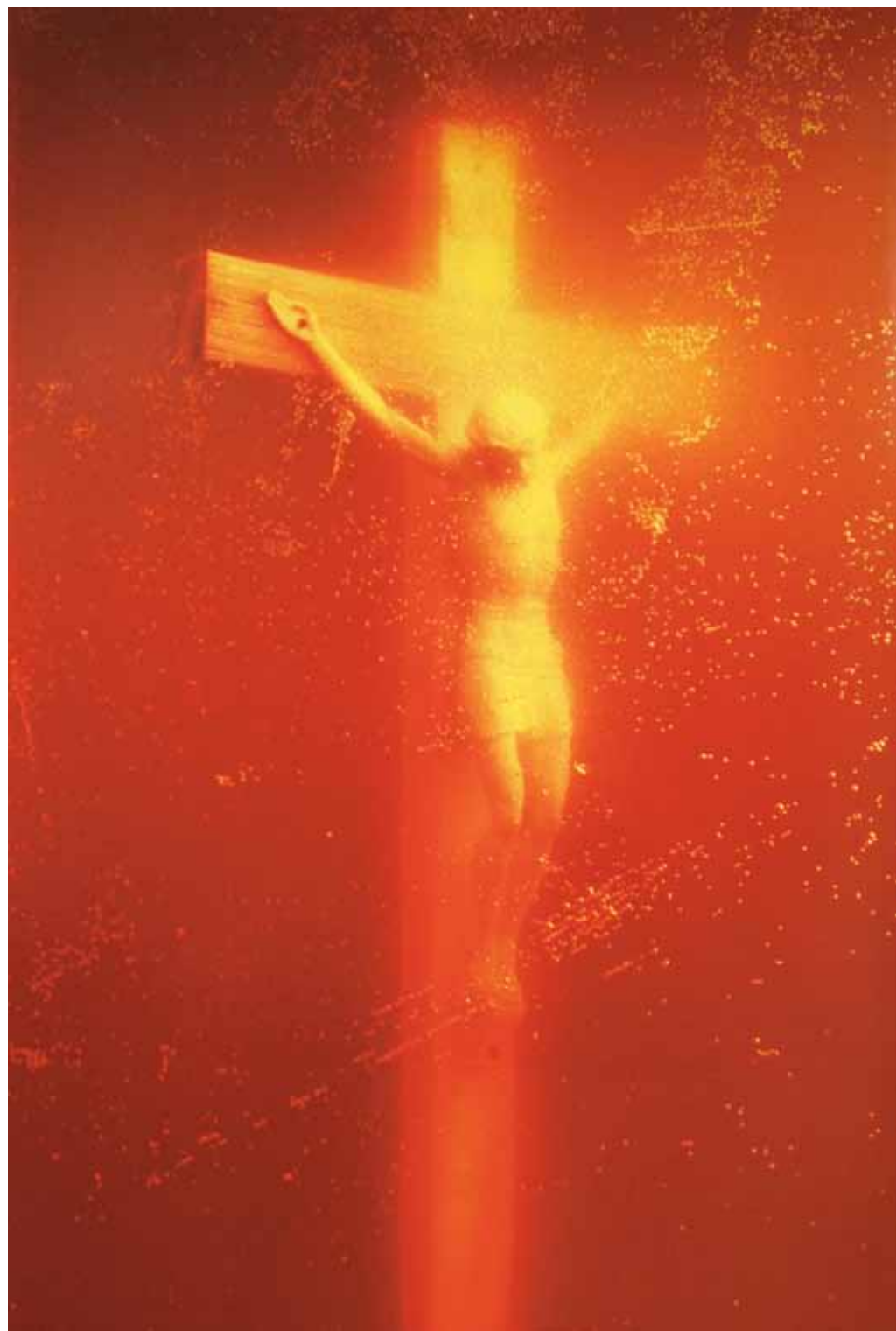
V zahraničí bylo toto téma v průběhu 20. století zpracováno živěji a angažovaněji, s mnoha rozdílnými přístupy. Nacházíme zde celou řadu příkladů, ať už se jedná o loutkové inscenace z díla Španěla José Maria Seta (1874–1945), naturalistické scény ukřižování Francouze Raymonda Voinquela (1912–1994), avantgardní přístup australského autora Maxe Dupaina (1911–1992), grafické emočně nabitě politicky angažované kolážové práce Johna Heartfielda (1891–1968), jemu podobnou, také varující před nacismem, ovšem přímou fotografii známe i od Paula Stranda (1890–1976), barevné realistické „portréty Krista“ v knize *INRI* od Bettiny Rheims (1952)^{51,52}, některé práce Roberta Mapplethorpa (1946–1989), děsivé brutální kompozice mrtvých těl či torz těl zvířat či lidí Joel-Petera Witkina (1939). V poslední době se tématu odvážně v duchu posmoderní invence věnoval harlekýn západní kultury David LaChapelle (1963) či dokonce takový eskamotér trhu s moderním uměním, jako je umělecký podnikatel Damien Hirst (1965), jež ke spolupráci („na špinavou práci“) na posledním souboru *Křížová cesta* přizval jednoho z nejslavnějších britských fotografů Davida Baileyho (1938). A nebo také profesionální provokatér, americký fotograf s latinskoamerickými kořeny Andres Serrano (1950), jež se mnohokrát postaral o velmi kontroverzní přijetí svého díla. Nejenom jeho *Piss Christ* (*Kristus v moči*) (1987), ale i jiná díla leží Vatikánu a celosvětové křesťanské komunitě v žaludku jako kámen, který prostě nejde strávit.⁵³ Není bez zajímavosti, že jako mnoho jiných umělců, kteří již překročili hranici náboženské tolerance, i on vyrostl v duchu přísné katolické výchovy. Velmi provokativní je také dílo švédské lesbické umělkyně Elisabeth Ohlsson Wallin (1961), především soubor *Ecce homo* (1998). Stejně jako Američanka Catherine Opie (1961) se věnuje *queer* komunitám.



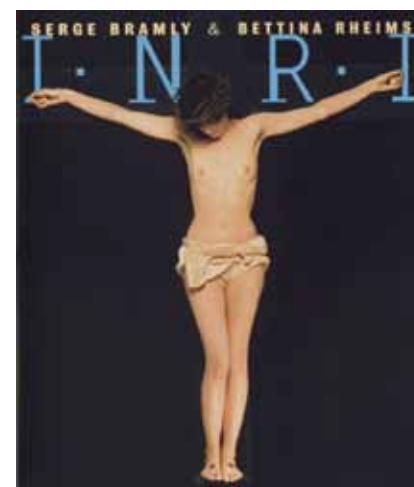
ANONYM
FRANTIŠEK KUPKA JAKO ORFEUS
ASI 1910



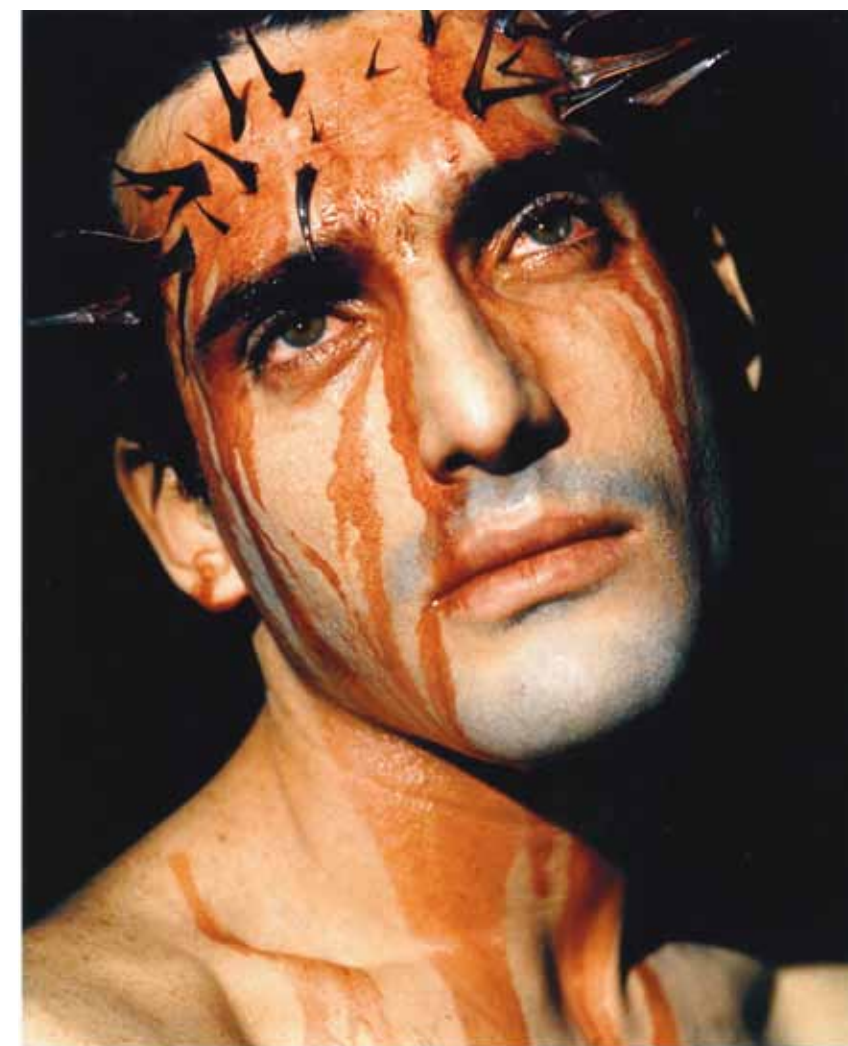
JOEL-PETER WITKIN
THE HISTORY OF THE WHITE WORLD:
VENUS PREFERRED TO CHRIST
1997



ANDRES SERRANO
KRISTUS V MOČI
1987



BETTINA RHEIMS
A SERGE BRAMLY
INRI
1999



BETTINA RHEIMS A SERGE BRAMLY
TRNOVÁ KORUNA
1997



ANONYM (VOJÁK US ARMY)
BEZ NÁZVU
(VĚZEŇ V ABÚ GHRAIB), 2004



COPPER GREEN
IRAQ
2004, PLAKÁT



ANTON JOSEF TRČKA
UKŘIŽOVÁNÍ
1915, AKVAREL

Vzhledem k provázanosti křesťanství a celé západní kultury se samotný obraz *Ukřižovaného* stal synonymem pro utrpení. Zajímavým příkladem tohoto faktu je aféra, jež byla spojena s týráním iráckých vězňů ve věznici *Abú Ghraib* v Iráku americkou armádou. Fotografie, jež si během mučení pořizovali „na památku“ američtí vojáci, unikly do médií a jedna z nich se stala doslova moderní ikonou války v Iráku a celé imperialistické politiky novodobých křížáckých výprav. Na fotografii je irácký vězeň s kápí na hlavě, stojící na krabici, na ruku má připevněné dráty a musí stát v klasické poloze ukřižovaného Krista, pod pohrůžkou, že pokud se pohne, nebo dá ruce k tělu, pustí vojáci do drátů elektrický proud. Díky moderním informačním technologiím fotografie téměř okamžitě obletěla celý svět a rozpoutala veřejnou diskuzi.

Následně tuto děsivou fotografii parafrázoval Copper Greene (sdružení amerických umělců tvořících v disentu) svým plakátem parodujícím reklamu firmy Apple na produkt iPod s názvem *iRaq*. Na ulicích New Yorku vylepili stovky plakátů, aby upozornili na šokující odhalení zvěrstev páchaných okupačními jednotkami, ale i na diskutabilní podstatu reklamní kultury a konzumní společnosti obecně.⁵⁴

Na počátku 20. století nacházíme ještě dva velmi zajímavé autory, kteří mají vazby na naše území a můžeme je považovat za české (moravské) autory, jenž jsou ovšem spojováni častěji s Vídní. Jde o Antona Josefa Trčku (1893–1940) a Rudolfa Koppitze (1884–1936). Oba studenti Karla Nováka (1882–1952) na vídeňské Grafické škole vytvořili obdivuhodné dílo. Trčka je dnes nejvíce znám díky svým neobyčejně invenčním portrétům Egona Schieleho (1890–1918), ale v jeho díle najdeme také biblické motivy, blíže si je představíme v kapitole další, *Mamma Christi*. Nyní zařazuji pouze jeho akvarel *Ukřižování* z roku 1915.

Zastavme se ovšem u Koppitze, autora jedné z nejvíce publikovaných fotografií na světě⁵⁵, jeho slavné *Pohybové studie* z roku 1925.⁵⁶ Koppitz byl předním představitelem vídeňské umělecké fotografie mezi válkami, tak jako Drtikol i on plynule přešel od secesního piktorialismu k modernějšímu avantgardnějšímu pojetí, v jeho pozdějších aktech nacházíme i vlivy konstruktivismu. Modelkami na jeho fotografiích jsou téměř výhradně tanečnice, neboť on i jeho manželka udržovali přátelský vztah se členkami baletu vídeňské státní opery. Zdaleka nejslavnější je jeho fotografie, kterou on sám vždy označoval pouze názvem *Pohybová studie*. Skupina ruských tanečnic v černých rouchách a v jejich středu nadpozemsky krásná, zcela nahá Claudia Issatschenko, jež občas pobývala ve Vídni a vystupovala v souboru baletu státní opery. Velkolepá oslava tělesnosti. Tato ikona fotografie 20. století vznikla roku 1925, Koppitz vytvořil několik různých variant, ať už jde o lehce jinou kompozici, ale i provedení finálního printu.

Kompozičně vychází fotografie z tradiční malby. Na první pohled by se mohlo zdát, že jde vskutku jen o určitou studii pohybu nebo ženský akt. Ale zde jde o mnohem víc. Koppitz vytvořil skutečnou ikonu, podíváme-li se na kompozici scény a polohu nahého těla (a to u všech různých variant), vidíme, že zcela neomylně se jedná o parafrázi biblické pašijové scény, konkrétně snímání z kříže.



RUDOLF KOPPITZ
POHYBOVÁ STUDIE
1925



RUDOLF KOPPITZ
POHYBOVÁ STUDIE
1928



RUDOLF KOPPITZ
TRIPTYCHON
20. LÉTA



ANONYMNÍ AUTOŘI
SVATÉ OBRÁZKY
20. STOLETÍ

Ano, jakkoliv rouhačsky by to mohlo znít, říkám, že Issatchenko představuje v Koppitzově pojetí Ježíše Krista.

Scéna je tak čistá, motiv tak výstižný, že není třeba diváka navádět jakoukoliv nápovědou ve formě názvu. A nakonec, díky tomu, že interpretace je čistě v ruce diváka, bez zavádějící (navádějící) nápovědi, fotografie nezbuzovala ve své době kontroverzi, jak by se nepochybně stalo, kdyby nesla název „Snímání z kříže“.

Někdy také Koppitz svoje snímky představoval jako tzv. *Triptychony* (triptychy), symbolizující život v jeho celistvosti, od narození až ke smrti. Nejznámějším příkladem jeho *Triptychonů* je spojení *Pohybové studie*, fotografie jeho manželky a dcery *Matka a dítě* a jeho autoportrétu v Alpách *Chrám přírody*.

Jak jsme si již řekli, 20. století bylo v české fotografii poměrně ateistické... Několik příkladů ale přece jen najdeme. Jedním z nich jsou *svaté obrázky*. Například v první polovině 20. století vznikali fotografické svaté obrázky. Formálně i obsahově identické s tradičními svatými obrázky, ovšem v provedení jako bromostříbrné fotografie, někdy ještě zdobené zlatou ražbou. Umělecké kvality mohou být diskutabilní, většinou již překračovali pomyslnou hranici kýče. Někdy jsou tyto práce na pomezí fotografie, litografie, grafiky. Někdy není zcela zřejmé, zda-li je motiv původně inscenovanou fotografií, nebo pouze fotograficky abstrahovanou reprodukcí malby, popřípadě kresby.

Svaté obrázky mají většinou klasický kapesní formát svatých obrázků (ovšem existují i verze větší, to už jsme v kategorii pohlednic i větších obrázků, jež se dříve hojně prodávali na svatých místech a poutích), jsou buď anonymní, nebo značené různými monogramy, nebo kódy, někdy také nápisem *Made in Czechoslovakia*, popřípadě *CZECH GOODS*, což nasvědčuje tomu, že bývaly i exportním artiklem!

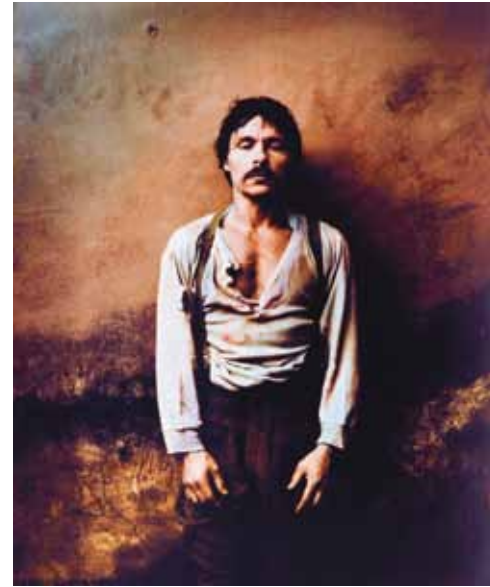
Na těchto foto-svatých obrázcích není téma ukřižování příliš běžné, mnohem častější jsou jiné motivy — Panna Marie, Svatá rodina, Jezulátko, andělé apod. Tyto práce měly a v mnohem omezenější míře mají i dnes⁵⁷ především funkci praktickou, jako upomínka nebo pomůcka víry a ani neaspírají řadit se mezi krásné umění.

Biblickému tématu Ježíše Krista se v jedné sérii fotografií v 80. letech 20. století věnoval také Jan Saudek (1935). V sérii nazvané *Smrt vojáka*, Saudek postupně řadí sekvenci 6 fotografií, začínající vojákem v plné polní, postupně se odhalujícím až do naha, nakonec ukřižovaného a série končí samotným křížem. Saudek se ovšem tématem nezabýval nikterak hlouběji, jedná se v jeho tvorbě spíše o výjimku. Jednou z dalších je autoportrét *Fotograf jako Ježíš*, z roku 1991.: Po svém se tématu věnovala také Saudková „žačka“ Sára Saudková (1967).

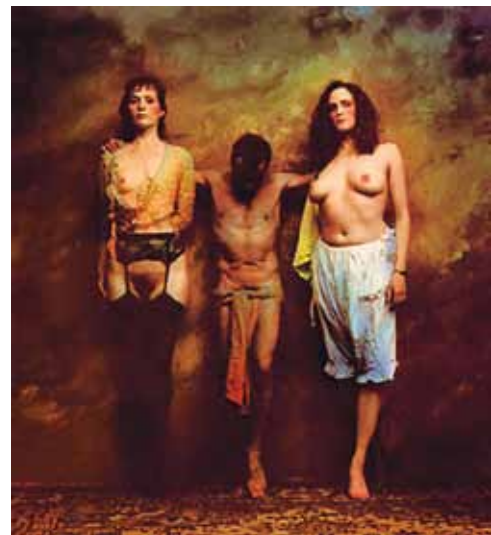
Intelektuálně akademický a hlubší přístup představuje Ivan Pinkava (1961). Jeden z hlavních představitelů současné české fotografie, absolvent oboru Umělecké fotografie na pražské FAMU (1986). Má velmi výrazný a puristický rukopis, tak silně ustálený, že neprodělal během více než dvaceti let jeho tvorby větších změn a díky tomu je jeho tvorba velmi snadno rozpoznatelná. Pracuje výhradně s černobílým materiálem (s výjimkou komerčních zakázek, to je



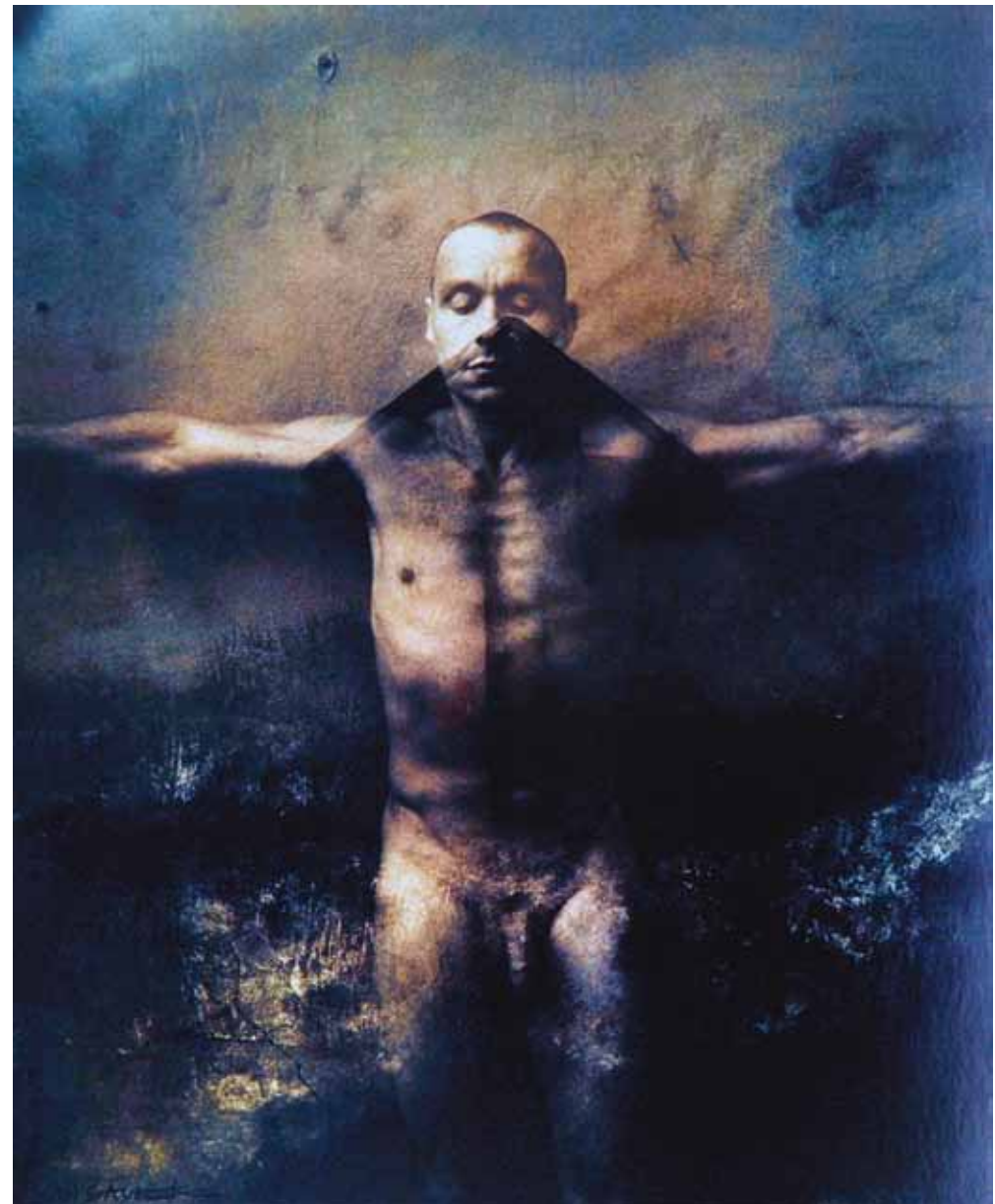
JAN SAUDEK
SMRT VOJÁKA
1984

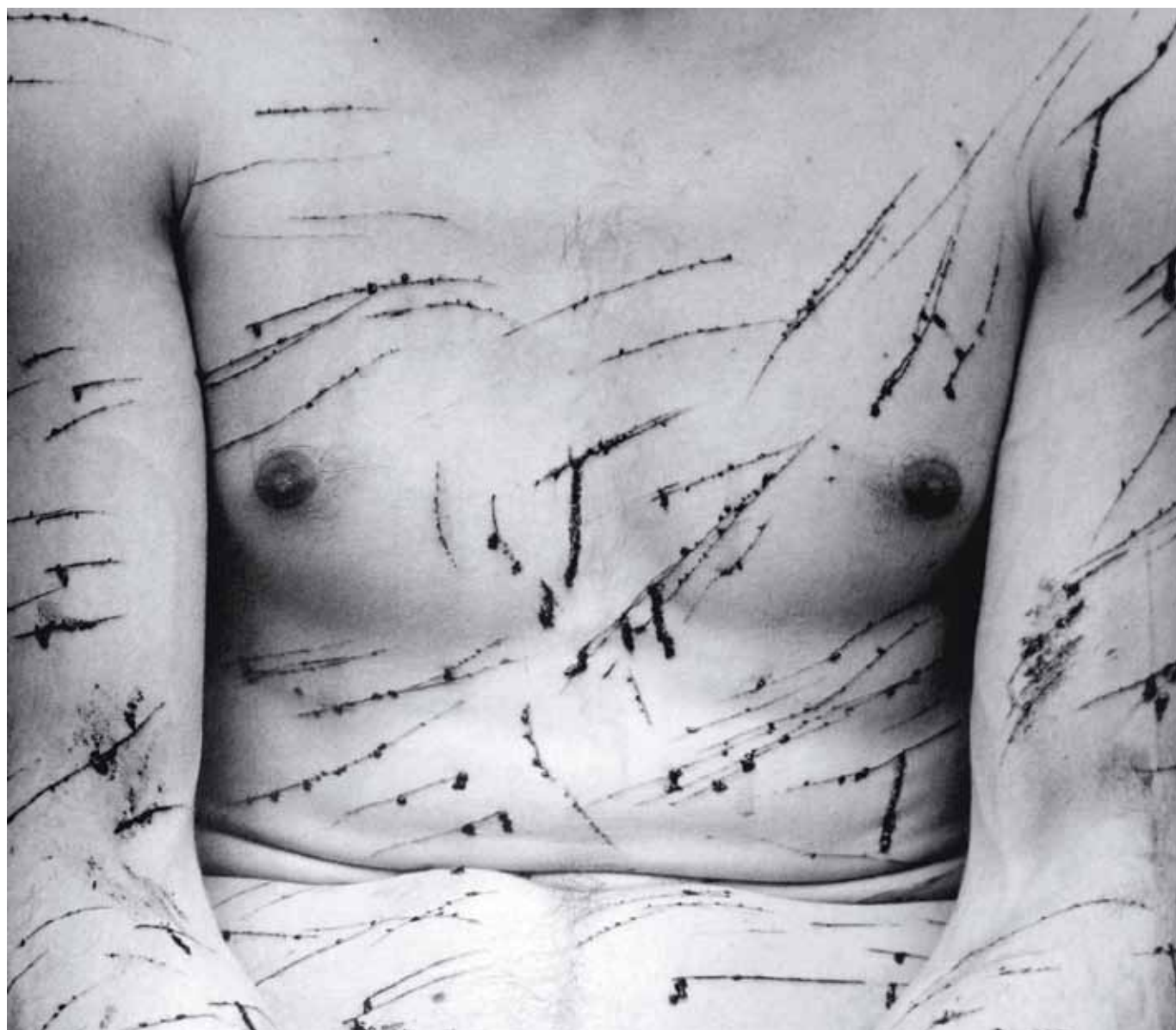


JAN SAUDEK
SMRT VOJÁKA
1984



JAN SAUDEK
FOTOGRAF JAKO JEŽÍŠ
1991





IVAN PINKAVA
ECCE HOMO
1995

ovšem zcela jiná kapitola), v abstraktně tajemném prostředí ateliéru, většinou s neutrálním pozadím. Obsahově pracuje ve svém díle velmi často s biblickými tématy, nejen z Nového, ale i Starého zákona, ale zdrojem je pro něj i antika. Formálně pracuje často s ikonami výtvarného umění, ať už jde o renesančního Leonarda da Vinci (1452–1519) či už barokního mistra Caravaggia (1571–1610).

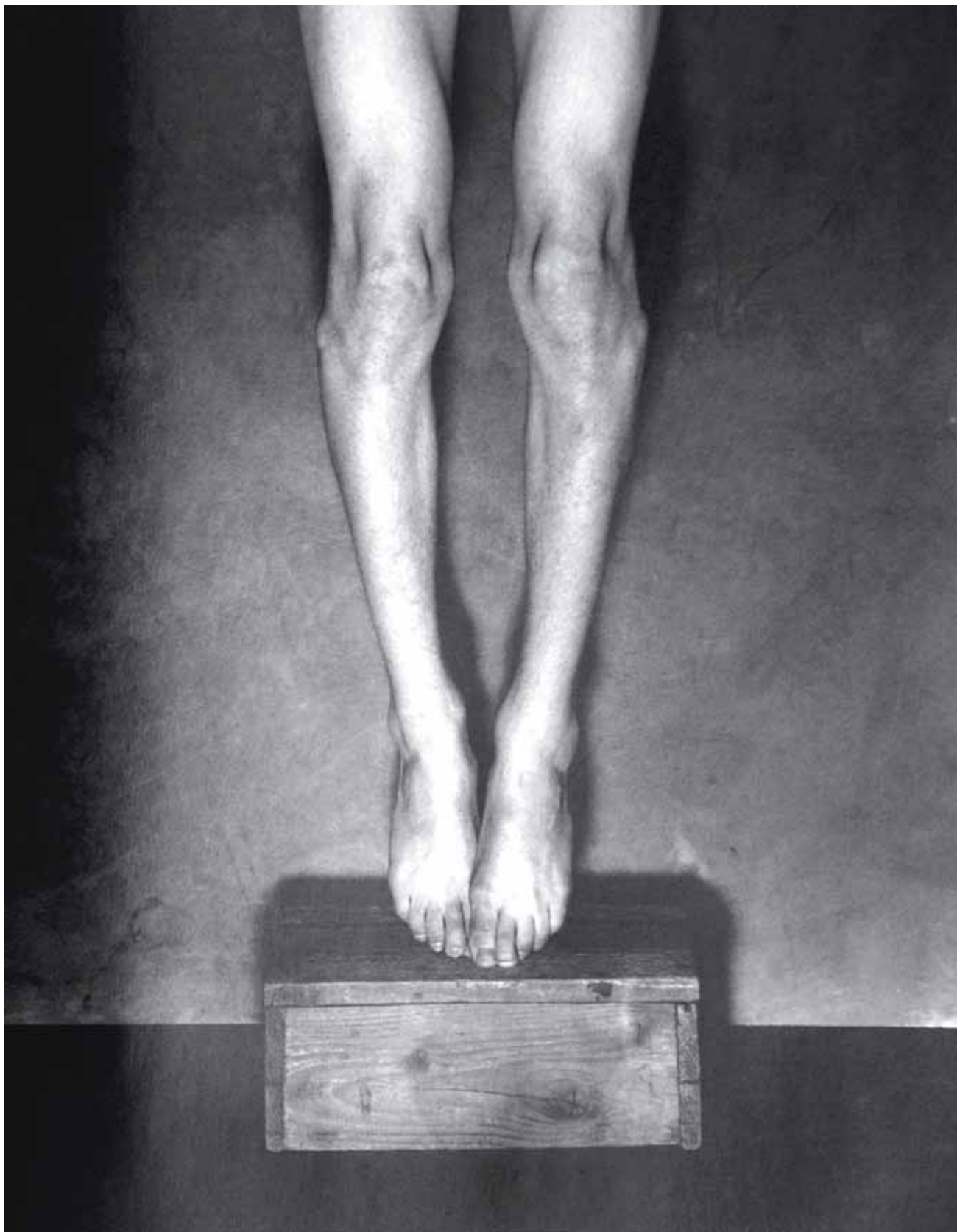
Soubor Ivana Pinkavy *Heroes* a stejnojmenná výstava v Rudolfinu v roce 2004 se řadí k zásadním milníkům současné české fotografie. Starší práce jsou na pomezí aktu a portrétu, z novějších éterických děl se již figury vytrácí a zůstávají pouze stopy, otisky jejich existence jako zátiší v podobě předmětů, jako jsou např. utrápený molitan, rozbitá vana, ušmudlané deky a podobně. U Pinkavi mi na mysl přichází Evangelium svatého Filipa: „*Pravda nepřišla na svět obnažená, ale ve znacích a obrazech. Jiným způsobem se k ní člověk nedostane... Ženich musí proniknout obrazem k pravdě.*“

Číst Pinkavovy parafráze, popřípadě reinterpretace Bible je i není snadné. Často nabízí pomocnou ruku v podobě názvů jednotlivých děl, jež odkazují buď přímo k biblické inspiraci či antice, a nebo do kabinetu dějin umění. Od diváka vyžaduje či aspoň očekává určitý přehled. To nejlépe vyjadřuje Pinkava sám: „*Atribuce, pokud ji používám, je pro mne především cosi, co mi umožňuje komunikovat vizuálně s divákem, který má jisté předpokládané kulturní znalosti. Pokud je nemá, stále ještě se ale můžeme domluvit prostřednictvím přítomnosti archetypu, pokud jsme ze stejné kulturní oblasti (západní křesťanská civilizace), a pokud ani zde se nesejdeme, zbývá již jen cesta přes vnější estetiku. Ale to je již ta nejvíce zredukovaná cesta, kterou dávám až na poslední místo, jíž bych si přál kohokoliv oslovovat. Tady je pak již nemožné pochopit, že jsem kupříkladu převrátil vztahy, že jsem porušil tabu a podobně. Je to tedy pak jisté ochuzení. Ale vždy se snažím, aby fotografie mohla nějak oslovit kohokoliv, kdo sice třeba nebude vyzbrojen intelektuální informací, ale bude otevřený k vnímání.*“⁵⁸

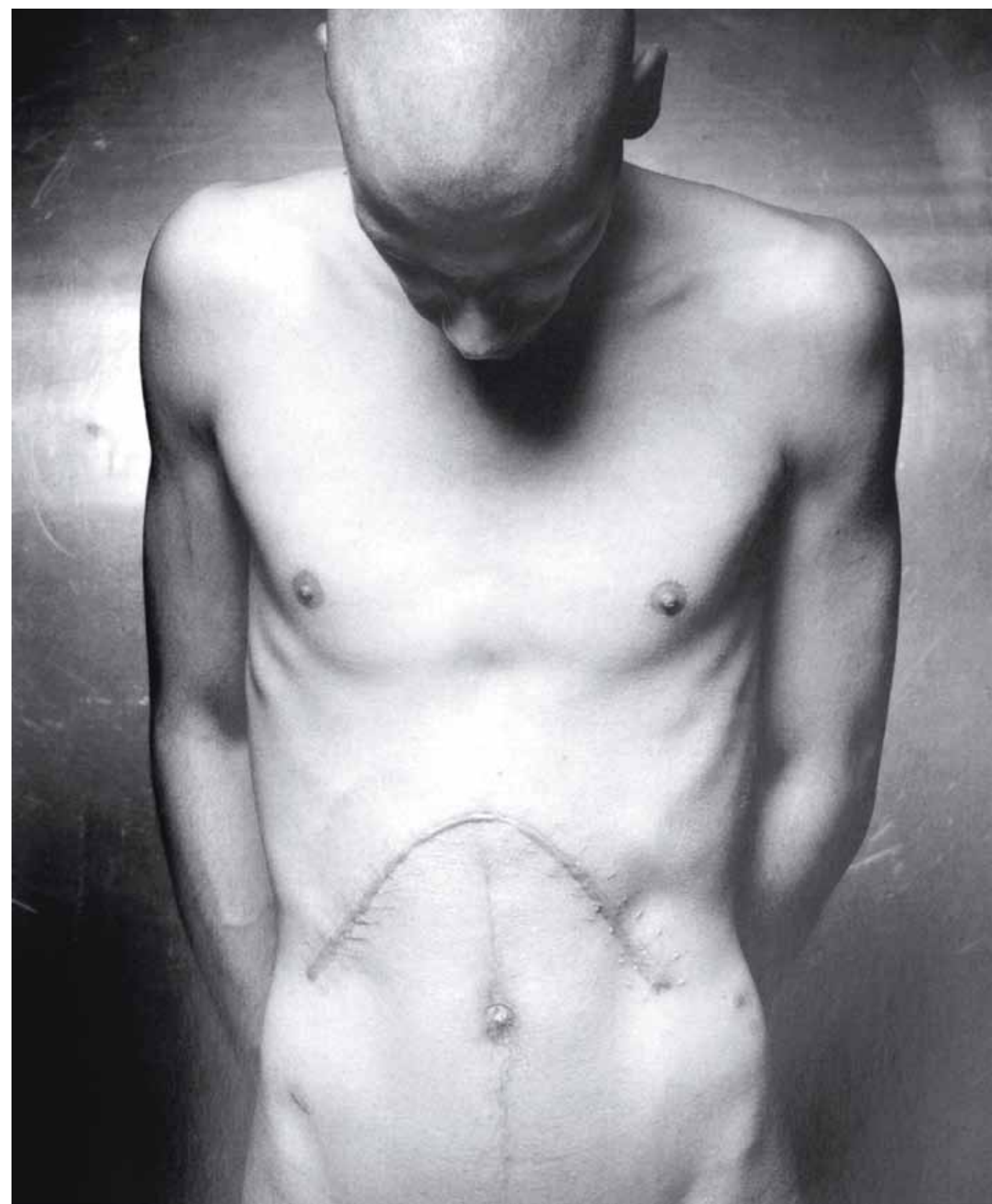
Pinkava přistupuje k tématu se vzácnou křehkostí a nikdy se ani zdaleka nepřiblíží vulgaritě, která se často plíživě u aktů vynořuje. On to potvrzuje: „*Nahotu u svých věcí nevnímám jako odhalení, ale spíše jako jakousi pomůcku pro nalezení čehosi univerzálního a společného nám všem. Svě snímky vnímám spíše jako portréty než akty.*“

Výrazně ikonický, explicitně se zabývající ukřižováním je Pinkavův snímek s názvem *A potom poznají, koho probodli* (1999). Pinkava mistrně pracuje s atributy a symboly. Na snímku jsou sice jen nohy na bedně, ale ikona ukřižovaného je již v naší západní kultuře tak hluboce zakořeněná, že i bez napovídajícího názvu ihned víme, s kým máme tu čest.

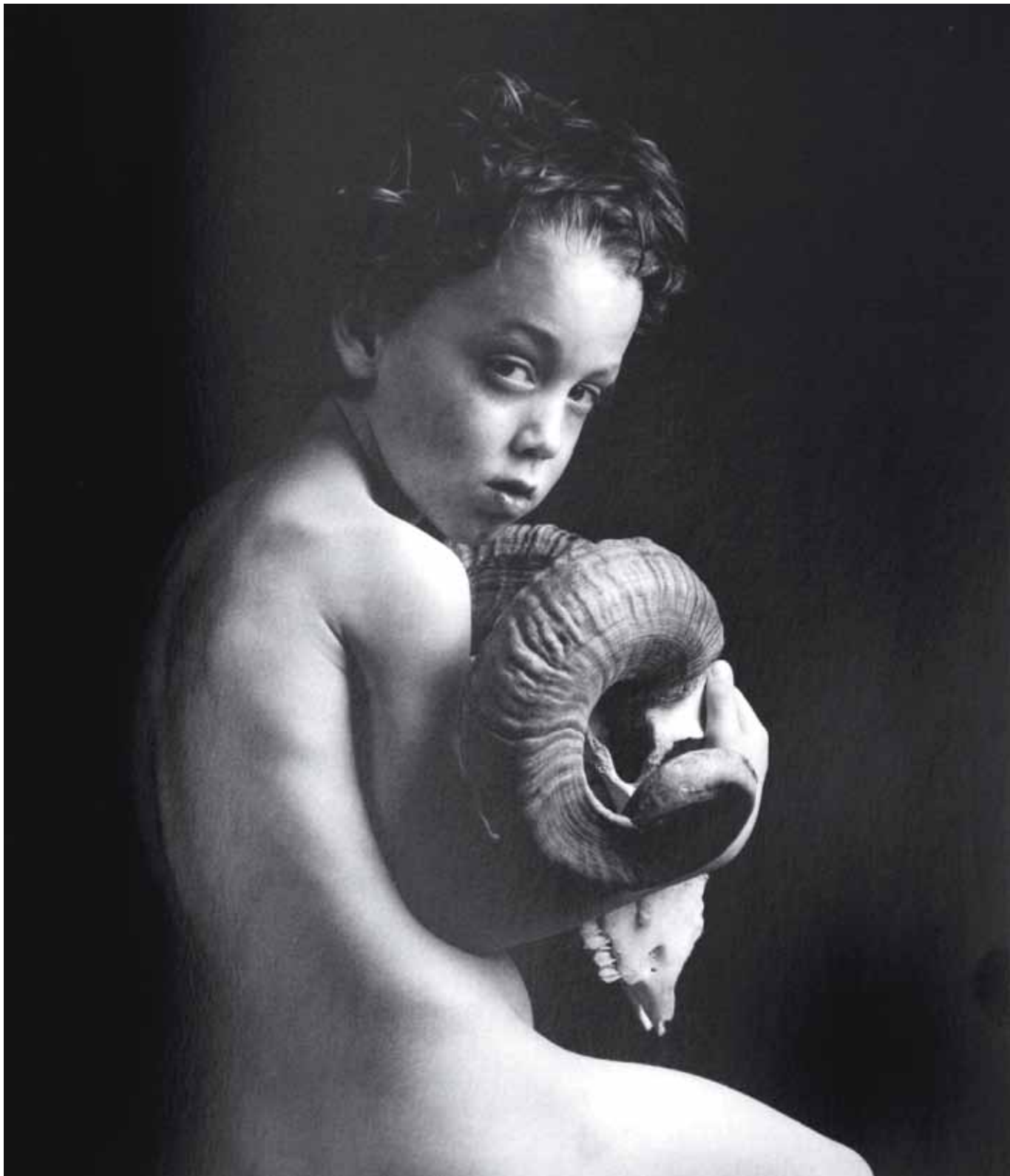
Pinkava sám výstižně charakterizuje svůj vztah k dílu a jeho poslání takto: „*Zdá se, že sakrální umění v původním slova smyslu je již minulostí. Ale je možné, že je to pouze naše momentální představa, vycházející z konkrétní situace, v níž se současné umění nachází. Momentálně, zdá se, se od umění očekává jen jakési podivné pobavení, překvapení, případně pitvání se v neobjektivnějších pohledech vlastně na cokoli. Ale, domnívám se, že toto je dlouhodobě neudržitelné. Už proto, že v zásadě to skoro nikoho nakonec nezajímá a roztržka mezi divákem (konzumentem) a autorem je nesnesitelná především pro umělce samotného.*“⁵⁹



IVAN PINKAVA
A POTOM POZNAJÍ, KOHO PROBODLI
1997



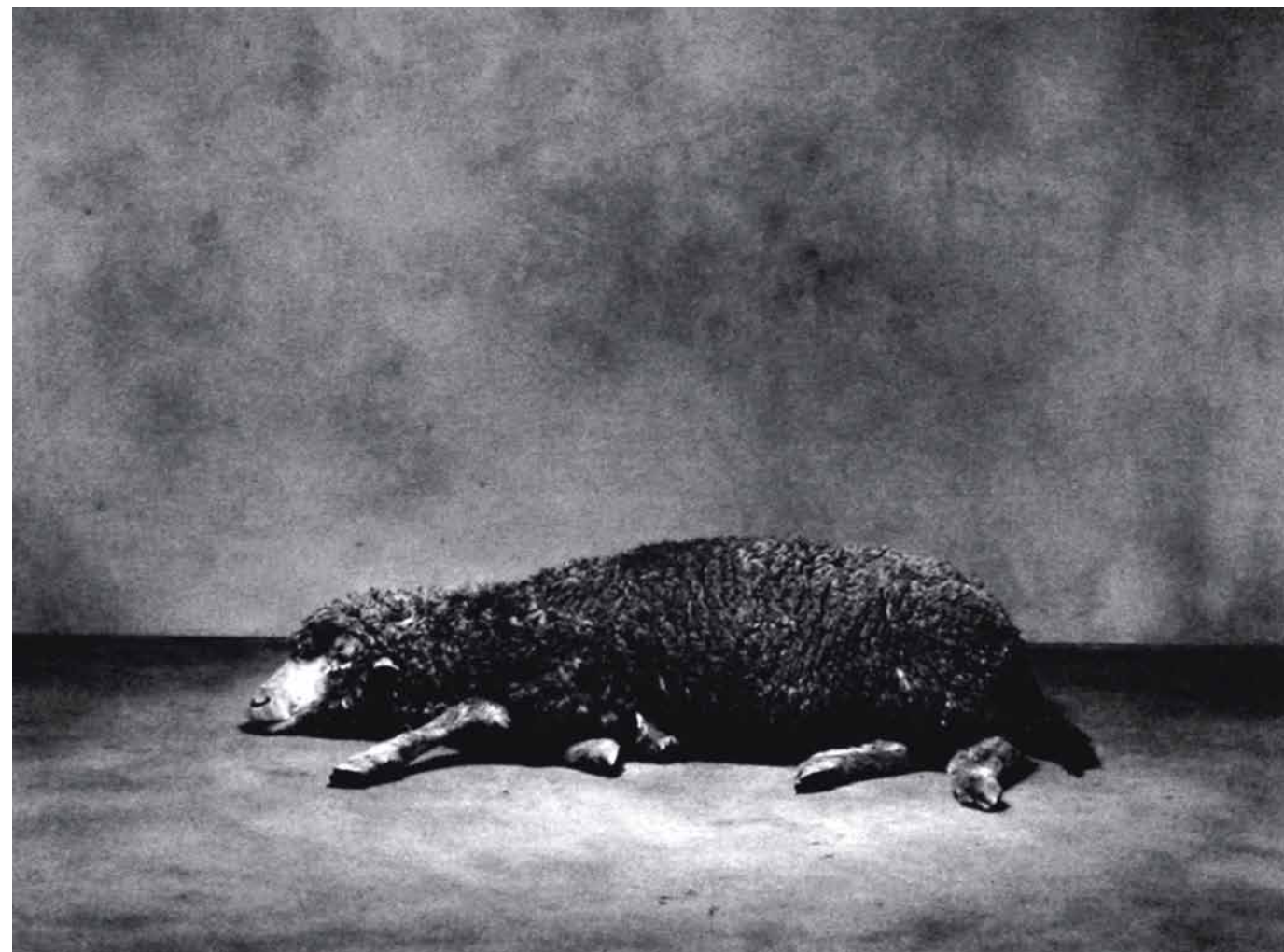
IVAN PINKAVA
JIZVA
1999



IVAN PINKAVA
BERÁNEK BOŽÍ, KONEC VĚKŮ...
1996



IVAN PINKAVA
TOMÁŠ A DAVID MEDKOVI
2000



IVAN PINKAVA
OVCE
2003



KAMERA SKURA
SUPERSTART
2003, INSTALACE



JIŘÍ SURŮVKA
UKŘÍŽOVANÝ
NEDAT., PERFORMANCE

Pinkavova práce je hlubokou studnicí biblických témat, k tématu umučení Krista se explicitně vyjadřuje např. ve svých dílech *Rány těla* (1993), *Ó, sladká krvi* (1995), *Jizva* (1999), *Ovce* (2003) a dalších. Krista najdeme i v dvojportrétu *Tomáš a David Medkovi* (2000). Pinkava je znepokojujícím anachronismem současné české fotografické tvorby, zaplať Pánbůh za něj. Až v kontrastu jeho prací si začínáme uvědomovat perverzní banalitu a digitálně postmoderní plytkost většiny současné české fotografické tvorby i výtvarného umění. Pinkava nastavuje zrcadlo. A pohled do zrcadla je ten nejkrutější. Ale zároveň dávající naději, že fašistická hymna postmoderny *Form über alles* jednou také utichne.

Jiří Surůvka (1961) se biblickým tématům sice programově nevěnuje, ale jeho záznam performance s *Ukřižovaným* je tak sugestivní a bizarní, že se zde bez zmínky o něm nejspíše neobejdeme.

Motiv *Ukřižovaného* použila i umělecká skupina anonymních autorů pod sjednocující „značkou“ Kamera skura (od roku 1996) pro svoji reprezentaci České republiky (ve spolupráci se slovenskou skupinou Kunst-fu) na Benátském Bienále roku 2003 ve formě třímetrové sochy Ježíše Krista jako gymnasty cvičícího na kruzích s názvem *Superstart*.

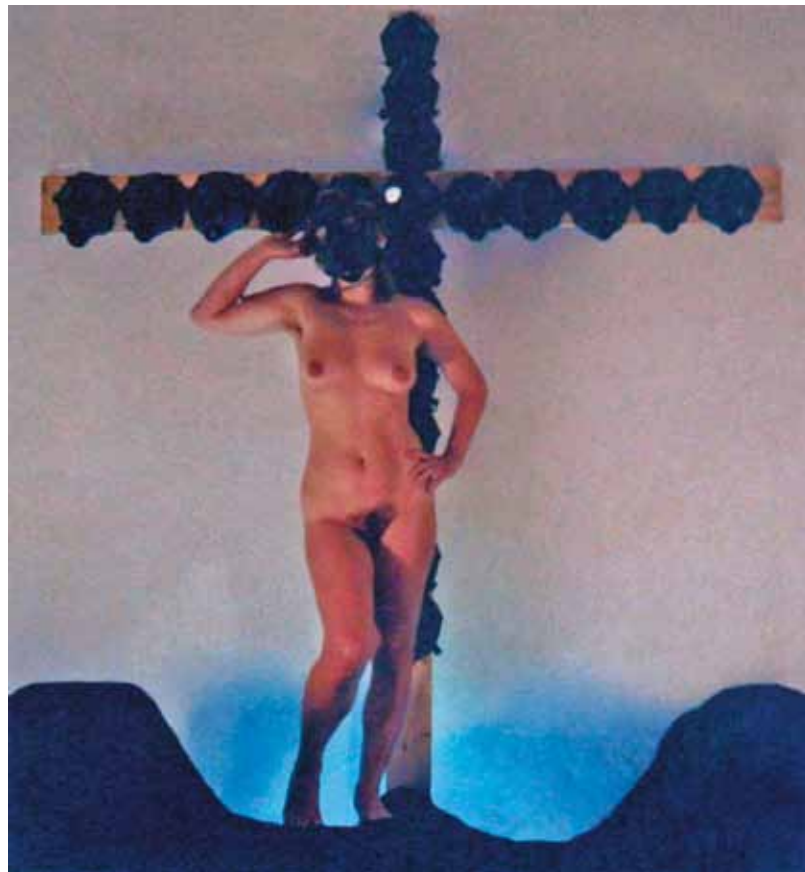
Této realizaci předcházely fotografické studie – autoportréty členů skupiny s tímto motivem. Ovšem samotný nápad s Kristem na kruzích realizoval již několik let (v roce 1998) před nimi výtvarník Radovan Šťastný (1971), bývalý spolužák z univerzity členů Kamery skury. Šťastný tuto svoji fotografii dokonce i použil na obal debutového alba populární hudební skupiny Kryštof *Magnetické pole*, jež vyšla již roku 2001. Kamera skura (ústí jednoho z anonymních členů) se nařčení z plagiátorství bránila tím, že prý o Šťastného fotografii ani o obalu CD Kryštof nevěděla... Michal Koleček, kurátor československé expozice v Benátkách se domnívá, že jde pouze o náhodu.⁶⁰

Již dobře etablovaný fenomén je fakt, že osobu Ježíše Krista, v jeho roli vykupitele, spasitele si ráda přisvojuje homosexuální umělecká komunita. Ráda se ztotožňuje s osobou Krista jakožto nevinné oběti, trpící a mučené na kříži, a jako authority, která se zastává slabých a utlačovaných. Jako představitel minority. Tento trend je nejviditelnější v kulturách nejprohnilějších, to jest v USA, ale i v jiných západních kulturách. U nás to zatím ještě není tak zjevné, ale vzhledem k postupující globalizaci je matrice stejná, naše homosexuální komunita s vděčností přebírá vzory západních bratrů a sester. Víra v Ježíše Krista pravděpodobně pomáhá lépe se vyrovnat se stigmaty rozdílných preferencí přitažlivosti a snímá vinu výchovy, (což je dnes již politicky nekorektní důvod homosexuality) svedením na „vyšší moc“ v podobě deformované DNA. Oblíbenou postavou je pro homosexuální umělce také *Svatý Šebestián*, známý křesťanský mučedník, jež trpěl za svoji víru. Situace je v prudkém rozporu s oficiální politikou církve nazírající na homosexualitu jako na smrtelný hřích.

Fotografie „Ukřižovaného“ vytvořil i Vratko Barcík (1986), sice rodák ze Zvolena, jenž ale žije a pracuje v Praze. Věnuje se především módní fotografii, díky své sexuální orientaci má velmi blízko k homosexuální komunitě a spolupracuje s homosexuálním časopisem LUI, pro jehož vydání v srpnu/září



VRATKO BARCÍK
BEZ NÁZVU (JEŽÍŠ GAY)
2010



PAVEL SCHEUFLER
MICKEY MASKY AKT
(VZPOMÍNKA NA LES KRIMSE), NEDAT.



LES KRIMS
THE STAIC-ELECTRIC EFFECT OF MINNIE MOUSE!
1968

2010 vytvořil fotografický soubor ilustrující obálku časopisu a hlavní téma tohoto čísla s názvem „Ježíš byl gay!“.

Jedná se o stylizované sladounké fotografie v homoerotickém stylu, zachycující fešného Ježíše Krista „trpícího“ na kříži, včetně trnové koruny a sexy bederní roušky, popřípadě ve značkových elegantních slipech či s plyšovým medvídkem. Díváme-li se na fotografie, téměř cítíme sladkobolnou voňavku, jíž musel být model navoněn. V doprovodném textu z per autorů Františka Smrčka a Tadeáše Zikmundy se dozvídáme výsledky jejich „bádání“: „My jsme však přesvědčeni, že náš teplý Ježíš zcela určitě žil, ale navíc žil tak trošinku jinak, než jak se nám po staletí snažila namluvit katolická agitka. Na následujících řádcích vám tak exkluzivně představíme rekonstrukci Ježíšova „skutečného“ příběhu, postavenou na našem téměř šestiletém výzkumu. Ve zkratce – zjistili jsme, že Ježíš byl fajn chlapík, který měl plné zuby starozákonního židovského moralizování, hlásal věci veskrze rozumné a užitečné i pro člověka dnešního...a navíc byl gay.“⁶¹

Mezi parafrázemi parafrází vyslovujících se k ukřižovanému Kristu nacházíme také práci Pavla Scheuflera (1950), fotografa, především však historika fotografie z jeho série *Vzpomínek*. Jedná se o parafrázi na dílo Američana Les Krimsa (1943) *The static-Electric Effect of Minnie Mouse!!!* (1968). Scheufler nahradil nafukovací balónky s Mickey Mousem na kříži i masku modelky maskami plynovými.

Na závěr kapitoly zmiňme ještě rozverný výtvarný výtvarník potíživý Davida Černého (1967), skládačku ukřižovaného s názvem *Ježíš Kristus* z roku 1994 v „životní velikosti“ ve stylu „udělej si sám“.

26) Floris M. Neusüss, *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, DuMont, Köln, 1990, s. 341.

27) Dílo vytvořil ve 3 kopiích.

28) Nissan N. Perez, *Revelation, Reperesentations of Christ in Photography*, Merell, London, 2003, s. 14, 15.

29) Samozřejmě se vzácnou výjimkou Turinského plátna a Veroničiny roušky.

30) *Ibidem*, s. 23.

31) Eleanor Heartney: *Blood, Sex, and Blasphemy: The Catholic Imagination in Contemporary Art*, *New Art Examiner*, č. 6.

32) Akutní psychotický záchvat, vyskytující se pouze v Jeruzalémě a postihující výhradně křesťanské návštěvníky Svatého města.

33) Půsty plnily dvě funkce – jako duchovní příprava a také vizuálně doladily Dayovo tělo.

34) Josef Seidel provozoval ateliér v Českém Krumlově a vytvořil obdivuhodné dílo dokumentující život v tomto koutě naší země na konci 19. a začátku 20. století. Pavel Scheufler, Josef Seidel, *Antique*, 1998, č. 12, s. 28-29.

35) Vladimír Birgus zmiňuje Bohumíra Janouška: *Pašijové hry v Hořicích na Šumavě, Hořice na Šumavě 1948*, a dále také Petra Jelínka: *Pašijové hry. Tradice – vývoj – zánik a obnova II, Českokrumlovsko II*, 1991 č. 13, nestr., ve Neklidem k Bohu, náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870 – 1914, *Arbor Vitae*, Praha 2006.

36) www.encyklopedie.ckrumlov.cz/docs/cz/osobno_jojoam.xml (30.5.2012).

37) Ve sbírce muzea Musée d'Orsay v Paříži.

38) Mimo slepých sympatií ke KSČ mám na mysli také méně publikovanou verzi ohledně uzavření ateliéru, že ve skutečnosti šlo o zásah ze strany úřadů kvůli Drtikolovým aktům nezletilých dívek, nikoliv tedy pouze o často uváděné ekonomické důvody. Toto svědectví vyplulo po letech napovrch od předsedy české větve Theosofické společnosti a Drtikolova přítele, profesora M. Lžičky. Lžička se s Drtikolem dobře znal a do jeho ateliéru často docházel. Viz Wikipedia, heslo Drtikol (20.5.2012).

39) František Drtikol o umění, *Archiv Umprum v Praze*, s. 2.

40) Ale jistě to není, jak upřesňuje Vladimír Birgus: „Od prvních studií Anny Fárové o Drtikolovi se uvádí, že jde o Drtikolův autportrét, což podporuje i výše uvedená vize z Drtikolova deníku. Dosud však nikdo jednoznačně nepotvrdil ani nevyvrátil, zda na dnes známých fotografiích v roli Krista pózuje skutečně sám Drtikol. Svého otce v těchto dílech nepoznávala ani Drtikolova dcera Ervina Boková a na dosud nepublikované variantě fotografie umírajícího Krista je vidět zarostlá hrud' jeho představitele, zatímco na Drtikolových autoaktech z různých období jeho života žádné ochlupení na hrudi vidět není.“

Vladimír Birgus, *Religiózní motivy ve fotografii v českých zemích do roku 1914*, *Neklidem k Bohu, Arbor vitae*, Praha 2006, s. 249.

41) Některé kopie jsou datované také rokem 1914.

42) Anna Fárová, *Oči široce otevřené, Svět*, Praha 2002, předmluva, s. 7.

43) František Drtikol, *Oči široce otevřené, výběr z textů Františka Drtikola, Svět*, Praha 2002.

Tento citát dost napovídá, že s největší pravděpodobností se skutečně jedná o autportrét.



VÁCLAV JIRÁSEK
BEZ NÁZVU
2000



DAVID ČERNÝ
JEŽÍŠ KRISTUS
1994, PLASTIKA



SÁRA SAUDKOVÁ
KNĚZ II
2005



MARTIN FINDEIS
BEZ NÁZVU
1992

- 44) Ibidem.
 45) K sadomasochistickému charakteru celé této vize se vyjadřovat blíže ani nebudu.
 46) Ibidem.
 47) Stanislav Doležal, Oči široce otevřené., Svět, 2002, s. 172 -173.
 48) Jaroslav Anděl, Modernism, the Avant-Garde and Photography, Czech Modernism 1900-1945, Houston, 1989, s. 87.
 49) Bohužel ve značně zuboženém stavu.
 50) Anděl, Jaroslav, Kosinská, Dorothy: František Kupka – průkopník abstrakce - malíř kosmu, Verlag Gerd Hatje, 1998, kapitola „Léta v Paříži“,
 51) Projekt vytvořený společně Sergem Bramleyem (1949), ideovým vůdcem projektu. Výstava a kniha INRI vzbudila bouřlivou skandální reakci. O tom, jak některá tabu přetrvávají, svědčí kometář Daniely Mrázkové: „...Nahá, mladá mladá žena na kříži zastupující Krista vzbudila nelibost křesťanů v Bordeaux natolik, že se obrátili na soud. Postava nahé ženy v roli Ježíše se rázem stala nepřijatelnou i pro americkou Katolickou ligu, která se hned vydala do boje za lidská práva a obranu věřících před rouhačstvím.“ Článek pro časopis PhotoArt, září 2008.
 52) Není bez zajímavosti, že při uvedení výstavy v pražském Rudolfinu výstava téměř žádnou kontroverzi nevzbudila, ateismus české veřejnosti se postaral o klidné přijetí.
 53) Serrano se tématem zabýval a dodnes zabývá dost intenzivně a děl s tímto obsahem má dlouhou řadu, naposledy např. v souboru Holy Works (2011), ale i v Anarchy (2011).
 54) Slogan iPodu „iPod – 10 tisíc písní ve vaší kapse“ byl na plakátech nahrazen sloganem „iRaq – 10 tisíc voltů ve vaší kapse, ať jste vinni, nebo ne“. Sturken, Marita - Cartwright, Lisa: Studia vizuální kultury, Portál, 2009.
 55) Monika Faber, Rudolf Koppitz 1884-1936, Verlag Christian Brandstätter, Wien, 1995, s. 11.
 56) Existuje v různých verzích, sběrateli velmi vyhledávaná a je dnes již na světových trzích obchodována s cenovkou v sedmimístných korunových číslech.
 57) Dnes jim konkurují modernější technologie - zaujala mě například služba, jež každý den na mobilní telefon posílá citát z Bible.
 58) Ivan Pinkava, Svätý, svätý, svätý, rozhovor s Lucií Lendelovou, časopis Profil 3 / 2004.
 59) Ibidem.
 60) Kováč, Peter: www.novinky. cz (10.7. 2003)
 61) František Smrček, Tadeáš Zikmunda, Byl Ježíš gay?, časopis LUI magazine, srpen/září 2010.

IV. MAMMA CHRISTI — MATKA KRISTOVA

„Neboj se, Maria, vždyť jsi našla milost u Boha. Hle, počneš a porodíš syna a dáš mu jméno Ježíš.“ (Luk 1,30-31)

Pro římské katolíky nejčastěji *Madona* či *Panna Marie* (v latinizované slavnostní verzi *Panna Maria*). Pravoslavná a řeckokatolická tradice ji nazývá *Bohorodička* nebo *Matka Boží*.

Madona je pravděpodobně nejčastějším námětem ve křesťanském výtvarném umění, ve specifickou formu se vyvinuly pravoslavné ikony. Ikona, z řeckého *eikón*, což znamená obraz. Jedná se o obraz náboženského námětu ve východní církvi. Není pouhou výzdobou interiéru, ale má kultovní charakter. Věřícímu má dát náboženské poučení a pomoci získat nadpřirozenou milost.⁶²

Zajímavostí jsou občas se vyskytující černé madony, madony s černou pletí (velmi známá u nás je např. Brněnská či Uherskobrodská, Slánská, nebo také socha v Praze v Celetné ulici na domě „U Černé Matky Boží“. Mnoho příkladů nacházíme i v jiných zemích. Původ není jednoznačně prokázán, já osobně se přikláním k teorii, že se jedná o nepřerušovanou výtvarnou tradici zobrazování



JULIA MARGARET CAMERON
SVĚTLO A LÁSKA
1865



JULIA MARGARET CAMERON
ZBOŽŇOVÁNÍ
ASI 1865

předchůdkyně Panny Marie, to jest Staroegyptské bohyně *Isis* (viz známá Bortova fotografie aktu), která bývala zobrazována se svým dítětem *Horem* na rukou. Kult bohyně *Isis* přešel do Římské říše, zde byl dominantním náboženstvím před příchodem křesťanství.

Křesťanská moc většinou uplatňovala dva způsoby jak přesvědčit podrobené národy ke konverzi – buď vše „nevhodné“ odstranila, například zbořila svatyně, vykácela posvátné háje, zničila modly, vyvraždila duchovní; a nebo, tam kde první způsob nefungoval nebo nešel aplikovat, převzala původní prvky staré víry a dala jim nová jména a nové významy, tak jak to známe například z naší země během christianizace, kdy se pohanským svátkům přiřadili svátky křesťanské a svatá místa zůstala na stejných místech, jen předefinována. Běžné vysvětlení katolické církve, že ke zčernání madon došlo dodatečně vlivem světla, oxidace a kouře a později jiní umělci pouze napodobovali tuto „patinu“, nezní příliš věrohodně. Vzhledem k tomu, že je černá madona dostatečně etablovaná, nepůsobí v tomto kontextu použití modelů Krista s černou pletí, jak jej známe např. od Andrese Serrana už tak kontroverzně...

Pochybnost historicity Panny Marie je podobná jako u Ježíše Krista, vycházející z kritiky (ne)důvěryhodnosti biblických evangelií. Panna Marie se objevuje pouze v Novém zákoně, na dvou místech ji zmiňuje také Korán.⁶³ Ačkoliv se mírně liší úhel pohledu různých křesťanských církví, jako neotřesitelné se zatím jeví dogma neposkrvněného početí, jež uznávají všechny církve.⁶⁴ Nebudeme se zde ovšem pouštět do teologických svárů a půtek, tím si naplňují životy jiní. My se spokojíme s tím, že Panně Marii oznámil Archanděl Gabriel, že se stane matkou zaslíbeného Spasitele, ačkoli zůstane pannou. Panna Marie se Boží vůli poslušně podrobila slovy: „*Pohleď, jsem služebnice Pána; ať se mi stane podle tvého slova!*“ (Lukáš, 1,38)

Po devíti měsících se tedy narodí malý Ježíš Kristus, místem jehož narození bývá v tradičním pojetí výtvarného umění chlév, popřípadě stáj pro zvířata, později v gotice a renesanci přibývají trosky rozměrné antické stavby, mezi nimiž se chlév nachází. Pravoslavné umění umísťuje narození zpravidla do jeskyně. Panna Marie s Ježíškem je každopádně vděčné téma výtvarného umění v celé jeho historii. Přeskočíme návštěvu *Tří králů*, obřezání, výchovu mámou Marií a tátou Josefem, dětství, zázraky, kázání, různé peripetie, křest, soud, ukřižování, a tady se opět významně objevuje role Panny Marie, tentokrát jako součást *piety*.

Pieta je jeden z výjevů pašijí, ukřižování Krista. V tradičním pojetí chronologicky následuje po *Snímání z kříže*, před *Kladením do hrobu*. Původně se tomuto výjevu říkalo *lamentace* (oplakávání), postupně se motiv oprostěním od ostatních aktérů scény vyvinul v pietu. Emoční náboj této scény je tak silný, že není žádným překvapením, že se pieta stala tak rozšířenou a také tak často parafrázovanou nejen ve výtvarném umění, ale i v širším významu, např. v reklamě, módě nebo popkultuře. A to stejné platí i o Panně Marii v celé její celistvosti.

Pionýrkou na konci 19. století v tomto směru byla Britka (narozená v Indii) Julia Margaret Cameronová (1815-1879). Amatérská fotografka, která s tímto



GERTRUDE KÄSEBIER
JESLIČKY
1899



ALFONS MUCHA
BEZ NÁZVU
ASI 1900

médiem začala pracovat až v pokročilém věku. Brzy se stala jednou z hlavních představitelů anglického piktorialismu. Používala velmi měkce kreslicí optiky a technicky nebyla příliš zručná, takže její fotografie jsou často neostré, roztřesené, což ovšem v dobách piktorialismu nemuselo být nutně na závadu. To vše kompenzovala obrovským nadšením a zaměřením především na obsah. Tématu ženy a dítěte se věnovala systematicky, zobrazovala je na mnoha fotografiích, někdy dokonce skládala scény z více negativů. Svým dílům propůjčovala religiózně-poetické tituly jako *Zbožňování* (1865), *Světlo a láska* (1865), *Motlitba a velebení* (1865). Mimo tyto scény se věnovala především portrétování.

Představitelkou americké piktorialistické fotografie byla o něco později Gertrude Käsebierová (1852-1934), která motiv mistrně použila ve svojí fotografii *Jesličky* (1899). Vizuální kód této ikony, matky s dítětem, je tak hluboce vryt do západní kultury, že fotografie *Kočující matka* z roku 1936, který vytvořila během práce pro *Farm Security Administration* Dorothea Langeová (1895-1965) se stal ikonou celé Velké hospodářské krize třicátých let 20. století. Z fotografie okamžitě cítíme beznaděj, chudobu, hlad, obavy z budoucnosti. Její napojení na univerzální obraz v podvědomí diváka daný nejen výchovou či životní zkušeností, ale přímo se zapisující do kódu DNA na základě zkušeností předchozích generací, ihned spouští program s příslušným obsahem. Díky své realističnosti má fotografie jako taková moc ještě větší než malovaný obraz probouzet emoce a vzbuzovat v divákovi hlubokou empatii.⁶⁵ Je schopná sdělovat univerzální poselství.

Z dalších ženských autorek se tématu věnuje velmi kontroverzní multimediální francouzská umělkyně ORLAN (1947). Již ikonickou se stala její série fotografií *Panny Marie z autoservisu* (1990), legendární jsou také různé soubory s Madonou, jež má vždy odhalené ňadro.⁶⁶ ORLAN je ochotná a schopná jít do naprostých extrémů, v roce 1993 „obohatila“ dějiny umění o sérii vlastních performancí, kdy prodělávala přímo v uměleckých galeriích plastické operace a některé části obličeje „vylepšovala“ dle vzorů z různých historických uměleckých děl.

K tématu se vyjadřovali také již zmiňovaní Gaudenzio Marconi, Louis Bonnard, později třeba další Francouz Raymond Voinquel (1912-1994), nebo americký mistr homoeroticky laděné surrealistické fotokoláže John O'Reilly (1930).

Již na přelomu 19. a 20. století se tématu dotkl světoznámý malíř secese Alfons Mucha (1860-1939). Průkopník fotografie aktu, fotografie pro něj ovšem byly pouhou pomůckou k malbě, jako skici. Kolem roku 1900 vytvořil fotografie *Panny Marie s dítětem*, jako předlohu pro obraz.

Téma zpracovával na začátku 20. století také Anton Josef Trčka, vytvořil krásný „svatý obrázek“ *Swata Panna Marya* (1915), jako upravený, dokreslený portrét svojí sestřenice Otylky z Jižní Moravy, kde strávil většinu času mezi koncem studia na Grafické škole a nástupem na vojnu v letech 1915-1916. Na Moravě maloval i fotografoval. O deset let později se ve Vídni vrátil k motivu Madony při portrétování tanečnice Ellinor Tordis, již v rozmanitých scénách

ANTON JOSEF TRČKA
SWATA PANNA MARYA
1915

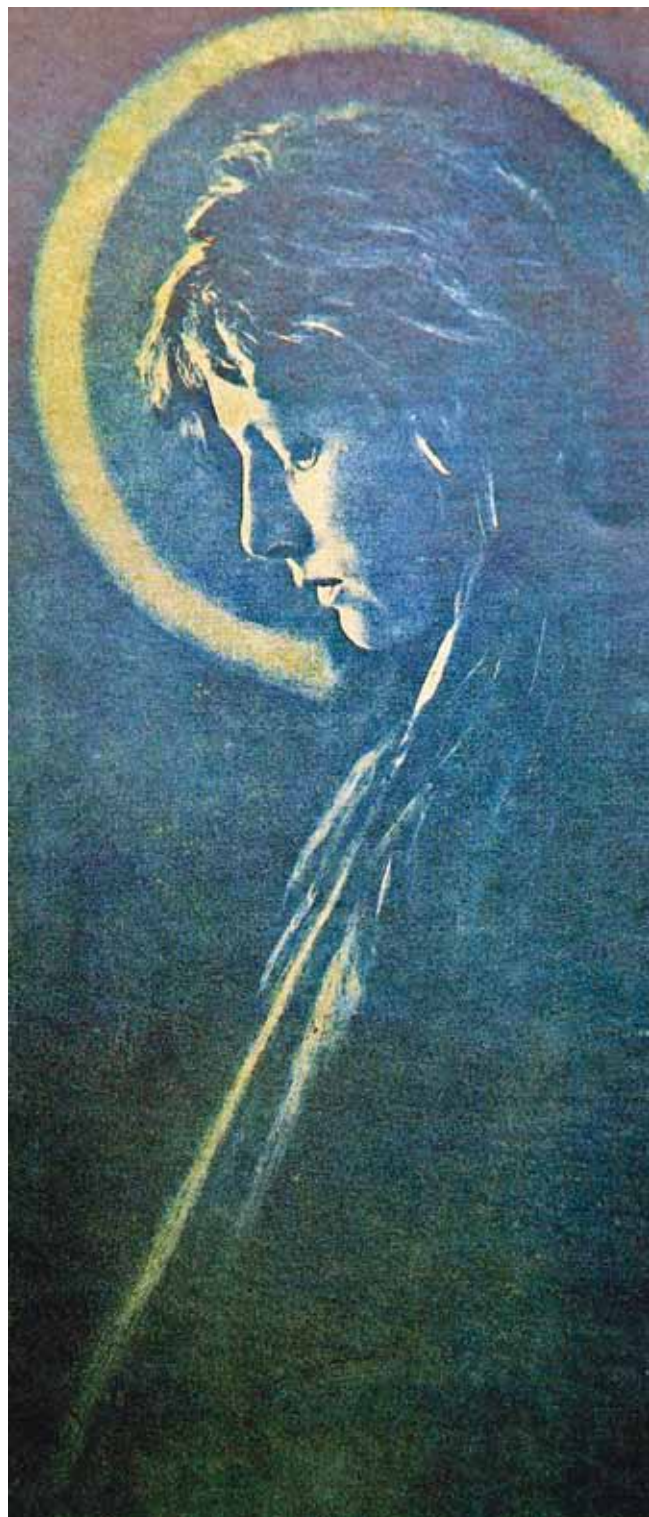


ANTON JOSEF TRČKA
MARIA
1926
(NAHOŘE A VPRAVO)



ANTON JOSEF TRČKA
SANTA VIRGO
1914, AKVAREL





FRANTIŠEK DRTIKOL
BEZ NÁZVU
1908



RUDOLF KOPPITZ
STUDIE FIGURY
1912

stylizoval před různým zajímavě výtvarně řešeným pozadím jako Pannu Marii, fotografie nesou název *Maria* (1926).

Drtikola pochopitelně více než světice přitahovala *femme fatale*, tak jak ji vnímáme třeba v postavě Salome. O tom až v kapitole následující. Ovšem několik příkladů Panny Marie najdeme i u něj. Známy je gumotisk *Bez názvu* z roku 1908, v silně secesním duchu, Panna Marie je zde snímána z profilu, čímž Drtikol navazuje na svoje vlastní práce, které vytvořil během studia v Mnichově, ale přibyla zde výrazná stylizovaná svatozář. Fotografie je v úzkém a vysokém formátu, tak jak známe také práce třeba Trčkovi. Formát vychází z inspirace japonským dřevořezem, jež ovlivňoval evropské umění již od druhé poloviny 19. století a nejvýrazněji se projevil v secesním slohu. Tento formát s oblibou používal také Gustav Klimt (1862-1918), u nějž je japonská inspirace velmi dobře viditelná.

Další práce s Madonou Drtikol vytvořil až ve dvacátých letech 20. století, jak je známe z několika snímků titulovaných *Madonna*. V jedné práci použil „historické“ kostýmy – Madona je zahalená a malý kudrnatý klučina „Ježíš“ opásaný plátnem, na jiné je již znatelný Drtikolův pozdější rukopis, jež se naplno uplatnil u ženských aktů – Madona jen zčásti vystupuje z temného pozadí a pozornost na sebe poutá zcela nahý, již starší „Ježíš“. Stylizaci do role Madony Drtikol také použil při portrétování herečky M. Hübnerové, tyto fotografie známe také v různých variantách.

Ve stejné době ovšem nacházíme u Drtikolova souputníka ze světových výstav, Rudolfa Koppitze, několik velmi zajímavých prací inspirovaných Pannou Marií. Tak především vícekrát takto portrétoval svoji manželku Annu s malou dcerou Liselotte, fotografie většinou tituloval *Matka s dcerou*. Jeho další známá fotografie nese název *Sirotek*.

Ale opravdový skvost jsem objevil až v časopise „Der Satrap – Blätter für Freunde der Lichtbildkunst“ z roku 1927.⁶⁷ V říjnovém čísle se objevuje jedna unikátní Koppitzova fotografie, o které jsem nikde jinde v literatuře ani na internetových zdrojích nenašel žádnou zmínku. Fotografie nese název *In treuer Hut*, což v překladu znamená „Pod věrnou ochranou“.⁶⁸ Fotografie je mimořádná nejen formou, ale i obsahem. Formálně je ve stylu dokonalé kompozice, tak jak je u Koppitze dobrým zvykem, obsahově boří tabu. Mladé ženě s dlaněmi sevřenými v motlitbě leží v klíně krásný pes se štíhlou šíjí, oči zavřené. Dle scény a gesta není nejmenších pochyb, že se jedná o Koppitzovu parafrázi Piety. Ovšem ne tak ledasjakou, záměna Ježíše Krista za psa má několik výkladových rovin. Na první pohled se jedná o personifikaci němé tváře s *trpícím, umučeným, zabitým nevinným* Kristem. Vzhledem k tomu, že chronologicky a geograficky se vztah obyvatel ke konzumaci psiho masa dost proměňoval (v rakouskouherské monarchii byl pes často jateční zvíře⁶⁹), tak „věrná ochrana“ může být vykládána jako ochrana psů před týráním či vražděním. Půjdeme-li ještě dále, jedná se o oslavu vegetariánství, postavením jakéhokoliv zvířete do role nevinné oběti, zavražděného syna, jehož matka oplakává. Vzhledem k tomu, že ortodoxní Židé mají ke psům silně negativní postoj, i z tohoto pohledu můžeme nahrazení Krista psem v tomto kontextu vnímat ve své době jako dost nekonvenční.



FRANTIŠEK DRTIKOL
MADONNA
20. LÉTA



JOSEF SEIDEL
PAŠIJOVÉ HRY V HOŘICÍCH
NA ŠUMAVĚ
KOLEM ROKU 1895



FRANTIŠEK DRTIKOL
MARIE HÜBNEROVÁ
1914



RUDOLF KOPPITZ
MATKA S DCEROU
1925



RUDOLF KOPPITZ
 POD VĚRNOU OCHRANOU
 ASI 1927



RUDOLF KOPPITZ
 ZJEVENÍ
 1925



RUDOLF KOPPITZ
 SIROTEK
 1925

RUDOLF KOPPITZ
 ŽIVOT
 1925





KAREL HÁJEK
ČERNÁ MADONA
1958



PAVEL MÁRA
MADONA I, II, III
1990-91

Čestné místo, stále ještě ne zcela doceněné, má v naší fotografii zakladatel a představitel fotografického dokumentu a reportáže Karel Hájek (1900-1978). Roku 1958 vytvořil legendární ikonickou fotografií *Černá madona*, při svém pobytu v Egyptě. Fotografie černošské matky s dítětem, s čistou malířskou kompozicí byla také oceněna zlatou medailí na Fotosalonu v Chicagu o rok později.⁷⁰

Karel Hájek byl také prvním učitelem Pavla Máry (1951), který tuto zkušenost hodnotí těmito slovy: „Vzhledem k mému celoživotnímu zaměření na výtvarnou fotografii je paradoxní, že mne nejvíce zasáhl mistr české reportáže Karel Hájek. Poznali jsme se díky mému otci. Byl mým prvním učitelem, přestože mě vychovával v oboru, který jsem pak nikdy nedělal. Vysvětloval mi, co je dobrý snímek, ale společně jsme nefotografovali. Později jsem pro něj občas zvětšoval – mj. jsem měl možnost pracovat s negativem legendárního snímku černé madony. Moje návštěvy u Hájků patrně změnil směr mého života. Rodiče původně uvažovali o tom, že bych byl obchodníkem nebo lékařem. Pro moje studium na grafické škole se pravděpodobně rozhodli mimo jiné díky Hájkově přímluvě.“⁷¹

Neutuchající biblická inspirace přivádí Pavla Máru k souboru *Madony* (někdy také *Madony '99*) (1999). Již název napovídá, že mod(e)l(k)ou zde bude Ježíšova matka, Panna Maria, zažívající vrcholné popularity ve výtvarném umění v gotice. Především jako obrazy (deskové), ale z této doby pocházejí i skvosty světového umění plastického.

Oproti předchozímu souboru triptychů zde u autora dochází k posunu k větší abstrakci. Té dosahuje nejenom výrazovým prvkem kompozice záběru, ale především inverzí černobílého negativu a následnou abstrahovanou monotónní barevností – ve škálu hnědých, modrých a červených tlumených tónů. Zobrazené ženské postavy (v podstatě torsa) spíše působí dojmem aranžérských figurín z výlohy, než živých představitelk něžných stvoření. Každá postava „drží“ v ruce „kojence“ nebo snad, *měla by*. Ale ruce jsou prázdné, je jasné, že tam novorozený Ježíš Kristus *musí být*, jen není zobrazen. Ale vidíme jasně pohyby rukou, gesta, která udávají přesnou polohu malého spasitele a dodávají každé madoně silný náboj. Čtrnáct obrazů, čtrnáct různých gest. Abstrakce napomáhá univerzálnosti poselství. A stejně tak nahota těchto matek, jíž se vzdalují od tradičního sakrálního umění zobrazení Panny Marie, je zároveň posouvá blíž „světským“ ikonám, k zobrazení univerzální, archetypální ženy, matky. Jak si správně všimá Stanislav Ulver: „...Pavel Mára, který svou vlastní vizi nikdy nepodřizoval žádné apriorní myšlence, jde ale v hledání archetypálních „otisků“ ženy z konce tisíciletí ještě dál, ke kořenům slova madona, jež ve své sakrální ale i profánní (kurtoazní) verzi znamená „má paní“.“⁷² Velkoformátové fotografie souboru *Madony* byly součástí české expozice na světové výstavě EXPO 2000 v německém Hannoveru.

Bettina Rheims (a před ní velmi podobným způsobem už i Mexičan Manuel Alvarez Bravo (1902-2002)) ztvárnila ve fotografii oblíbený motiv *Ave Maris Stella*, což je latinský středověký hymnus, oslavující Pannu Marii ve všech jejích ctnostech. Česky přeloženo *Zdrávas, hvězdo mořská*. Tuto ikonu, ženu s mořskou



PAVEL MÁRA
MADONA 2000 I, II, III
1999-2000



PAVEL MÁRA
TRIPTYCH I
2008



THERESA FRARE
PIETA
1990



IVAN PINKAVA
PIETA
1997

rybou parafrázoval i provokatér Serrano, jež svůj snímek z roku 1985 ovšem významově ještě posunul tím, že ho nazývá *Pieta*. Zmiňovaná Bettina Rheims vytvořila celou řadu parafrází na postavu Panny Marie, tak jak je známe z její odvážné knihy *INRI*.

Klasická scéna lamentace s názvem *Pieta* byla také předlohou pro kontroverzní (jak jinak) reklamní kampaň firmy Benetton roku 1990, veřejně upozorňující na problém AIDS. Fotografie umírajícího AIDS aktivisty má na svědomí Američanka Therese Frare, fotografie zvítězila roku 1991 v soutěži World Press Photo a přitáhla opravdu hodně pozornosti. Jak se vyjádřil Toscani, který si snímek pro Benetton vybral: „Nazval jsem tu fotografii Davida Kirbyho a jeho rodiny *La Pietà*, protože to je *pieta*, která je skutečná. Michelangelova *Pieta* za renesance může být falešná, Ježíš Kristus nemusel nikdy existovat. Ale my víme, že tato smrt se stala. Je to skutečná věc.“⁷³

Znepokojivě uhrančivou kompozici *Piety* (1997) s živým Kristem nacházíme také u Pinkavi. Kristus v Pinkavově pojetí žije, dívá se přímo do objektivu, tak jako jeho matka. On i ona na sobě nemají ani vlas, dokonce ani obočí. V děsivé scéně tušíme blízkost smrti, těla jsou onkologicky bezbranná. Doba předsmrtná má víc napětí než doba posmrtná. Strach z posledního soudu, naděje na vykoupení. Smrt sblížuje. Ale jen dočasně – dokud nás smrt nerozdělí.

Pietu v zajímavé parafrázi nacházíme také u Ladislava Babuščáka (1985), studenta FAMU, konkrétně v jeho komparativním souboru záběrů z fotbalových utkání a biblických scén z obrazů klasického malířství *Triptych*. Babuščák pracuje velmi konceptuálně, zajímá ho interakce umění a náboženství.

V globální popkultuře je nepochybně dnešní hlavní Madonou popová hvězda Madonna. K budování svojí image používala personifikaci s jinou madonou americké kultury Marilyn Monroe, ale už z jejího uměleckého pseudonymu je jasné, že vykrádá i biblickou předchůdkyni. Jeden z jejích prvních hitů také nesl titul *Like a Virgin* (Jako Panna).

Hlubší přístup k tématu prokázala umělecká skupina Bratrstvo (1989-1993), sdružující brněnské výtvarníky Martina Findeise (1967), Václava Jiráska (1965), Petra Krejzeka (1965), Romana Muselíka (1965), Zdeňka Sokola (1965), Aleše Čumu (1967), Ondřeje Jiráska (1964) a Pavla Jiráska (1963). Mimo hudby a jiných výtvarných technik vytvářeli malířsky koncipované fotografie velkoformátovým přístrojem, většinou v duchu historizujících motivů 19. století nebo parodií socialistického realismu.

Dílo se symbolickým poselstvím je *Naděje* (1991), fotografie těhotné ženy již s porodními bolestmi, avšak s trnovou korunou na břicho, která zařazuje celou scénu do kontextu. Fotografií s tímto námětem je několik, jejich autorem je Martin Findeis. Bratrstvo ovšem dodržovalo anonymitu a pod díla se podepisovalo „kolektivně“. Od Findeise pochází také mystický portrét *Panny Marie, Panna počestná* (1991) nebo *Láska jako slza rodí se v očích a padá k srdci* (1991).

Veronika Bromová (1966), poměrně plodná česká autorka, jako jedna z prvních u nás začala ve větší míře používat digitální manipulace obrazu. V roce 2006 vytvořila autoportrétní fotografii *Krumlovské Madony* pro Egon Schiele Art



BRATRSTVO
NADĚJE
1991



BRATRSTVO
LÁSKA JAKO SLZA RODÍ SE V OČÍCH A PADÁ K SRDCI
1991



BRATRSTVO
BEZ NÁZVU
1991



BRATRSTVO
TENTO SVĚT MI ZLOMIL SRDCE
1991



BRATRSTVO
PANNA POČESTNÁ
1991



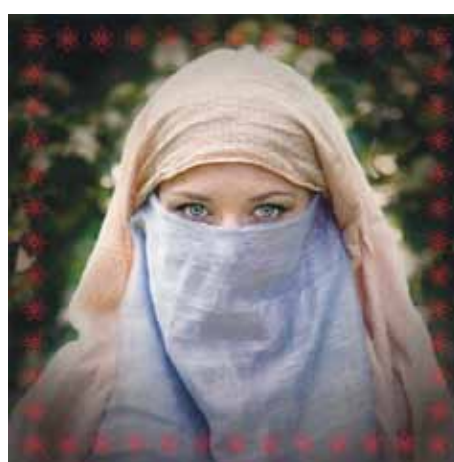
VERONIKA BROMOVÁ
KRUMLOVSKÁ MADONA
2006



JIŘÍ SURŮVKA
KRUMLOVSKÁ MADONA
2007



MARKÉTA BENDOVÁ
MAARISTAAN
2010



Centrum v Českém Krumlově. Fotografie je instalována ve výklenku na budově, tam kde bývala plastika madonky. Bromová na fotografii stopuje před dopravní značkou Český Krumlov, v modré róbě s plyšovým medvídkem. O rok později vytvořil pro Egon Schiele Art Centrum madonu také Jiří Surůvka, který ji pojal ve stylu piety. Tato instituce oslovuje různé umělce s tím, aby vytvořili *Krumlovskou madonu* a vždy na rok umístí jejich dílo do výklenku pro madonky na fasádě historické budovy v Českém Krumlově.

Mladá absolventka ITF (absolvovala v r. 2007) Markéta Bendová (1978), zkráceně *Marben*, pracující s fotografií i videoartem v dosti psychedelickém duchu, vytvořila zajímavý soubor čtvercových, graficky upravených portrétů dívek zahalených v šátku s názvem *Maaristaan* (2010), vizuálně odkazujících k tradici zobrazování Panny Marie.

Zahalením skutečné podoby tváře odhaluje vnitřní krásu ženy a umožňuje skrze oči lépe nahlédnout do duše. Soubor nastoluje otázky ohledně velmi zpolitizovaného a kontroverzního tématu spojeného s provokujícím nošením (na křesťanském Západě) nebo naopak nenošením (na muslimském Východě) šátku na obličeji žen a dívek. *Maaristaan* přitahuje pozornost ke skrytým výhodám zahalování, pokud bereme v úvahu současný trend odcizení a znelidštění odhaleného ženského těla jenž oslavuje ženu pouze jako obnažený objekt bezduché spotřeby a konzumu.

Další z mladých autorů je nadaná výtvarnice Jitka Teubalová (1975), v současnosti žijící se svojí rodinou v Buenos Aires v Argentině. Upozornila na sebe již svými velmi výraznými soubory autoportrétů *Pocita Fridě Kahlo* (2003) a *Mexická loterie* (2004), ze kterých je zcela zřejmá inspirace Latinskou Amerikou během autorčiných studií umění v Argentině. Nepochybně místní prostředí se svojí často těžko skrývanou, častěji však velmi obnaženou religiozitou, která je prosáklá všemi vrstvami místní společnosti, pochopitelně výtvarné umění nevyjímaje, silně ovlivnilo také vznik aktuálního z jejích souborů, což je právě soubor *ONA* (2009).⁷⁴

Nacházíme zde cyklus madon v moderním hávu, portréty žen s dítětem, na některých snímcích dokonce i s „Jezulátkem“ ve stavu prenatalním. Najdeme zde i vlastní autoportrét autorky, tak jak jsme již zvyklí z předchozích souborů. Portréty nejsou bezprostřední, náhodné, ale jsou promyšleně stylizované ve formě tradičního křesťanského umění. Dochází zde ovšem také k fúzi s lidovým sakrálním kýčem. Jedná se především o svaté obrázky. Jak říká autorka: „Více než z hlediska náboženského mě madonky zajímají jako společensko-kulturní fenomén s jeho lidovým přisvojováním“.

Tento koncept zahrnuje i konečný formát fotografií. Mimo běžný výstavní formát autorka fotografie tiskne na malé kartičky, zcela podobné tradičním svatým obrázkům. K tomu autorka vysvětluje: „Zaujala mě přitom estetika lidových svatých obrázků madonek, jejich až přesycená či posunutá barevnost a jistá naivnost“. Zatímco běžný obyvatel České republiky si odvykl na svaté obrázky, které dnes vidíme maximálně v kostele, v antikvariátu, na pouti a u babičky na venkově, jak připomíná také autorka, v latinské Americe je tradice svatých obrázků



JITKA TEUBALOVÁ
VINOHRADSKÁ ONA S DÍTĚTEM
2009



JITKA TEUBALOVÁ
BRANIŠOVSKÁ ONA NEPOSKVRNĚNÁ
2009



JITKA TEUBALOVÁ
VIRGEN DEL RIO DE LA PLATA CON NIÑO
2009



SÁRA SAUDKOVÁ
PANENKA MARIE
2003



SÁRA SAUDKOVÁ
ČERNÁ ČEPICE
2003



CATHERINE OPIE
NEMOCNÝ
2000

neuvěřitelně živá, kolují i v autobusech a vozech metra velkoměst. Ve vizuální formě kartiček tak autorka také navazuje na svůj soubor karet Mexická loterie. Autorka zajímavým způsobem parafrázuje jednu z nejglorifikovanějších postav biblické ikonografie a ve své tvorbě ji umísťuje do středu našeho současného světa. Pannu Marii nacházíme také v autoportrétech femme fatal Jana Saudka, Sary Saudkové, jako např. *Panenka Marie* (2003), nebo *Černá čepice* (2003).

62) Rulíšek, Hynek: Postavy, Atributy, symboly – Slovník křesťanské ikonografie, Karmášek, Č. Budějovice 2006, heslo ikona, nestr.

63) Dokonce existuje teologický směr mariologie, jež se kritickému zkoumání postavy Panny Marie věnuje.

64) Katolická církev trvá na dalších 3 mariánských dogmatech (mimo neposkvrněné početí je to ještě její panenství, její role Bohorodičky a nanebevzetí).

65) Což platí samozřejmě i inverzně – o antipatii.

66) Pravděpodobně úplně neznámější je její realistický portrét penisu ve stylu tradičního malířství ve zlatém štukovaném rámu s názvem Původ války (1989).

67) Jenž vydával výrobce fotomateriálů, firma Satrap, časopis vycházel mezi léty 1925 a 1941. Byl určen především fotoamatérům, propagoval fotografické výrobky, vypisoval každý rok i různé fotosoutěže a otiskoval fotografie čtenářů.

68) Pod fotografií je ještě napsáno, že fotografie byla oceněna v soutěži časopisu „Der Hund“ (Pes).

69) Nakonec na české vesnici není ještě dnes problém potkat někoho, komu psí maso chutná.

70) Motiv Matky s dítětem nacházíme v naší fotografii již dříve – např. u Tibora Hontyho ve 40. letech 20. století.

71) http://digiarena.e15.cz/pavel-mara-digitalni-sum-mi-nevadi-rozhovor_4, 2010.

72) Ulver, Stanislav, text u příležitosti výstavy Madony na EXPO 2000, Hannover.

73) <http://theinspirationroom.com/daily/2007/benetton-pieta-in-aids-campaign/>.

74) Zároveň zde můžeme vypátrat i určitý inspirační vliv tradic české inscenované fotografie, vliv jejích pedagogů z Institutu Tvůrčí fotografie v Opavě, Pavla Máry a Dity Pepe.

V. ARMA CHRISTI ET ALIA — ZBRANĚ KRISTOVI A TAK DÁLE

„Naplnili tedy houbu octem, dali ji na větev yzopu a podali k jeho ústům.“ (J 19,29)

Do této kapitoly řadím společně s Novozákonními tématy další biblické inspirace, symboly a dále se zde objeví kdokoliv a cokoliv nám ještě z Bible schází. Kapitulu jsem nazval *zbraně Kristovi*, přesněji ovšem *nástroje Kristova umučení*. Jedná se o různé předměty, které souvisí s Kristovým umučením. Jsou často používány v křesťanském výtvarném umění. Poprvé se objevují v 9. století, jejich původ můžeme hledat v apokryfních evangeliích. Jejich přesný počet ani pořadí nejsou ustáleny, většinou se počítá se třiceti. Jsou to například: hřeby, dűtky, kopí, roucho, třtina, trnová koruna, kámen, kříž, meč, tyč s houbou, kleště, kladivo, třicet stříbrných, kalich (Svatý grál), Pilátova tvář, provazy, ruka, Veroničina rouška, slunce a měsíc, žebřík, plátno (Turínské), lebka a další. Symboly, které používá křesťanské umění, jako je především kříž, božské světlo, ale také anděl, holubice, ze své podstaty zobrazují danou scénu nebo děj symbolicky, to znamená také nejednoznačně, mnohovýznamově. Vyznění je vždy interaktivní – jde o vztah autora a diváka. Symboly se také mohou zastupovat, prolínat, interpretace je často



ANONYM
ARMA CHRISTI
19. STOLETÍ, IKONA



JAN ŠIBÍK
PRAHA
2000 (VÝŘEZ)

otevřenou náručí, ale může být i vřelým objetím. Symbol se tak stává sám inspirací, nositelem informace či poselství. Vždy záleží na divákovi, jak ten který symbol dekóduje.

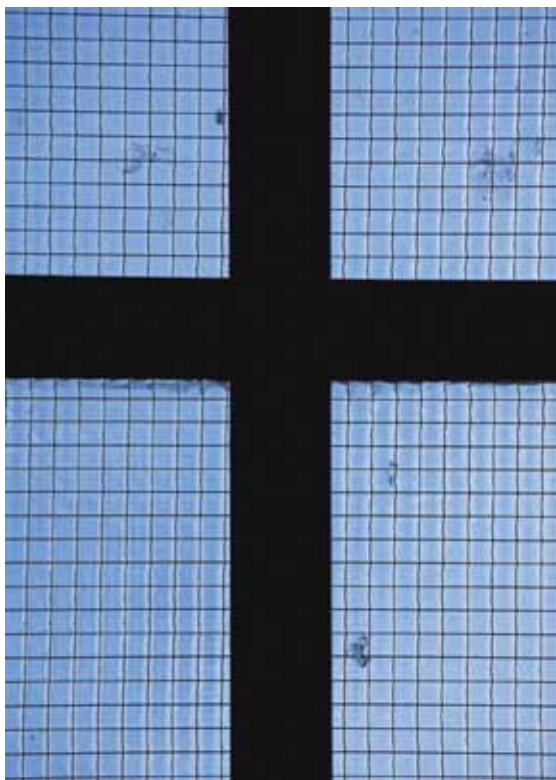
Krásným příkladem síly, která se v symbolu skrývá je fotografie Jana Šibíka (1963) z demonstrací proti zasedání Mezinárodního měnového fondu v Praze roku 2000⁷⁵. Zachycuje během pouličních bojů mladíka, svírajícího v ruce kámen. Naprosté většině diváků se v mozku okamžitě objeví asociace s biblickým výrokem: „Kdo z vás je bez hříchu, ať po ní první hodí kamenem.“ (J 8,7)

Nepochybně jeden z „nejčitelnějších“ symbolů je kříž. Jedná se o jeden z nejstarších a neznámějších symbolů, který užívá několik náboženství, ale především křesťanství. Jedná se o geometrický obrazec, skládající se ze dvou úseček či obdélníků, které zpravidla svírají pravý úhel, a dělí tak jednu nebo obě úsečky vedví. Kříž může označovat rozdělení světa na čtyři elementy či světové strany, případně popisovat spojení božského (reprezentovaného vertikálou) a lidského či světského prvku (reprezentovaného horizontálou)⁷⁶.

S křížem si pohrával Jan Vermouzek (1979). Autor je pracovitý a plodný, a ač mladý, má již za sebou úctyhodnou práci na polích a lánech fotografie, dokumentární i výtvarné. Přestože známější jsou jeho práce dokumentárního charakteru, ve svém posledním souboru *Znamení kříže* se věnuje tomuto biblickému symbolu. Jedná se o soubor 15 barevných fotografií vytvořených speciálně pro novou malou brněnskou výstavní síň „Galerie Jiří Putna“, na jejímž vzniku se autor také významnou měrou sám podílel, a stejně tak na jejím provozu.⁷⁷ Vlastní fotografie jsou obrazy „nalezených symbolů kříže“, ať už se jedná o rám okna, vrata garáže, plot či krucifix. Zajímavý vizuální vzhled některým fotografiím dodává inverzní provedení. Nalijme si čistého vína, ze souboru je cítit, že byl „ušit horkou jehlou“, nedosahuje kvalit autorovy tvorby dokumentární, a je jisté, že se příliš do dějin světové ani české fotografie nezapíše, nicméně se jedná o zajímavé oživení současné české fotografie tématem kříže. A třeba se stane z chvilkového zalíbení velká láska a autor se bude k tématu vracet. Ale to ukáže až budoucnost.

Oproti tomu je Radovan Kodera (1960) již ostrílený harcovník. Tématu křesťanství, ale i judaismu se věnuje dlouhodobě, spojovacím článkem všech jeho souborů je kříž. Již v roce 1989 začal systematicky fotit staré židovské hřbitovy. Nejde o prosté dokumentování, autor využívá východiska estetiky židovského hřbitova k příběhu duchovní cesty člověka. Práce vyústila v soubor *Starý zákon – fragmenty* (1989-1992), kde Kodera invenčním způsobem zasahuje do pozitivního procesu – fotografie vyběluje a tónuje až dosahuje určité mrtvolné surreálnosti.

Každá fotografie byla doplněna citátem - fragmentem Starého zákona. Svoje soubory několikrát vystavoval na místech se specifickým *geniem loci*, jako je kaple, synagoga, krypta hradního kostela, pod souhrnným názvem *Tichá místa*. Tento širší celek se skládá ze souborů *Post aquae* (1994-1998), fotografií nalezených vyplavených přírodnin připomínajících postavy a děj Bible, *Křížová cesta u Všech Svatých* (1992), fotografováno opět na hřbitově, soubor 14 zastavení, a *Daleko od hlučícího davu* (1994-1999). Koderovi se tajemný židovský hřbitov stává hlavním inspiračním zdrojem, kam může obrazně umísťovat svoje alegorie. Systematicky



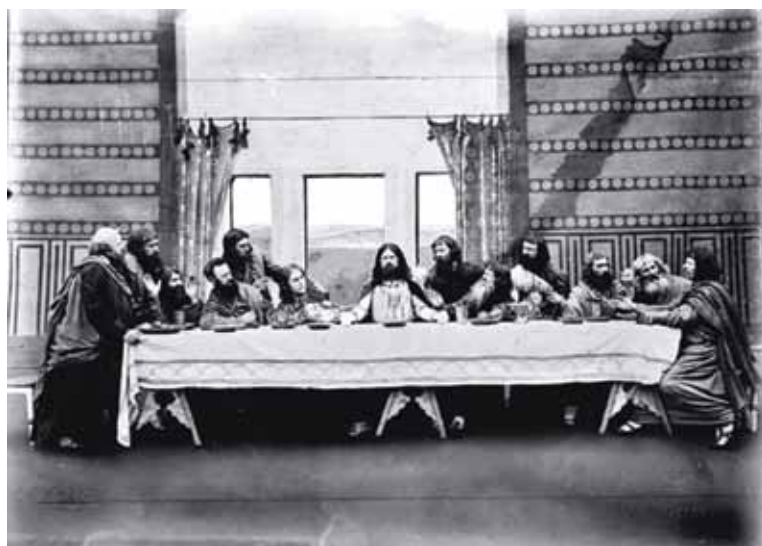
JAN VERMOUZEK
ZNAMENÍ KRÍŽE
2012



RADOVAN KODERA
KRÍŽOVÁ CESTA U VŠECH SVATÝCH
1992



LEONARDO DA VINCI
POSLEDNÍ VEČEŘE
1495-98



JOSEF SEIDEL
POSLEDNÍ VEČEŘE
ASI 1895



GEORGES HUGNET
POSLEDNÍ VEČEŘE
1934

mapuje všechny židovské hřbitovy na území bývalého Západočeského kraje (dnes Plzeňský a Karlovarský) (1992-1995) – celkem 79 míst. Postupně některé na dalších místech v Česku, Polsku, Ukrajině, Nizozemí. Výsledkem byla publikace *Židovské hřbitovy západních Čech*. V současné době dokumentuje na zakázku židovský hřbitov na Žižkově v Praze.

Kříž jako symbol nacházíme i v autoportrétu Rudolfa Sikory (1946), věnuje se mu ale intenzivně především ve svojí tvorbě nefotografické.

Malířsky proslavená především Leonardem Da Vincim (1452-1519), biblická scéna lákající k fotografickým parafrázím je *Poslední večeře*. Ve světové fotografii se invenčně tématu *Poslední večeře* zhostila taková esa jako David LaChapelle, Američanka Annie Leibovitz (1949), Argentínek Marcos López (1958), Andres Serrano, Angličanka Sam Taylor-Wood (1967), Azerbajdžánek Rauf Mamedov (1956), Izraelec Adi Nes (1966), před nimi třeba také již Francouz Georges Hugnet (1906-1974) velmi odvážnou koláží z roku 1934. U nás se motiv s výjimkou občasných anekdotických přístupů v podstatě neobjevuje.⁷⁸ Vyjímkou je Seidelova *Poslední večeře* jako záznam z pašijových her v Hořicích na Šumavě.

A máme tu legendární *Veraikon* (přeloženo z latiny *skutečný obraz*) tzv. *Veroničinu roušku*. Dle legendy se jedná o „ručník“, roušku, jež (dnes již) svatá Veronika, učednice Páně, která Ježíše provázela během křížové cesty, Ježíšovi podala, aby si otřel z tváře krev a pot. Obrasy – obraz jeho tváře se tak otiskl na zmíněnou roušku.⁷⁹ Tuto roušku pak údajně sv. Veronika přivezla do Říma a předala papeži Klementu I.⁸⁰ Veroničina rouška je dodnes uchovávána jako relikvie z nejvzácnějších, vědecké důkazy o historické pravdivosti této legendy ovšem zatím neexistují. Tato rouška je považována za první fotorealistický otisk na světě, protože nese stopy přímého otisku skutečné tváře.⁸¹ Tento artefakt, jež je také řazen mezi *Arma Christi*, se stal oblíbeným motivem výtvarného umění.

Podíváme-li se podezřívavým ikonografickým pohledem na fotomontáž Miroslava Háka *Maska (Brouk)* (1935), vidíme zde jasnou vizuální podobnost s Veroničinou rouškou, Kristovým obličejem.⁸² Jeden z mála příkladů Krista u našich surrealistů.

Pavel Mára se během 80. let osměluje a od zátiší tiše přechází k aktu. Ve stejné době se v jeho práci začínají objevovat odkazy a náznaky biblické ikonografie. A tak vzniká soubor *Roušky* (1989), abstraktní portréty, zcela zřetelně odkazující na (a z její vizuální podoby vycházející) Veroničinu roušku. Márovy variace na *Veraikon* jsou ve své čistotě a prostotě na pomezí fotografie a grafiky. Jejich přízračná černobílá podoba se vzdaluje světu realistického portrétu. Rysy tváří jsou neurčité, nejasné, znepokojují a probouzejí zvědavost svou záhadností a tajemností. Negativ je exponován na nefixované plátno s fotografickou emulzí, adjustace podtrhuje mystérium obrazu – plátna nejsou vypnuta, ale jsou volně zavěšena na hřeby, takže obraz narušují četné záhyby a prohlubují celkovou abstrakci. K tomu přispívá i jejich „nadlidská“ velikost 2 x 1,15 metrů.

V dalším díle *Triptychy* (1992 – 1993) nacházíme trojice černobílých fotografií (opět nadživotně obrovské – triptychy mají více než 2 x 3 metry). Většinou celé figury, ale i snímky tváří, triptych je vždy tvořen fotografií snímanou z nadhledu,



ADI NES
BEZ NÁZVU (POSLEDNÍ VEČEŘE)
1999



ANNIE LEIBOVITZ
THE SOPRANOS
1999



DAVID LA CHAPELLE
JESUS IS MY HOMEBOY
2003



MARCOS LOPEZ
ASADO EN MENDIOLAZA
2001



ELISABETH OHLSON WALLIN
NATTVARDEN
1998



GIUSEPPE ENRIE
TURÍNSKÉ PLÁTNO
1931



MIROSLAV HÁEK
MASKA (BROUK)
1935



PAVEL MÁRA
ROUŠKA I, II, III
1989





PAVEL MÁRA
TRIPTYCH EVA
1993



PAVEL MÁRA
TRIPTYCH MUŽ
1993

napřímo a z podhledu. Modifikací nastavení velkoformátové kamery ve vztahu ke snímanému objektu dosahuje autor vnitřní dynamiky triptychů. Fotografie zřetelně vychází ze středověkých malovaných panelů. Inkarnace Adama a Evy, prožívající příběh o prvotním hříchu. Představme si první část triptychu – s pohledem nahoru, do budoucnosti, část druhá, uprostřed, to jest přítomnost, s pohledem přímým – omamná chuť božského jablka ze stromu poznání, a obraz třetí, oči jsou již kajícíně sklopeny dolů, bytost prožívá lítost z rozpoznání prvotního hříchu a uvědomuje si pocit viny (mimochodem mocný nástroj manipulace).

Mimo zmíněných souborů autor realizoval řadu dalších, jako např. *Korpusy* (1988), *Mechanické korpusy* (1997), *Černé korpusy* (2001) a tíživý soubor aktů z prostředí terezínské pevnosti *Prostor* (2002/2003). Jeho volná tvorba v některých případech plynule přešla i do tvorby zakázkové. Díky němu známe dlouholetý jasný vizuální styl propagace divadelního festivalu *Shakespeareovských letních slavností*, červeně nasvícené figury.

Němou přítomnost Veraikonu nacházíme i v pracích Václava Jiráka, již zmiňovaných v *Corpus Christi*. Například v souboru fotografií z roku 2000 (fotografie i soubor jsou *Bez názvů*) nacházíme nejen tělo Krista, ale i zmiňovanou roušku, jež mystickým způsobem ukazuje Kristovu tvář. Vidíme ho, ovšem skutečná podoba zůstává tajemně skryta.

A stejné napětí nacházíme na všech Jirákových dílech s tímto tématem. Naopak neskrývanou, odhalenou, nadpozemsky nevinnou tvář mají v jeho pojetí andělé. Vytvořil jich celou řadu, velmi citlivým způsobem postihl jejich nadpozemskou křehkost. Nebeskost svých andělů Jirásek zdůrazňuje záplavou světla, celá scéna je doslova zalitá světlem. Zářící bytosti, jež musí být poslové boží, o tom nemůže mít divák nejmenších pochyb. Měkkost bytostí bez masa a kostí, bytostí světla, zdůrazňuje fotografování modelů přes změkčující sklo, plně v duchu neoromantismu. A tajemná *neovera* je také jako posel z jiného světa. Jirásek je stále ještě romantikem a nestydí se za to. Po rozplynutí Bratrstva se plně věnuje fotografii a podařilo se mu vytvořit portfolio kvalitní tvorby, jež se mezitím sice posunula z monochromatického šerosvitu k plné barvě, ovšem neztratila nic ze svého obsahu, jak nám ukázala ambiciózní *Industria*, vystavená roku 2006 v Rudolfinu.

Anděl (z řeckého γγελος angelos „posel“) je mýtická nadpřirozená duchovní bytost, která by měla být podřízena Bohu či bohům a sloužit jako posel mezi lidmi a bohy.⁸³

Konkrétní představa anděla se v různých kulturních okruzích a historických obdobích mění, nicméně spojujícím znakem většinou zůstává základní atribut – křídla na zádech a fyzická krása postavy. Anděl je vždy krásná, čistá bytost, neurčitého pohlaví (bezpohlavní, ale může mít i podobu obou pohlaví, často také dítě). Odtud typicky andělská tvář.

Bytostmi andělů se také intenzivně zabýval ve své fotografické tvorbě za pomoci *luminografie* Jan Pohribný (1961). Mezi lety 1998 a 2008 vytvořil rozsáhlý soubor s názvem *Andělé*, většinou obsahující akty v krajině. Mění se andělé, mění se pohlaví, mění se krajiny, ale podstata zůstává pořád stejná. Ač jsou fotografie sytě barevné, jejich obsah zůstává v posvátném šerosvitu symbolismu, který ve



VÁCLAV JIRÁSEK
BEZ NÁZVU
2000



VÁCLAV JIRÁSEK
BEZ NÁZVU
2000



VÁCLAV JIRÁSEK
BEZ NÁZVU
2000



BRATRSTVO
BEZ NÁZVU
1993



BRATRSTVO
AVE GRATIA DOMINUS TECUM
1992



BRATRSTVO
ANJEL II
1993



BRATRSTVO
ANJEL III
1993



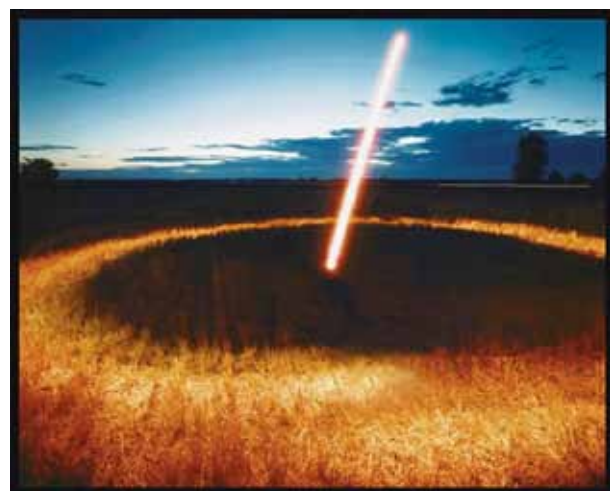
JAN POHRIBNÝ
MALÝ ANDĚL
2000



JAN POHRIBNÝ
ZTRACENÝ ANDĚL
2001



JAN POHRIBNÝ
VNITŘNÍ SVĚTLO
1993



JAN POHRIBNÝ
GENIA LOCI
1999



JAN POHRIBNÝ
PADLÝ ANDĚL
1999



JAN POHRIBNÝ
DRUHÝ KŘÍŽ
1995

fotografiích téměř hmatatelně cítíme. Ze symbolismu také Pohribný vychází při zkoumání posvátného vztahu krajiny, přírody, člověka a toho, co člověka přesahuje. Jak Pohribný dodává: „...mezi člověkem a vírou, vírou v cosi vyššího, leží často hlubina, hlubina poznání sebe sama, je to návrat do kruhu zasvěcení, k dotyku věčného světla, jež v sobě nosíme...“⁸⁴

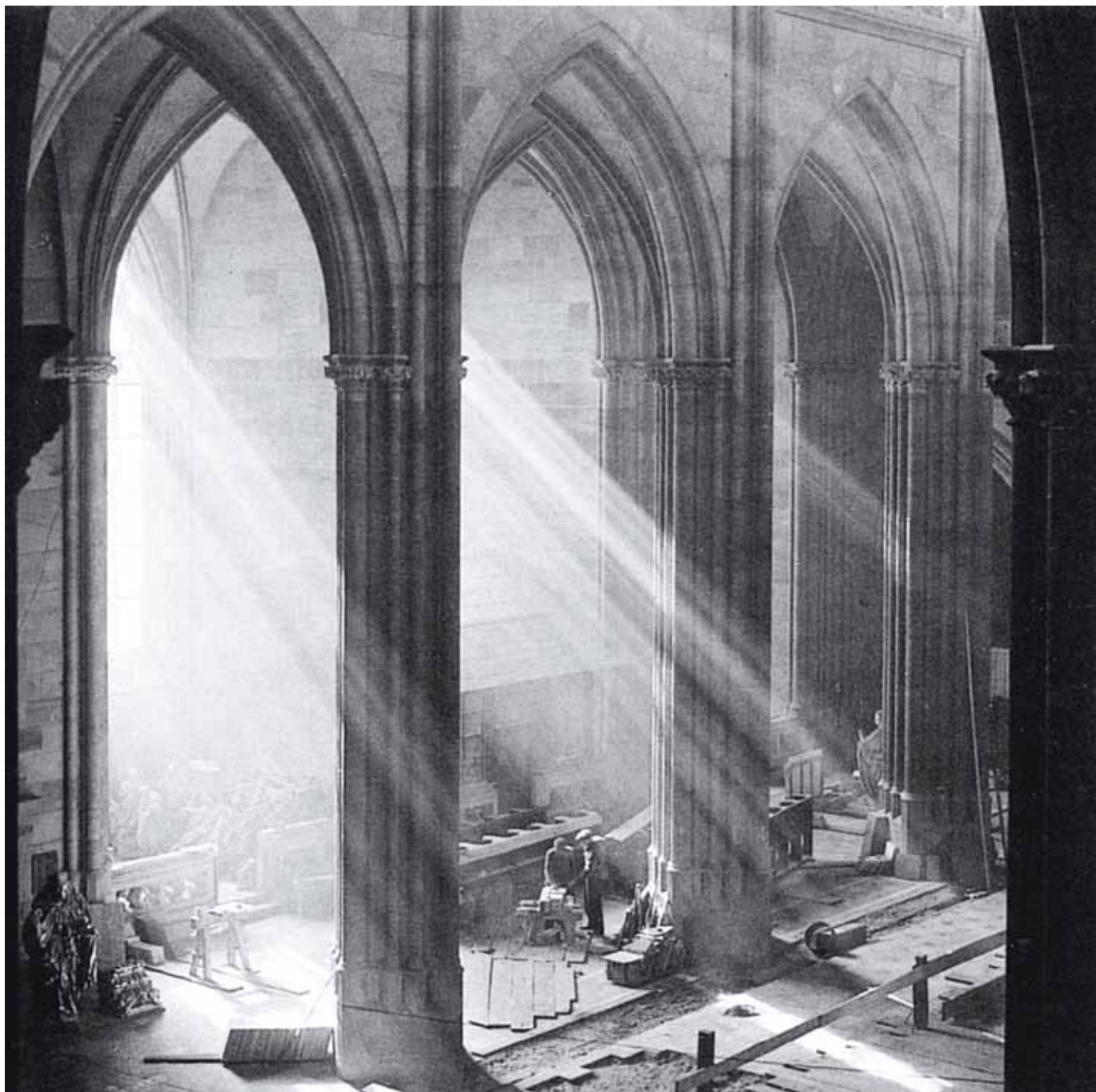
Jeho andělé jsou archetypy, archetypy poslušných božích, účastníci magických rituálů. Jsou to starodávní předkové křesťanských andělů. Přicházejí k nám z počátku věků a stále se vracejí, aby nám připomínali nesmrtelnost duše a pomíjivost těla uprostřed živlů všemocné přírody. Zde již nejde jen o fotografii, jde o víc. O prožitek spojení člověka, země a nebe v božské trojjedinosti. Samotný tvůrčí proces je pohanským rituálem, Thoreauovým a Emersonovým útočištěm před krutostí tohoto světa a neudržitelností postmoderní kultury.

Nejdůležitějším symbolem je v Pohribného tvorbě ovšem světlo. Světlo vnější i světlo vnitřní. Pohribný hledá světlo. A nachází. Svoji tvorbou se stává světloňosem – *Luciferem*, jedním z padlých andělů, který hledá cestu nazpět domů. A přináší světlo i nám ostatním, světlo poznání. Velmi účinným prostředkem je použití metody dopadajících lineárních paprsků z jednoho zdroje, tak jak jej známe z *temnosvitu* (*tenebrismu*) barokní tvorby.⁸⁵ U Pohribného nacházíme přímo učebnicové příklady. V jeho díle můžeme nalézt také jiné (před)biblické symboly, ať už jde o vodu, kruh, kámen nebo také kříž.

Zůstaneme-li ještě u mystického temnosvitu, nejlepším příkladem v české fotografii je nepochybně světlo Josefa Sudka (1896-1976), ať už v *Kouzelné zahradě* (1948-1964), tak ale především ve *Svatovítském chrámu* (1924-1928), kde Sudek fotografoval během přestavby chrámu. Světlo nás vede, stačí je jen věrně následovat. Světlo také pulsovalo ve věcech Sudkovi víry - ze začátku praktikující katolík, jako fotograf moderny odpadlík a v 60. letech se znovu k víře navrácí.⁸⁶

U Františka Drtikola nacházíme vedle již zmiňovaných motivů ukřižování a Madony ještě další biblická témata. Určitě nás nepřekvapí, že v jeho případech se vždy jednalo o postavy ženské. Ze staršího silně piktorialistického období tak nacházíme portréty mladé herečky Anny Sedláčkové stylizované do první ženy na Zemi (1913). Krásná Eva s jablky před namalovaným sadem. Stejný motiv můžeme ovšem vystopovat ještě dříve - známe Drtikolovu fotografii již z roku 1903, portrét dívky v gestu ne nepodobném gestu Evy trhá květ, snad jabloňový.⁸⁷ Ve stejném roce jako Sedláčkovou Drtikol portrétuje jinou dívku, tentokrát zcela nahou v díle *Zakloněný akt s jablkem*.

Jedna poloha je tedy nevinná Eva, ta druhá mrcha, nejlépe charakterizovaná postavou *Salome*. U Drtikola se promenádovala celá řada osudových žen, *femme fatale*, jako *Judita*, *Kleopatra*, *Messalina*, *Lukrecie* nebo zmiňovaná *Salome*. Především *Salome*, symbolizující onu osudovou mrchu, jenž se mstí za neopětovanou lásku k Janu Křtiteli, jehož smrt si vyprosí a poté s chladnokrevnou perversností políbí jeho uťatou hlavu, najdeme v umění té doby často. Umělci dekadence, symbolismu, ale i secese byli *Salome* neodolatelně přitahováni. Postavu zpopularizovala také Sarah Bernhardtová v její roli ve hře Oscara Wildea. Výstižně popsala význam ženy v Drtikolově díle Anna Fárová: „*Zůstala jeho tématem po*



JOSEF SUDEK
Z CYKLU SVATÝ VÍT
1928



FRANTIŠEK DRTIKOL
ANNA SEDLÁČKOVÁ
1913



FRANTIŠEK DRTIKOL
ZAKLONĚNÝ AKT S JABLKEM
1913

celou dobu jeho kreativní dráhy, od počátku století až do poloviny třicátých let, jako obsedantní představa. Žena představuje pro něho bytost diferencovanou a stigmatizovanou mýty, společností a dobou. Promítal do ní také zážitky svého osobního života a měnil k ní jak svůj postoj, tak její místo a pozici ve světě. V jeho obrazech se žena proměňuje z panny, čisté a naivní z literárních a výtvarných děl počátku století, s tělem obléhajícím její duši, v sexuálního démona, který ničí muže v souhlase s mýtem Salomé. Během dvacátých let stává se žena pro Drtikola reálnou bytostí, která sama sebe vyjadřuje, křičí, existuje, promítajíc svůj obrovský stín a vášnivá gesta na abstraktní neurčitě pozadí. Později se k ní vrací jenom jako k jednoduchému tvaru uprostřed jiných tvarů a konečně v ní na počátku třicátých let objevuje opět symbol a archetyp dalšího významu – Matku-Zemi. Od snu neposkrvněné panny přes negaci a objektivizaci dochází k plodnému principu. Vychází z křesťanské vize, aby dospěl k univerzální a mytické ideji.⁸⁸

Vladimír Birgus si všímá také Drtikolova subjektivního hodnocení soulože: „První fotografie z let 1912-1913 zdůrazňují démonickou pudovost ženy, nezastavujíc se před ukojením své vášně ani před zločinem, ženy vítězí nad mužem. Snad chtěl jeho prostřednictvím symbolicky vyjádřit něco ze svého osobitého názoru na ženy, jaký třeba najdeme v jeho zápiscích: „Žena před aktem lásky je poražena. Je vždy znásilňována, aby po aktu byla vítězem. O to, co vzala ze síly a života muže, je silnější. Muž ztrácí a žena získává. Pro mne bylo vždy něco trapného, když jsem ze ženy vstával. Připadal jsem si jako spráskaný pes a přitom strašně komický. Žena naopak vždy vstává ukojena tělesně i duševně. Vstává vítězně, s vědomím, že teď leží muž u jejích nohou, že ukojila sebe a muže. Muž má naopak vždy vědomí, jako by něco ztratil.“⁸⁹

Snímků Salome známe od Drtikola mnoho, často používal velmi realistický model hlavy Jana Křtitele, jindy pouze zástupný symbol – lebku. Nejstarší fotografie Salome vznikaly brzy po Drtikolově příchodu do Prahy, po otevření fotoateliéru, v letech 1912-1913. K motivu se mnohokrát vracel. Na některých nacházíme Salome s expresivně exaltovanou morbidní rozkoší, jako by byla doslova šílená. K prsům si tiskne uťatou Křtitelovu hlavu. Známe i fotografii *Smích*, Salome s ďábelským smíchem s Křtitelovou hlavou. Téměř vždy se jedná o akty, Salome je zcela nahá, většinou tančí, někdy jen postává, jindy odpočívá vleže. Křtitelovu hlavu nejčastěji tiskne na prsa, někdy je hlava na podnosu, na jedné fotografii dokonce přikládá perverzně lebku k bradavce, jako by ji chtěla kojit. Smrt a vášeň jsou sestry, tak jako Eros a Thanat jsou bratři, ztělesňují polaritu života člověka, a nikdy k sobě nemají daleko. Až příliš často je láska nenávistí. Z Drtikolových prací posledního období, kdy ještě používal fotografii (a modelky nahradil figurkami), se již vytratila krutá a svůdná femme fatale a zůstává zde jen podoba samotné duše, jenž sice může zdánlivě mít ženské tělo, ale jež sama ze své podstaty ani žádné pohlaví mít nemůže, je bezpohlavní. Na konci už zůstává jen motlitba a za ní úplné ticho ve světle. Vedle fotografie se biblickým tématům Drtikol také věnoval v tvorbě s pomocí jiných médií – malby a kresby. Pokud jde o samotnou hlavu Jana Křtitele, do dějin světové fotografie se výrazně zapsala *Hlava sv. Jana Křtitele na míse* (1858) od Oscara Gustava Rejlandera, o 130 let později zlatá hlava z autopořetru *Doublonnage Portrait D* (1988) japonského



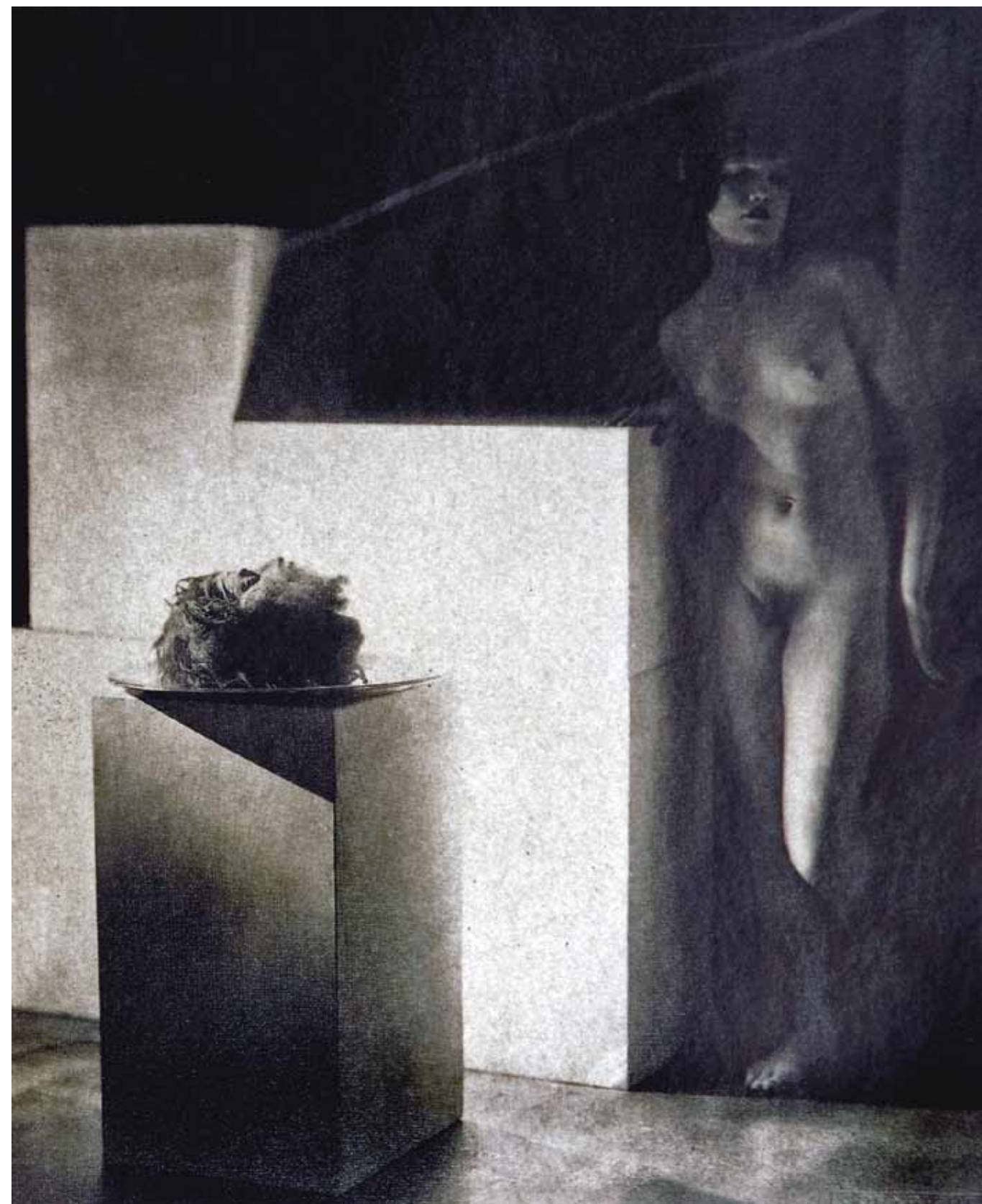
FRANTIŠEK DRTIKOL
SALOME
1913



FRANTIŠEK DRTIKOL
SALOME
ASI 1920



FRANTIŠEK DRTIKOL
SALOME
1923, FOTOLITOGRAFIE



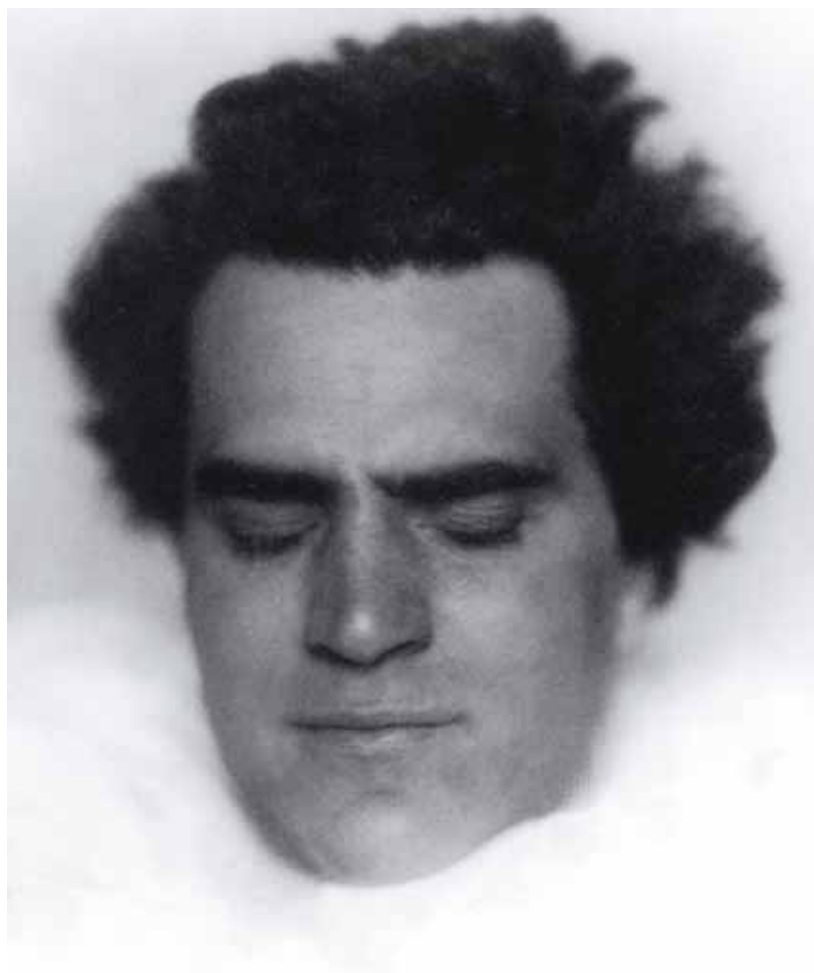
FRANTIŠEK DRTIKOL
BEZ NÁZVU
1925



OSCAR GUSTAV REJLANDER
HLAVA SV. JANA KŘTITELE NA MÍSE
ASI 1858



YASUMASA MORIMURA
DOUBLONNAGE PORTRAIT D
1988



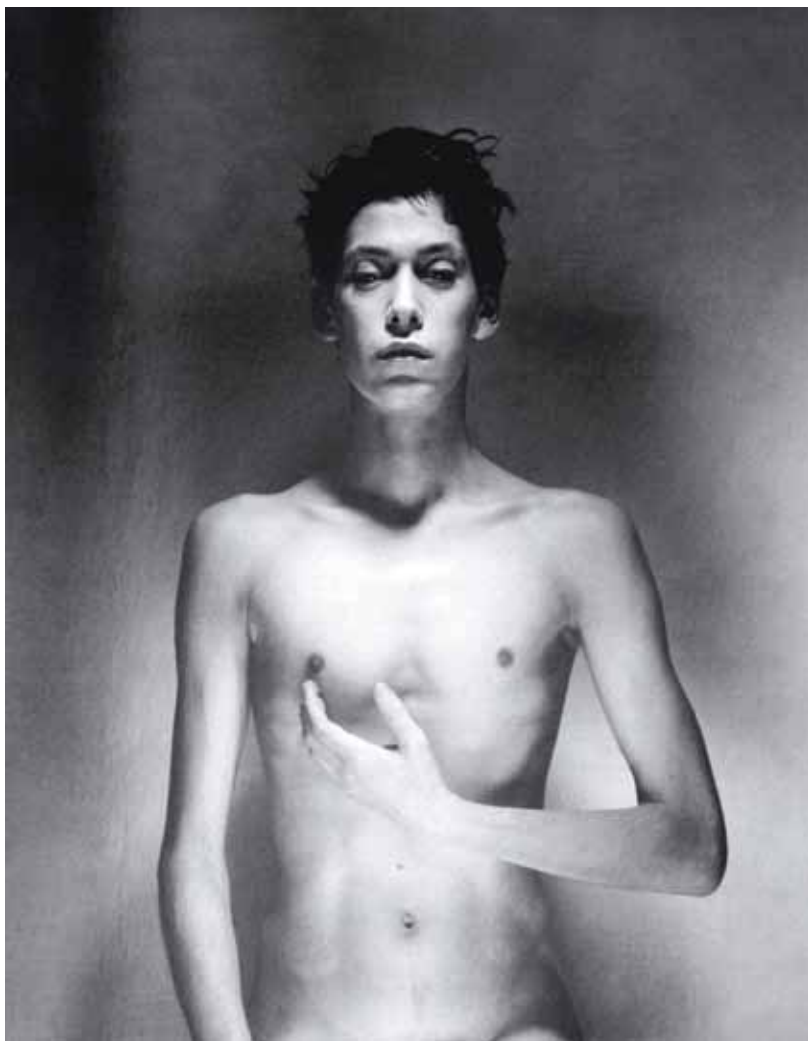
RUDOLF KOPPITZ
SOCHAŘ GUSTINUS AMBROSI
20. LÉTA

fotografa Yasumase Morimury (1951). Z našich autorů požil motivu Rudolf Koppitz, když tímto způsobem stylizoval portrétovaného sochaře Ambrosiho.

Bohatou studnicí je zde opět Ivan Pinkava. Ať už se ponoříme do temných bezedných hlubin Starého zákona, nebo jen ve snech poletujeme nad Golgotou, Pinkava zůstává s námi jako věrný převozník nebo průvodce. Mezi světem živých a mrtvých. Mezi tím co bylo a co teprve přijde. On ví. Jen hledá jazyk, jak nám to všechno sdělit, abychom tomu porozuměli. A tak nám nabízí hostinu s bohatým menu plným vybraných lahůdek pro osvěžení ducha a nasycení duše: *Zvěstování* (1998), *Veraikon* (1996), *Memento mori* (2001), *Ecco, la Luce!* (1996), *Kain a Ábel* (1998), *Advocatus Diaboli* (1999), *Šebestián* (2002), *Narcis* (1997), *Charónové* (1996/1997), *Salome* (1996), *Jeho první víno* (1995) a další a další. A co bude na té hostině k pití? Živá a mrtvá voda, každému, co jeho jest. Pinkava je dobrý hostitel.

Ačkoliv bych Miro Švolíka (1960) neoznačil za autora, který se biblickým tématům věnuje systematicky, do této práce se dostal nejenom díky našemu přátelství a téměř totožnému smyslu pro humor, ale především pro kvalitu jeho práce. A hledáme-li, nacházíme i v jeho tvorbě jasnou inspiraci *Knihou knih*. Ať už se jedná o jeden z *leitmotivů* Starého zákona, *Archu Noemovu*, nebo *Schody do nebe* či *anděly*. Samozřejmě nebudu Švolíkovi podsouvat, že Bible je jeho hlavním inspiračním zdrojem a že během bezesných nocí se pod peřinou oddává studiu Bible a tichému rozjímání nad hříchy lidstva. Prostuduje-li si badatel celé dílo, ve kterém se až podezřele často objevují detailní anatomické studie ženského těla, ano, někdy až extrémně detailní, tak jak je známe ze souboru *Květiny slasti*, portréty vagín umně zpracované fotomontáží do smyslných a omamně vonících exotických květů, které ale na první pohled mohou připomínat i vizualitu mandal východních tradic. Ale v okamžiku, kdy nepoučený divák bezpečně rozpoznává chloupky pubického ochlupení a ty nějak povědomé nekonečné záhyby jemné kůžičky, zbystrí a již není na pochybách. Jedná se o bránu do chrámu tělesného, jak by možná autor řekl při debatě o umění sakrálním i světském s adeptkami studia bohosloví. Ale snad i bránu k nesmrtelnosti a tajemství života věčného. Vždyť tudy snad téměř každý z nás přišel na svět, a co jiného než věčný život je pokračování rodu a předání genetického kódu biologickým potomkům. Ano, badatele přirozeně napadne, že autor se během těch bezesných nocí spíše věnuje hlasité kontemplaci nad mystériem stvoření a zbožné adoraci květin slasti.

Ano, kápněme si božskou, mnohem spíše než Bible jsou pro Švolíka inspirací pohádky pro děti ve vší své syrovosti, kterým rozumí, protože je duší stále ještě malý kluk na přelomu puberty. A také humor, který se do kostela nehodí. A bezmezná odevzdaná víra v dobro a lásku, které přece musí zvítězit nad lží a nenávisť. Kdyby ne dnes, tak už určitě zítra. To co charakterizuje dle mého Švolíka nejvíce a potvrzuje moje přesvědčení o značném rozdílu věku biologického a mentálního bych jedním slovem nazval hravost. Miro Švolík si hraje rád a často. A tak jako malé děti si hrají bezpodmínečně a nezávisle na divákovi, to stejně nacházíme u Švolíka. Pojdme si hrát s ním, bude z toho mít stejnou (i když dnes již skrývanou) radost jako malé děti, když se divák zapojí do jejich hry. A hrát se krásně dá i s Biblií.



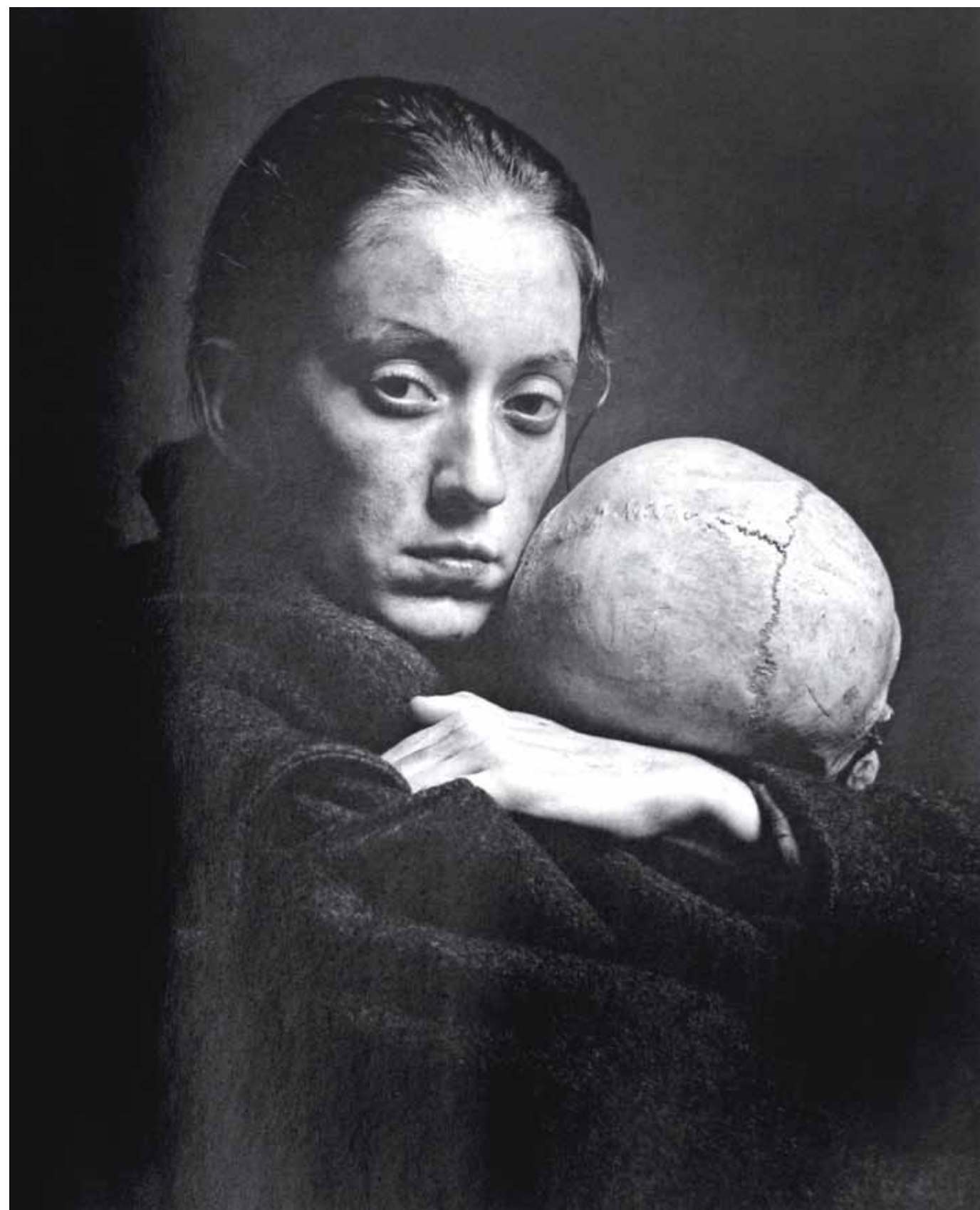
IVAN PINKAVA
ZVĚSTOVÁNÍ
1998



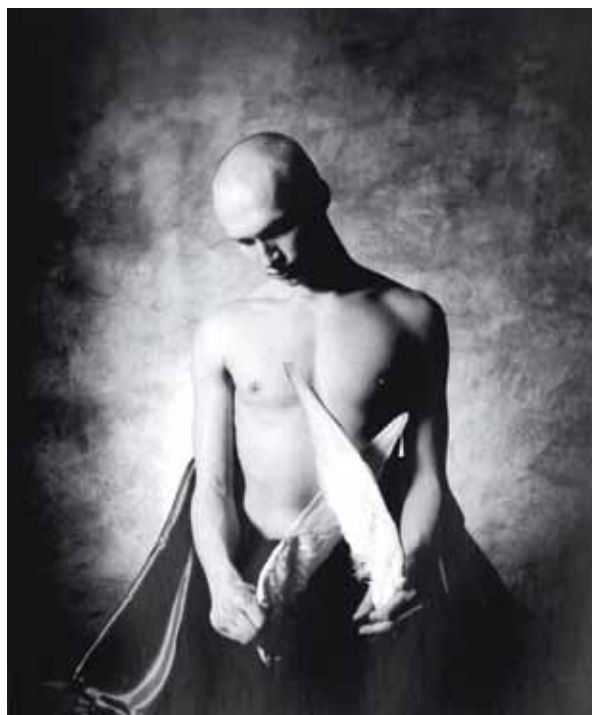
IVAN PINKAVA
ECCO LA LUCE!
1996



IVAN PINKAVA
VERAIKON
1999



IVAN PINKAVA
SALOME
1996



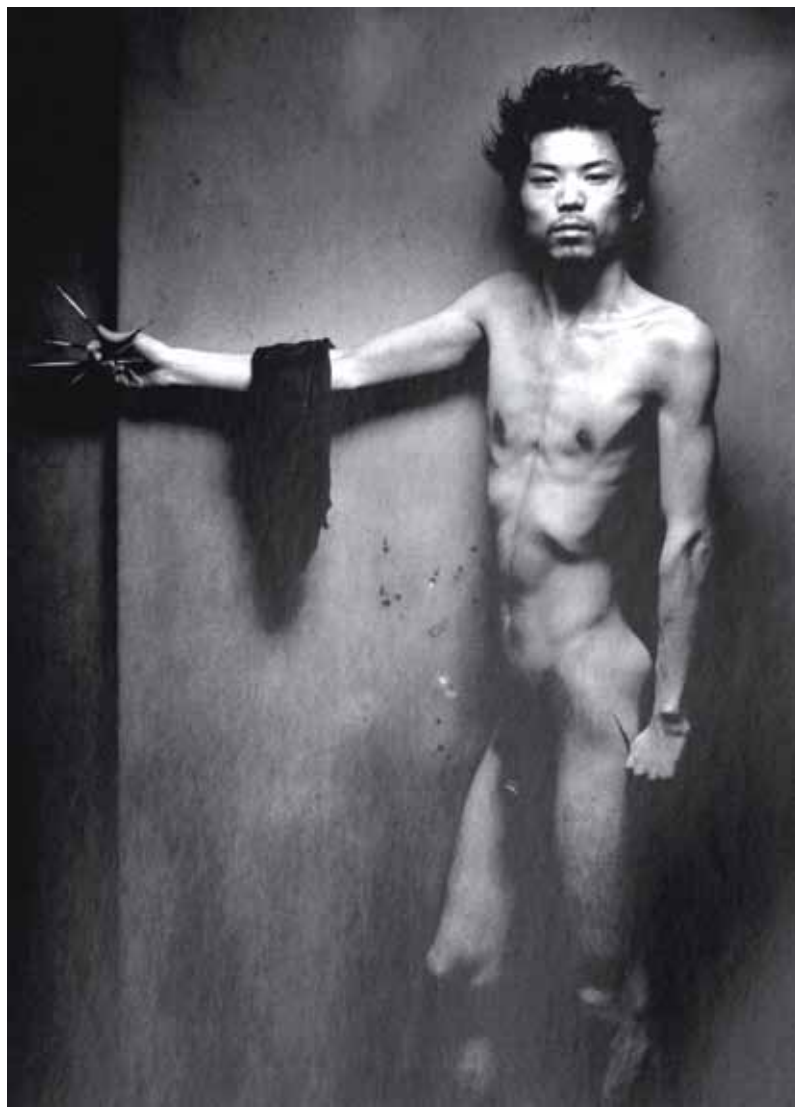
IVAN PINKAVA
ISHMAEL
1987



IVAN PINKAVA
VRAŽDĚNÍ NEVIŇÁTEK
2000



IVAN PINKAVA
ASRAEL
1999



IVAN PINKAVA
ŠEBESTIÁN
2002



IVAN PINKAVA
EVA, ADAM
1994



IVAN PINKAVA
ÁBEL A KAIN
1998



MIRO ŠVOLÍK
EVINO JABLKO
2001



MIRO ŠVOLÍK
BEZ NÁZVU
1984



MIRO ŠVOLÍK
PO SVOJEJ SMRTI SOM ŠIEL DO NEBA
1986



MIRO ŠVOLÍK
A LOĎ
1986



PETRA HAJDŮCHOV
YESUA
2009



Rájem, respektive postavou Adama a Evy se jako archetypem zabývalo více autorů. Tento první pár najdeme u Ivana Pinkavi, Václava Jiráska, Pavla Máry, Jana Saudka, Sary Saudkové, i jiných. Veronika Bromová v souboru *Království* z roku 2008 si s prostorem ráje pohrává, bez hlubších souvislostí v duchu postmodernismu využívá různých archetypálních symbolů a ze všech dohromady vaří fotografický guláš.

Tom Drahoš (1947), český fotograf žijící ve Francii je plodný a vyzrálý autor, který již má za sebou více než 40 let dlouhou uměleckou kariéru. Ve své tvorbě se neomezuje pouze na fotografii, používá i jiných výrazových prostředků, jako je digitální média, videoart, instalace. V roce 2004 pokládal otázky svojí víře s pomocí obrazů svatých, v souboru pestrých digitálních fotokoláží s názvem *Losing my Religion*. Ve stejné roce také vytvořil menší soubor *Pope's Light (Papežovo světlo)*, grafická hříčka kombinující obraz Jana Pavla II. a svítilny na baterky.

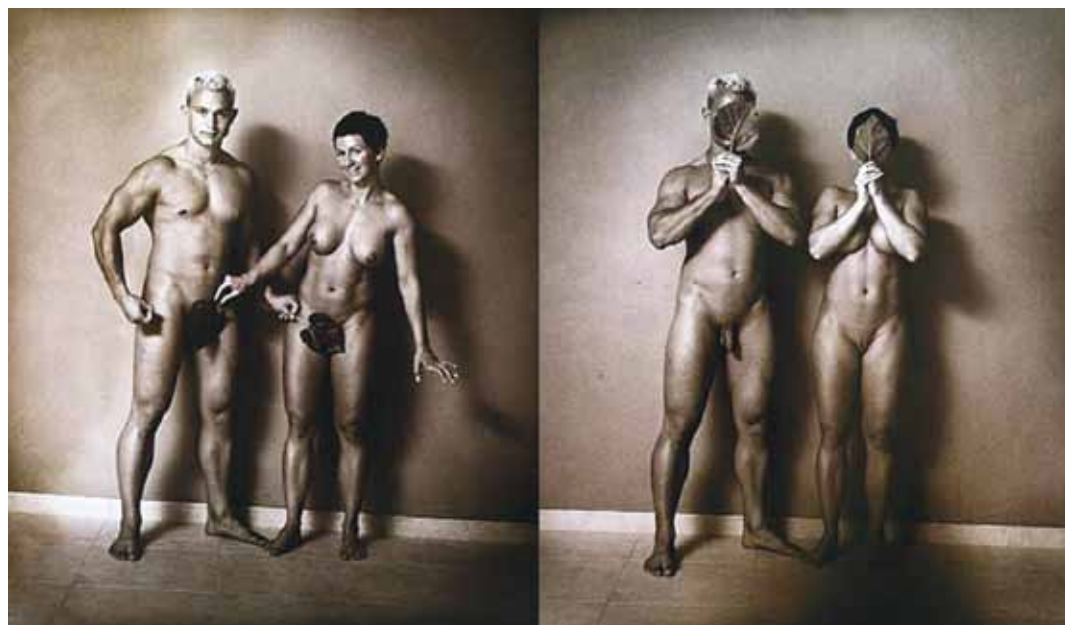
Jedna z autorek nejmladší generace české fotografie je Petra Hajdůchová (1988).⁹⁰ V roce 2009 vytvořila během studijního pobytu v Izraeli velmi zajímavý soubor s názvem *Yesua*. Jde o alegorii na život Ježíše Krista. Autorka se o téma Bible živě zajímá a pobyt v Izraeli jí umožnil navštívit a vnitřně prožít místa spjatá s příběhy vyprávěnými v Bibli a především spojená s životem Ježíše Krista. Neboť zkušenost osobní návštěvy míst a poznání jejich *genia loci* je nenahraditelná a nepřenositelná, a v případě těchto biblických míst ještě mnohonásobně znásobovaná a „živená“ energií poutníků z celého křesťanského světa. Fotografie souboru obsahují jasné odkazy na příběhy Nového zákona a byli přímo vytvořeny na místech na území dnešního státu Izrael, jež se pojí s životem Ježíše Krista. Výběr lokalit tak nepřímou provedl již před Hajdůchovou sám Ježíš Kristus, nebo snad jeho kroky vedl otec, samotný Bůh všemohoucí? Každopádně Hajdůchová na každém místě s pomocí použitých zástupných symbolů naznačuje, o jaké místo, jež se váže ke Kristovu životu se jedná. Sám Kristus je na každé fotografii zastoupen bílým plátnem (prostěradlem). A tak můžeme na jedné fotografii objevit dvanáct kamenů na lavici, v jejichž středu leží bílé plátno – roucho, takže se nabízí snadná interpretace obrazu jako scéna Ježíše Krista učícího svých dvanáct učedníků - apoštolů. Na jiném obraze leží v jeskyni dvě roucha – malé a velké, takže je zjevné, že zde přece muselo dojít k legendárnímu vzkříšení. Ve větším rouchu bylo zahaleno tělo Kristovo, menší je z jeho tváře. Hajdůchová používá k fotografiím také přímo konkrétní citáty z Bible, jež usnadňují identifikaci a zasazení jednotlivých obrazů na konkrétní místa. Biblické texty nepochybně zesilují výpovědní sílu jejích fotografií. Název souboru *Yesua* je formou Ježíšova jména v jeho rodném jazyce, aramejštině. Dle Bible dal Ježíšovi toto jméno Mojžíš. Vzhledem k živému zájmu o biblická témata a velmi mladému věku autorky se jistě můžeme těšit na další práce s biblickým obsahem, vzhledem k tomu, že se jedná o téma zajímavé a s velkým potenciálem, musíme se jen modlit, aby autorka nekonvertovala k islámu či buddhismu. (Ovšem soubory ze života proroka Mohameda či Gautámy Buddha by byly pro českou fotografii nesporně také velkým přínosem.)



ŠTĚPÁNKA ŠIMLOVÁ
MOTLITBIČKY
2000



SÁRA SAUDKOVÁ
JABLKO Z RÁJE
2007

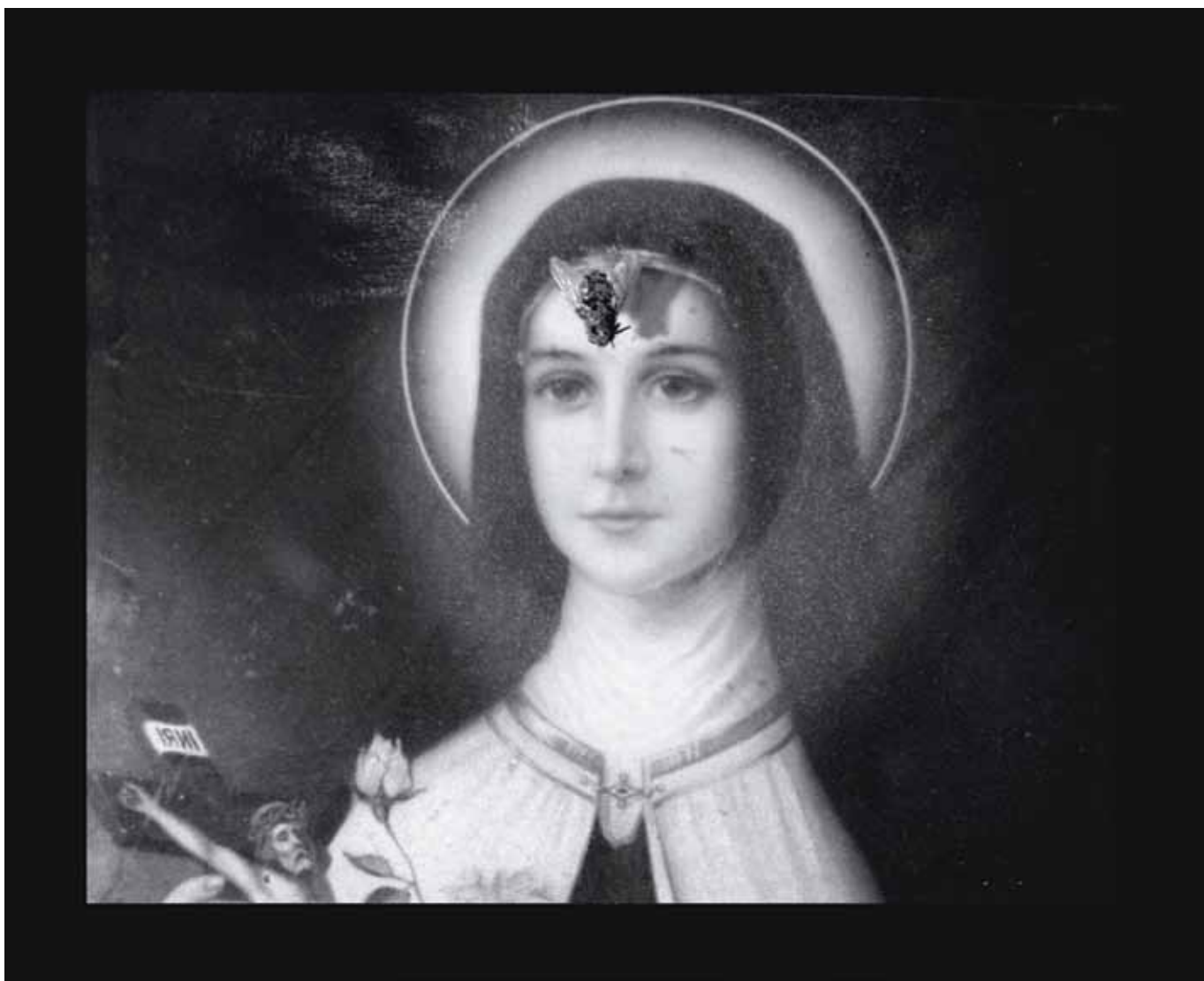


SÁRA SAUDKOVÁ
ADAM A EVA - RÁJ I A II
2007

Jeden z netradičních a velmi tvořivých způsobů přístupu k aplikaci biblické inspirace nám představuje Štěpánka Šimlová (1966) ve svém souboru *Motlitbičky* z roku 2000. Jedná se o nápadité digitálně retušované barevné fotografie krajin asijských velkoměst téměř zcela zaplněné typickými vývěsními štíty, tak jak je můžeme vidět ve všech japonských, čínských či korejských velkoměstech. Ovšem autorka typické neonové nápisy v pro nás nesrozumitelných jazycích nahradila motlitbami v češtině, popřípadě banálními texty o lásce, pravdě, kráse.⁹¹ V jiném souboru *If (Madony)* (2002), což je video společně s digitálním tiskem, můžeme objevit přízračné portréty madon, i v hávu tradičním i v provokativně erotických pózách v župáncích a vyzývavém spodním prádle. V souboru *If* najdeme i personifikace s andělskými bytostmi. Štěpánka Šimlová je velmi progresivní současná autorka, jedna z našich nejvšestrannějších umělkyně současnosti.

Dalším z autorů jež s oblibou využívá možností výpovědi, jež nabízí biblické symboly je Igor Malijevský (1970). Na poli fotografie samouk, neposkrvněn akademickým vzděláním v uměleckém oboru. Pracuje výhradně s analogovou černobílou fotografií, práce řadí do rozsáhlejších souborů, jako jsou např. *Zjevení* (2006 – 2012), *Znamení* (1995 – 2006), *Znamení evropských měst* (1998 - 2010) – rozdělené do menších geograficky dělených souborů, jako je *Berlín* (1998 – 2003), *Varšava* (2003), *Sofie* (2004), *Budapešť* (2006), *Paříž* (2010). Tyto práce vznikaly během studijních uměleckých pobytů v každém ze zmíněných měst. Jak tvrdí sám autor, dělení do určitých širších cyklů dělá jen proto, že se to od autora v dnešním světě výtvarné fotografie očekává. Ve skutečnosti necítí vlastní potřebu „pracovat v cyklech, či na projektech“, tak jak je dnes populární, ale prostě tvoří fotografie z určité vnitřní potřeby. Jeho fotografie jsou vždy poetické, zasněné, občas balancující na hraně ironie a zdravého nadhledu nad problémy dnešního světa. Lze v nich objevit tichou kontemplaci nad krásou života i melancholický smutek hřbitovů a opuštěných městských dvorů. Radost a křik hrajících si dětí i nakažlivý černý humor zlobivých surrealistů. Z biblických symbolů najdeme nejčastěji kříž, vyskytující se na dlouhé řadě fotografií. Z nich zaujme třeba Ukřižovaný visící na kříži jen za jednu paži, připomínající ze všeho nejvíce gymnastu cvičícího na kruzích.⁹²

A nebo krucifix, kde z Ježíše Krista zbyla už jen pravá paže. Kde je zbytek těla se můžeme už jen dohadovat, snad jej sběrač kovů snědé pleti směnil ve sběrných surovinách za mrzký peníz na alkohol a cigarety a zradil tak Ježíše jako Jidáš, a nebo snad již v dobách reálného socialismu angažovaný straník nesnesl pohled na polonahého nestraníka židovského původu nečinně visícího na kříži a zlámal mu kosti a uťal údy jako starozákonní kat, a nebo snad jen traktorista se slabostí pro nadměrnou a pravidelnou konzumaci alkoholu do kříže nacouval se Zetorem? Malijevského fotografie nabízí mnoho otázek, ale málo odpovědí. A to je dobře. Stimulují divákovu imaginaci a jsou určeny primárně pro pravou mozkovou hemisféru. U Malijevského najdeme mimo křížů ve všech možných podobách a relacích také jiné symboly, jako Pannu Marii nebo andělské bytosti. Půvabná je Madona s mouchou na místě třetího oka, Obrácený kříž a vykukující fešák, Adam



IGOR MALIJEVSKÝ
FALEŠNÁ MADONA
2005



IGOR MALIJEVSKÝ
VELIKONOCE
2001



IGOR MALIJEVSKÝ
HROB
2002

a Eva na fasádě panelového domu... Surrealisté si musí ve svých nepohodlných hrobech spokojeně mručet nad tím, že jejich dědictví nebylo promrháno a zrna koukolu a námele byla zaseta na úrodnou půdu.

Název souboru *Zjevení* je vcelku zjevný, u souboru *Znamení* jsem zaznamenal autorovu definici pojmu z názvu: „*Při setkání se znamením míváme často tísnivý pocit. Znamení jako taková však nejsou zlá. To se jen bolestně připomíná naše touha vše pochopit a pojmenovat. Je třeba rozlišovat znamení a symboly. Symbol je zástupné označení, ukazuje vždy od něčeho k něčemu. Podobně i znamení k čemu ukazuje, nikdy však nezjistíme, k čemu. Znamení, narozdíl od symbolu, znepokojuje. Symbol, narozdíl od znamení, lze vysvětlit. Znamení lze číst i jako výpověď o budoucím. V souladu s fyzikálními zákony je však pochopíme vždy až tehdy, když už je pozdě. Psychologický výklad znamení (t.j. jeho subjektivizování) je zbabělostí. Znamení v sobě nesou reálná sdělení, a to v rovině, která je jinými prostředky neuchopitelná. Znamení nás mohou vést, navzdory tomu, že zůstávají vždy nepochopena. Znamení se rodí z nepořádku. I hmota vyžaduje svobodu projevu. Svět je prorostlý znameními. Nic se nestane, přehlédneme-li některá. Přehlédneme jich dokonce většinu, tak jako houbař v lese přehlédne většinu hříbků. Je však neštěstí, nejsme-li schopni nebo ochotni číst je vůbec. K čemu jsou nám znamení dobrá? Těm, kteří cítí potřebu takto se prát, k ničemu.*“⁹³

Dovolím si tvrdit, že jeho fotografická tvorba je známa spíše v zahraničí než doma, což je zčásti způsobeno jeho pesimistickým pohledem na svět českých a moravských galerií, zčásti také jeho vágním pocitem perzekuce akademicky nevzdělaných umělců.

A k tomu můžeme ještě přilepit stokrát opakovanou biblickou pravdu, že „*doma není nikdo prorokem*“, jak zažil na vlastní kůži i Ježíš v Nazaretu a po něm mnoho, mnoho dalších. A vypadá, že to platí stále.

Milan Pitlach (1943) vydal několik knih fotografií,⁹⁴ jeho kniha z roku 2004 *Das Evangelium nach Matthäus / Evangelium podle Matouše*, Kant, Praha nás zajímá nejvíce. Kniha je celá dvojjazyčná, v němčině a češtině, s předmluvou Prof. Dr. Dr. Tomáše Halíka (prezidenta České křesťanské akademie a profesora sociologie náboženství na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Pitlach zde představuje jemu typické černobílé snímky dokumentárního charakteru, jež vznikly během uplynulých 30 let autorovi tvorby a ke každému snímku přiřazuje úryvek z Bible – evangelia sv. Matouše.⁹⁵ Vzhledem k tomu, že Pitlachovi fotografie pochází z archivu tvořeného desítky let, najdeme zde fotografie z různých koutů světa, nejčastěji se zde ovšem vyskytují fotografie z oblíbené destinace jeho cest, Indie, kam se pravidelně vrací. Ale také z Československa a odjinud z Evropy. Místopisné určení není vůbec podstatné a ani není v knize označeno, důležitý je obsah fotografie, její sdělení. Ve spojení s biblickými výroky autor dosahuje nových a hlubších emotivních vjemů – obě části celku, text i fotografie se navzájem podporují a posilují a v divákovi probouzí nové asociace a prožitky. A u Pitlacha je to vědomé, prožité. Jak sám říká, o Bibli se zajímá již dlouho: „*Příběh Ježíše Nazaretského mě přitahoval od dětství. Z obrazu na zšeřelých zdech kostela na mě shlížely postavy zahalené do drapovaných rouch, jež tvořily rámec téměř nahému tělu mladého muže, kterého právě přibíjejí na kříž nebo ho s něj snímají. Tmavomodrá barva roucha Mariina,*



rudá roucha Janova, zlatá vlasů Marie Magdaleny, nad tím srdceryvná šed' oblohy nad Golgotou. Jednou z nejpálčivějších vzpomínek mého dětství je obraz ženy pomalu se sunoucí po kolenou celou délkou temné, jenom několika žárovkami osvětlené chrámové lodi ke krucifixu položenému na podlaze před oltářem. Když urazila tu nekonečně velkou vzdálenost, počala s hlasitými vzlyky líbat Kristovi rány. Byl Velký pátek a já se tiskl ke kaneluře gotického sloupu...“⁹⁶

A vzpomínky živé víry později ožily: „Později, o mnoho let později jsem v krátkém časovém období narazil na různé interpretace evangelijního příběhu, které mě přiměly hledat za slovy a obrazy další významy a posunuly mi tuto prastarou legendu do reálné a aktuální polohy. Jmenoval bych Pasolinioho Evangelium sv. Matouše, Bulgakovova Mistra a Markétku, scénu mučení z Rosselliniho filmu Řím, otevřené město, Tizianův obraz Korunování trním z mnichovské staré pinakotéky, Jaggerovu a Richardsovu píseň Sympathy to the Devil. Tato díla mi otevřela nový pohled na příběh i jeho katarzi, velikonoční drama roku (řekněme) 33... A nejpozději tehdy jsem přestal chápat příběh Ježíše Nazaretského pouze jako legendu ze života Božího syna a zobecnil jsem ji jako příběh a osud intelektuála posedlého svým poselstvím, navíc předurčeného být mučedníkem.“⁹⁷

Myslím že nejvýstižněji odhalil charakter práce sám Tomáš Halík v úvodním textu této knihy. Tiché nadšení z knihy vyjádřil takto: „...Originálně obohacuje proud současných interpretací evangelia v dalším žánru, v dalším odvětví umění. Nesnaží se o rekonstrukci, nehledá v našem světě pouhé analogie, vnějšně připomínající realie evangelia, „jak to tenkrát bylo“ či spíše jak my jsme schopni si představovat Ježíšovu současnost. Bere vědomě látku z dnešního světa, zobrazuje krajiny, tváře a scény planety Země „dva tisíce let poté“, často z autorovy milované, pečlivě prochozené a promeditované Indie. Autor ví, že dotýká-li se bídy a bolesti dnešního světa, dotýká se jako apoštol Tomáš – ne náhodně v křesťanské tradici označovaný za apoštola Indie – ran Kristových bezprostředněji, než to činily všechny obrazy, snažící se o „ilustraci“ či „historickou rekonstrukci“ dávné scény. Autor přitom nejde cestou zraňující provokace tradičního či konvenčního křesťanského cítění, jako to činí mnohá současná díla. Nabízí cosi jiného, než tady bylo ve všech knihách fotografií, které se nějak vztahovaly k symbolům křesťanské víry. Zprostředkovává citlivý, něžný a zároveň na překvapivé vhledy bohatý dialog evangelia a našeho současného světa. Přitom je podstatné si všimnout, jak se obě roviny navzájem vykládají: obrazy naší doby jsou klíčem k hlubšímu pochopení evangelijních textů a Písmo a jeho příběhy otvírají nové porozumění naší vlastní době. Každý, kdo bere tuto knihu do rukou – jsa čtenářem a divákem zároveň – je pozván, aby do tohoto dialogu vnesl třetí rovinu, příběh svého vlastního života, své bolesti, svá hledání, své otázky. Obrazy a texty mu poskytují zrcadlo, v němž může zahlédnout „svou vnitřní tvář“, lépe porozumět sám sobě a svému osudu. Řečí náboženství je řeč symbolů, obrazů, jež odkazují na sebe samé. Otvírají cestu, kterou – jak zdůrazňoval velký evangelický teolog a filosof kultury Paul Tillich – je možno podniknout právě jen s pomocí těchto obrazů; cestu, která nevede jen k nějakému okrajovému a částečnému cíli, nýbrž k jádru a hlubině skutečnosti samé.“⁹⁸

Dalším ze současných autorů, kteří biblické symboly a atributy ve své práci systematicky používají je Jan Šplíchal (1929). Jedná se o autora velmi vyzrálého, žádný nezkušený koloušek. Jeden z nejvýznamnějších představitelů proudu



JAN ŠPLÍCHAL
IZRAEL
1990



JAN ŠPLÍCHAL
STVOŘENÍ
1974-79



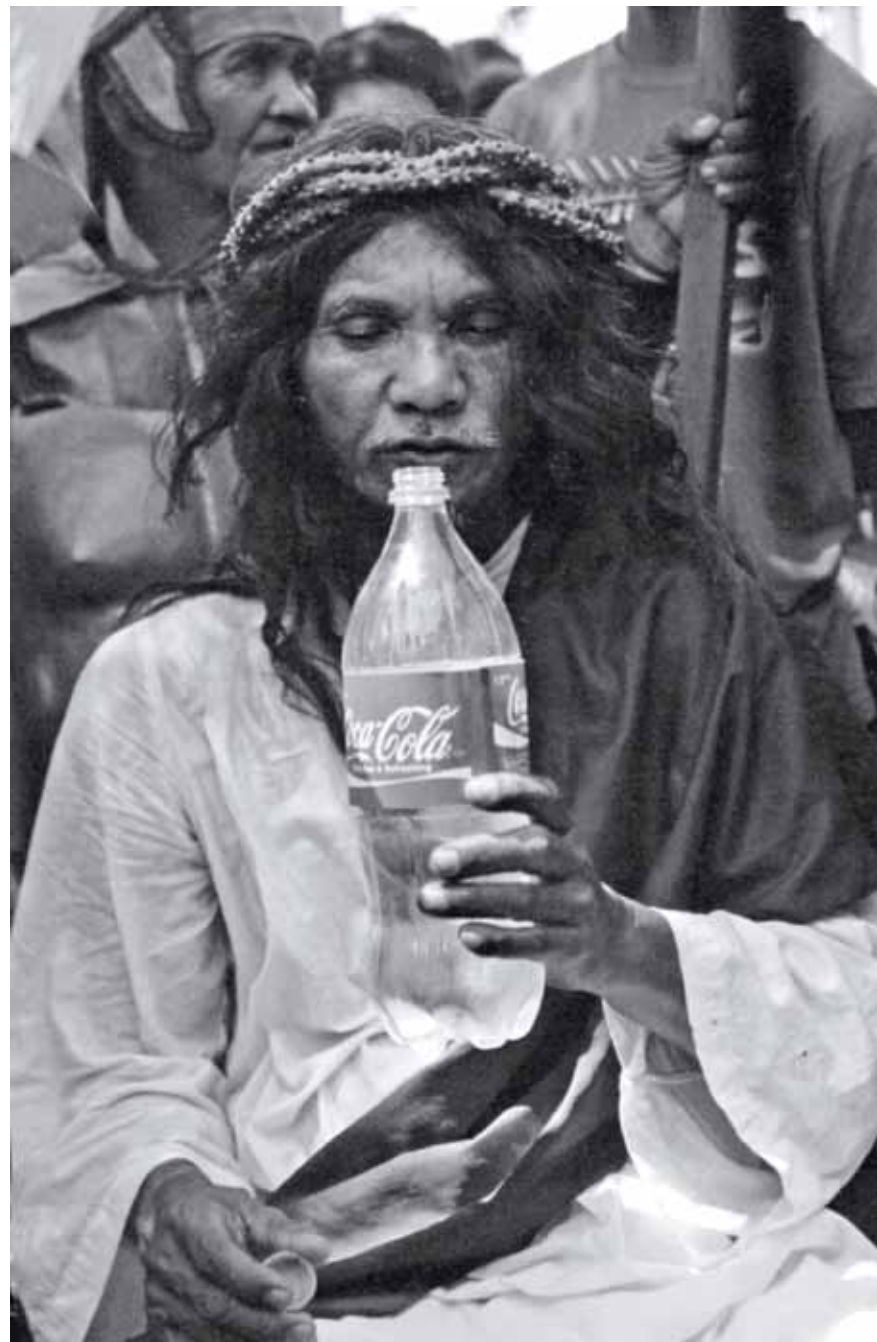
JAN ŠPLÍCHAL
NA KŘEŠŤANSKÉ TÉMA
1982



JAN ŠPLÍCHAL
STRUKTURY
1962-65

imaginativní fotografie, založené na technice *fotomontáže*, již ovládá naprosto mistrně.⁹⁹ Někdy jde o techniku sendviče, jindy o víceexpozici pozitivu, rotační posun, zrcadlení nebo jiné kouzelnické triky v černé komoře. Ke své práci používá černobílé negativy¹⁰⁰ a z nich (nebo jejich fragmentů) vytváří výsledné obrazy, založené na vlastní fantazii a imaginaci; jedná se o velmi malířské pojetí, v přístupu i konečné vizuální podobě fotografií. Svoje díla nenazývá konkrétními názvy, ale řadí je do širších cyklů, dle tématu, stylu či chronologicky. Jednotlivé soubory tak dostávají označení např. *Struktury* (1962-1965), *Štíty* (1962-1965), *Portréty* (1965-1990), *Na židovské téma* (1966-1968), *Praha* (1967-1981), *Katedrály* (1969-1981), *Stvoření* (1974-1979), *Na křesťanské téma* (1982), *Franz Kafka* (1982-1991), *Labyrinty* (1984), *Izrael* (1990-1992), *Imaginativní krajiny* (1993-1994), *Metamorfózy* (2004) a mnohé další. Jedná se opravdu o velmi rozsáhlé, vyzrálé a sofistikované dílo, jež je dle mého názoru v současnosti neprávem přehlíženo a nedostatečně doceněno. Šplíchalovi fotografie mají duši, to se v české fotografii nevidí až tak často. Mají silné poselství, hluboký duchovní rozměr a nepřehlédnutelnou návaznost na slavnou předválečnou tvorbu našich i evropských surrealistů. Jak se autor vyjádřil, jde mu o sdělení jeho vyznání a filozofického kréda: „*že člověk je jen stvořením božím a zrnkem vesmíru...*“ V jeho tvorbě najdeme biblické symboly často, nejčastěji se zde objevuje ukřižovaný Ježíš, ale i jiní svatí, anděl nebo kříž. Naprosto magická je fotografie ze souboru *Stvoření* se stádem ovcí bez pastevce. A vlastní názvy souborů nás odkazují na přímou biblickou inspiraci.

Vojtěch Vlk (1973), ač velmi úspěšný a vytížený pražský komerční fotograf, jehož denním chlebem je fotografování módy, reklamy a portrétů nejenom celebrit, v jeho pracích najdeme také velmi kvalitní fotografie dotýkající se projevu praktikování křesťanské víry, jako například pohledy do života mnichů v kláštorech, dokument velikonočních pašijových her v Mexiku, velikonoční obřady a rituály v Latinské Americe či velmi extrémní projev víry, jakým jsou živé křížové cesty na Filipínách. Některé práce jsou na pomezí inscenované fotografie a dokumentu, proto jej zařazují na konec kapitoly jako předskokana dokumentaristů. Tématu víry a duchovního života se ve své práci Vlk věnuje již od počátku 90. let 20. století. V té době začal spolupracovat s křesťanským časopisem *Anno Domini*, poté i s Českou katolickou charitou, pro niž několik let dokumentoval aktivity humanitárních misí. Roku 1998 na sebe upozornil zajímavým souborem s názvem *Mise v Praze*, jež můžeme směle označit visačkou velmi tvůrčího přístupu ve výtvarné fotografii. Jedná se o černobílé portréty obličejů 6 různých „poslů víry“, misionářů činných v Praze, ovšem každý z nich reprezentující jinou, svoji vlastní víru. A tak zde najdeme portrét židovského rabína, muslimského imáma, archimandrity pravoslavné církve, buddhistického mnicha, karmelitánského kněze i misionáře církve sjednocení. Černobílé portréty jsou nasvíceny bleskem se softboxem, na nějž autor přepevnil vyřezanou šablonu s „logem“, reprezentujícím vlastní náboženskou víru každého z portrétovaných. Při focení se každý z duchovních díval na symbol svojí víry, takže na výsledném portrétu duchovního najdeme na duhovce v obou očích jasně zřetelný odraz tohoto symbolu – u rabína šesticípou hvězdu, u imáma půlměsíc, u kněze kříž a tak dále. V okamžiku expozice portrétovaný upřeně



VOJTĚCH VLK
FILIPINY
2011



VOJTĚCH VLK
KLAŠTER
2002-03



VOJTĚCH VLK
KLAŠTER
2002-03

sledoval „svůj“ symbol, a tudíž, jak se vyjádřil autor: „ve svém výrazu tváře procítil *cosi ze svého duchovního nitra*.“ Portréty nevznikly v ateliéru, ale vždy v domácím prostředí portrétovaných – v kostelích, motlitebnách, svatyních, jež duchovní v Praze obhospodařují.

Další velmi působivý projekt vznikl během půlročního dokumentování života kapucínského kláštera na Hradčanech. Opět se jedná o černobílé snímky, postavené na ostrých kontrastech světla a stínu, často zde vidíme řeč náznaků, fragmentů, symbolů, siluet. Autor bravurně ovládá a často využívá široké škály „palety barev“ techniky černobílé fotografie. Z fotografií je také zřejmý autorům citlivý přístup k prostředí kláštera a respekt k fotografovaným. Ke stejnému tématu se vrátil opět v letech 2002 – 2003, tentokrát se jednalo o zakázkovou práci pro rakouský klášter Willten v Innsbrucku. Výsledkem zakázky měla být kniha, jež klášter představí a přiblíží širší veřejnosti. Na knize Vlk spolupracoval s architektem Walterem Klaszem, jež měl na svědomí aktuální přestavbu kláštera. Kniha je doprovázena citacemi sv. Augustina v latinském a německém jazyku. Celý projekt byl hodnocen velmi pozitivně a klášter získal kvalitní reprezentativní materiál. V rámci projektu *Panta Rhei* vytvořil video *Generations* a také fotografické triptychy dotýkající se fenoménu stárnutí jedince.

Zajímavé je též video *Family of man* (název vypůjčen od ambiciózního veleprojektu Edwarda Steichena), ve kterém autor během čtyř let portrétoval sama sebe jako příslušníka různých kultur a náboženství. Emocionálně silný je autorův soubor dokumentující živou křížovou cestu, jejímž svědkem byl autor na Filipínách v roce 2011. Při těchto křížových cestách, jež se na Filipínách tradičně konají během Velikonočních svátků, se jedná nepochybně o velmi extrémní polohu víry v Boha, neboť zbožní dobrovolníci absolvují celou křížovou cestu po vzoru Ježíše Krista se všemi útrapami, vrcholící skutečným ukřížováním – přibitím na kříž. Samotné fotografie z Křížové cesty Vlk prezentuje i v černobílé i v barevné verzi. Na fotografiích je znát Vlkova „profesionální deformace“ komerčního fotografa reklamy a módy, což ale souboru není na škodu, možná právě naopak. Abych dokonale ilustroval atmosféru těchto rituálů (a přiblížil, jak může dokumentarista prožívat děj) během nichž zmiňovaný soubor vznikl, tak jsem se rozhodl zveřejnit úryvek z deníku Vojtěcha Vlka sugestivně popisující celou událost:

„...Jak atmosféra graduje, bičující se dostávají do čím dál většího transu, zjišťujeme, že biče mohou dopadat nejen na jejich záda, ale i na nás, nic netušící fotografy. Poslední zásoby vody padají na smývání cákanců krve z našich rukou a začínáme se modlit, ať nemáme na těle nějaké škrábance, kterými by mohlo dojít k infekci. Na možnost infekce z místních nikdo ani nepomýšlí a vesele bez jakékoliv desinfekce nařezává postarší Filipíнец mladíkům záda nástrojem připomínajícím kartáč, avšak se střepy skla místo štětín. Krev, která dosud jen kapala, stříká všude a její všudypřítomný pach, čtyřicetistupňové horko a oblaka zvířeného prachu vytváří tak specifické aroma, že začínáme přemýšlet, zda jít v průvodu byl dobrý nápad. Naštěstí se blížíme k desátému zastavení Křížové cesty, kde byl Ježíš zbaven roucha, a na dohled je místní variace na basketbalový stadion se symbolickou Golgotou



JOSEF SEIDEL
PAŠIJOVÉ HRKY V HOŘICÍCH NA ŠUMAVĚ
KOLEM ROKU 1895



osazenou sklápěcími kříži. Náš průvod zde očekává několik tisícovek diváků, a tak nastává vypjatá chvíle, kdy se snažíme nenechat strhnout proudem diváků a držet s účinkujícími.

...Naštěstí nám pomáhá náš evropský vzhled, díky kterému jsme pořadatelé automaticky považováni za novináře a můžeme pokračovat na vyvýšení, kde má probíhat křížování. Sotva zaujmeme místa už pomocníci pokládají kříže a umísťují na ně první dobrovolníky. Na kříži je umístěn malý stupínek určený ke stoupanutí a křížovaný je přidržován provazy, ale několikacentimetrové hřebíky naložené v alkoholu vypadají, že toto není pouhé divadlo. Ráz na ráz projedou hřebíky dlaní a s bolestným šklebem je křížovaný zvedán před několik tisícovek diváků této kontroverzní podívané. Po několika minutách pomocníci kříž sklápějí a nastupují další Ježíšové a lotři k ukřížování po levici a pravici. Některé křížované odnáší na nosítkách a někteří už zkušenější ke zdravotnické pomoci dojdou po svých. Celkem se na tomto místě nechá ukřížovat devět filipínských dobrovolníků. Když zahraniční novináři zpovídají hlavního účinkujícího, už drží v zafačovaných rukách cigaretu a jako by se nic nestalo, dává jedno interview za druhým. Má praxi, letos se křížování účastní již po dvaadvacáté.“ Jak je vidět, dobrý fotograf se stává součástí děje a plyne s proudem jako voda v řece.

Zmíním ještě dílo Záře (2001) – gigantická trnová koruna Jiřího Davida (1956), jednoho z Tvrdohlavých, která byla instalovaná na střeše Rudolfiny je pravděpodobně příklad největšího artefaktu Arma Christi v českém výtvarném umění.

Ukázali jsme si, že biblických motivů je celá řada a mnoho našich autorů se jich ve své práci dotýká, ať již vědomě, nebo nevědomě. Svět současné fotografie se vyvíjí a nabízí řadu nových možností díky technologickému pokroku, především digitální manipulaci obrazu. Tyto nástroje však budou do budoucna ovlivňovat především formu díla, obsah zůstává stejný, ať už jde o gumotisk, holografický 3D tisk nebo videoart. Autor umělec se snaží vyjádřit myšlenku, sdělit světu svůj názor za pomoci nevhodnějších a ve své době dostupných prostředků, nástrojů, pomůcek. Podstata je stejná již od prvních jeskynních maleb. To, že se stále setkáváme s biblickými tématy svědčí o tom, jak je Bible živá a také o tom, jak hluboce ovlivnila celou kulturní tradici západní společnosti. A ovlivňuje i nadále.

75) To stejné platí samozřejmě také o fotografiích Jaroslava Kučery (1946), černobílých snímcích ze stejné události.
76) Wikipedia, heslo kříž (5.5. 2012).

77) Specifikem této galerie je fakt, že je otevřena velmi sporadicky (téměř vůbec) mimo vernisážový večer, má ovšem velkou výlohu, přes kterou je vidět dovnitř celé galerie samozřejmě neustále. Výstavy jsou proto instalovány tak trochu jako zboží ve výloze v obchodě, tak aby byl pokud možno maximálně využit její potenciál. I tato výstava je koncipována tak, aby byla vidět přes výlohu z ulice, tak je celá instalace přímo na výloze. Každá z 15 fotografií má svůj inverzní komplementární obraz, který je z druhé strany – fotografie jsou tedy oboustranné. To znamená že divák z ulice vidí obraz pozitivní, návštěvník vernisáže obraz negativní. Autor již delší dobu o zpracování tohoto tématu uvažoval a výstavní prostor finální realizaci vyhovuje.

78) 13 modelů je dost...

79) Vtipnou a výstižnou parafrázi této legendy známe i z amerického filmu „Forrest Gump“ – hlavní postava otiskne do nabídnutého trička svůj obličej umazaný od bláta a rázem je na světě bestseller – ikona „smajlík“.

80) Zastával papežský úřad mezi léty 91 a 97 našeho letopočtu.

81) Společně s Turínským plátnem jedny z nejzáhadnějších relikvií katolické církve. Občas označovány za předchůdce fotografie. Turínské plátno je plátno, do kterého bylo údajně zabaleno Ježíšovo tělo po smrti na kříži a současnou vědou stále ještě nevysvětlitelným způsobem došlo k „ofotografování“ těla na plátno, plátno je ovšem negativem. Skutečná podoba otisku byla zřetelná až po vyfotografování plátna, k čemuž došlo poprvé roku 1898.

82) Jak si všimá Vladimír Birgus: „...je možná unikátní ukázkou využití paranoicko-kritické metody Salvadora Dalího pomocí fotomontáže.“ Česká fotografická avantgarda 1918-1948, s. 224.

83) Wikipedia, heslo anděl (5.5. 2012).

84) Pohribný, Jan: Hledání světla, motto knihy.

85) V malířství se jedná o prudké střídání světla a stínu.

86) Josef Sudek, Phaidon, s.72.

- 87) Vladimír Birgus tuto fotografii Bez názvu nazývá Dívka s jabloňovými květy.
88) Fárová, Anna:František Drtikol, Magie imaginativního plození, Výtvarné umění, 1992, č.2, s. 24.89 Birgus, Vladimír: František Drtikol, Kant, 2000, s. 21; Drtikolův citát: Fráňa Drtikol (Osobnost a dílo), strojopisný sborník, s. 181.
90) Nejmladší autorka zahrnutá v této diplomové práci.
91) Existuje i anglická jazyková mutace fotografií, když autorka prezentuje soubor – v tomto případě „Little Prayers“ v zahraničí.
92) Tak jak jej známe od Kamera Skury.
93) Rozhovor s autorem 21. dubna 2012.
94) Z nichž první vyšla roku 1997 v Německu, a to kniha „Momentaufnahme“, H.W. Thesing, Wuppertal, další knihy již u nás, jako „Deníky (Diaries)“, Torst, Praha, 1999, „Milan Pitlach“, FOTO-MIDA, České Budějovice, 2000.
95) Koncept ne nepodobný „Všenápravě věcí obrazem“ od Jiřího Všečky, ten spojil fotografie s texty Jana Ámose Komenského.
96) Evangelium podle Matouše, Kant 2004, předmluva autora ke knize.
97) Ibidem.
98) Prof. Dr. Dr. Tomáš Halík, Evangelium podle Matouše, Kant 2004, úvod knihy.
99) O tom jak dobře ovládá práci v černé komoře svědčí i fakt, že mu byla svěřena do rukou výroba portfolia z původních originálních negativů Jaromíra Funkeho i Františka Drtikola.
100) Až na několik málo výjimek v podobě barevných digitálních prací v tvorbě posledních let (ty ovšem již ztrácí sílu výpovědi černobílých prací).

VI. TESTES FIDUCIA — SVĚDCI VÍRY

„Vydávejte svědectví.“ (J 15,27)

Svědci víry, tak jsem nazval kapitolu o biblické ikonografii nebo o biblické inspiraci v dokumentární fotografii. Jedná se pouze o velmi stručné představení autorů, kteří se k tématu vyjadřují.

Jak jsem již nastínil v úvodu, dle mého názoru čistá dokumentární fotografie ani neexistuje, ve smyslu neovlivňování dokumentovaného děje autorem. Jednak vždy už samotná přítomnost fotografa určitým způsobem modifikuje zobrazovanou scénu a vytváří nové vztahové vazby (s výjimkou absolutní neviditelnosti fotografa, pokud zůstane zcela nepovšimnut; to zůstává v drtivé většině případů pouze zbožné přání fotografa...), a také samotné rozhodnutí o zvoleném záběru, výřezu, úhlu pohledu fotoaparátu atd. vytváří novou skutečnost, závislou na vůli fotografa. Tyto skutečnosti můžou mít zcela zásadní význam na vyznění fotografie pro budoucí diváky. Fotograf má tedy v rukou mocný nástroj, a i když „pouze dokumentuje“, je zároveň nepochybně také režisérem snímku, i v případě, že přímo neinstruuje jednotlivé aktéry jím



BEDŘICH FRANZ
SLAVNOST BOŽÍHO TĚLA V BRNĚ 10. ČERVNA 1841



FERDINAND VELC
BEZ NÁZVU
NEDAT.



FRANTIŠEK KRÁTKÝ
MOTLITBA
ASI 1893



FOTOATELIÉR SEIDEL
BEZ NÁZVU
ASI 1895

zachycované scény. Nicméně postupujeme-li podle dnešního konsensu ve fotografii, hranice jsou víceméně rozpoznatelné.

Dokument může někdy využít biblický symbol nebo atribut tvůrčím způsobem (např. Šibíkův kámen), ale my se podíváme na tvůrce především dokumentární tvorby, kteří se koncepčně ve svém díle věnují tématům souvisejícím s křesťanstvím, liturgiím a s projevy víry věřících. Nejvhodnější události tohoto typu jsou pochopitelně náboženské poutě. Někteří autoři navštěvují tyto shromáždění věřících programově dlouhodobě, jedná se tedy často o širší soubory vznikající řadu let.

Již zanedlouho po vynálezu a rozšíření nového média si pořídil fotoaparát také premonstrát Bedřich (Friedrich) Franz (1796-1860), který díky tomu 10. června 1841 na daguerrotypii zachytil konání *slavnosti Božího těla na Zelném trhu v Brně*, což je jedna z nejstarších fotografií na světě zachycujících nějakou událost v reálném čase.¹⁰¹ Na konci 19. a počátku 20. století má dokumentární fotografie především funkci dokumentační, jedná se o etnografické mapování naší země, jejích obyčejů a tradic.

František Krátký (1851-1924) již na konci 19. století dokumentoval život na českém a moravském venkově, vytvářel stereofotografie.¹⁰²

Ferdinand Velc (1864-1920) vytvořil jedno z nejrozsáhlejších a nejkvalitnějších děl tohoto druhu ve své době. V devadesátých letech 19. století dokumentoval pro potřeby příprav Národopisné výstavy různé církevní obřady a lidové obyčeje. V roce 1893 vytvořil rozsáhlý soubor dokumentů z vesnice Postřekov, podařilo se mu zaznamenat i mši v plenéru a procesí. Dokumentoval především venkovský život na Slánsku a Chodsku¹⁰³.

Na Šumavě působil dvougenerační českokrumlovský Fotoateliér Seidel - Josef (1859-1935) a František (1908-1997) Seidelovi. Mimo stereofotografii pracuje ateliér i v technice autochromu. Průkopnický také pořizuje portréty mimo ateliér, vybaven technikou a fotopozadím objíždí vesnice na Šumavě.

Karel Plicka (1894-1987) intenzivně mapuje folklór, a tradice, včetně častých náboženských obyčejů a obřadů, především na slovenském venkově.

Martin Martinček (1913-2004) podobným způsobem dokumentuje život v odlehlých horských vesničkách, hlavně v okruhu Liptovského Mikuláše, kde žil.

Dagmar Hochová (1926-2012) fotografka formující český humanistický dokument, mimo nejoblíbenějšího námětu dětí nacházíme v její práci i řadu fotografií řádových sester, tomuto tématu se věnuje také dlouhodobě a fotografuje v různých kláštřích, soubor vystavován pod názvem *Zadním východem*.

Pavel Dias (1938) zastává přísnou linii čistého dokumentu, již v padesátých letech pracuje na dokumentování života moravských vesnic, od let šedesátých intenzivně navštěvuje poutní místa u nás i v zahraničí. Výsledkem jeho práce je např. soubor *Slavnosti naděje*, nebo také *Slavnosti víry a naděje* (1964-1997). Dlouhodobě se věnuje také tématu holocaustu a židovských komunit.

Markéta Luskačová (1944) se intenzivně věnuje tématu náboženských poutí, především na Slovensku a v Polsku, již poprvé v roce 1971 u nás vystavila svůj soubor *Poutníci*.



FOTOATELIÉR SEIDEL
VĚTRNÍ
NEDAT.



KAREL PLICKA
VYNÁŠENÍ MORENY V GEMERU
NEDAT.



MARTIN MARTINČEK
DIEVČATKO S ANJELOM
1963



MARTIN MARTINČEK
RÁNO
NEDAT.



DAGMAR HOCHOVÁ
GETSEMANSKÁ ZAHRADA
1983



PAVEL DIAS
OSVĚTIM
1975



JINDŘICH ŠTREIT
BRÁNA NADĚJE
2000



MARKÉTA LUSKAČOVÁ
ZE SOUBORU POUTNÍCI
1964- 70



MARKÉTA LUSKAČOVÁ
UHORNÁ
1968



TIBOR HUSZÁR
LETOKRUHY VEČNOSTI
2007



JAROSLAV PULICAR
BEZ NÁZVU
NEDAT.



KAREL CUDLÍN
UKRAJINA
NEDAT.



EVŽEN SOBEK
KONVENT - KLÁŠTER ŽELIV
1993



ALENA DVOŘÁKOVÁ A VIKTOR FISCHER
BARBERTON - MISSION
1999



TOMÁŠ POSPĚCH
ZE SOUBORU OSTROVY
1996-2002

Jindřich Štreit (1946), mistr dokumentární fotografie, nejvýraznější postava sociálního dokumentu. Sakrální téma neodmyslitelně patří k životu vesnice, jež se stává Štreitovým hlavním jevištěm. Jeho kniha *Brána naděje* (2000) nejlépe ilustruje celoživotní zájem o toto téma.

Tibor Huszár (1952), známý slovenský dokumentarista, dokumentuje nejen život slovenské vesnice, jejího života a náboženství, ale třeba také život romské (*Cigáni*) či židovské (*Židia*) komunity. Ten druhý vznikl při jeho pobytu v New Yorku v 90. letech 20. století. *Letokruhy věčnosti* (2007) se věnuje světu křesťanských dřevěných kostelíků na Slovensku.

Jaroslav Pulicar (1954), brněnský dokumentarista pracující výhradně černobíle, pravidelně navštěvuje náboženské poutě, rád se vydává „na lov“ na východ – Slovensko i Ukrajinu. Dlouhodobě se zajímá také o folklorní slavnosti (např. Strážnice, Velká nad Veličkou).

Karel Cudlín (1960) představitel klasického sociálního dokumentu, ještě na FAMU se věnoval romské komunitě, později ho přitahovaly české a slovenské krajanské komunity žijící v Rumunsku a na Ukrajině. Ovšem jeho stěžejním tématem je systematické mapování židovské komunity, nejenom u nás, ale i v Izraeli nebo na Ukrajině.

Evžen Sobek (1967) přechází od sociálního dokumentu k dokumentu subjektivnímu, hraničícímu již s výtvarnou fotografií. V letech 1993 až 1994 vytvořil soubor s názvem *Konvent*, dokumentující život v premonstrátském klášteře v Želivě.

Alena Dvořáková (1970) a Viktor Fischer (1967), autorský pár, dlouhodobě se věnují jedné z podob církve – misiím a humanitární činnosti. Výsledky této tvorby prezentovali na řadě výstav i prostřednictvím výpravné publikace *Misie* (2004).

Tomáš Pospěch (1974), fotograf, teoretik a historik umění, kurátor. Představitel dokumentu nejmladší generace, upozornil na sebe již během studia souborem *Pomezí* při práci na kolektivním cyklu *Lidé Hlučínska*. Při práci na souboru *Ostrov* (1996-2002) velmi rafinovaně využívá symbolu kříže.

101) Snímek ve sbírce Muzea města Brna.

Scheufler, Pavel: Teze k dějinám fotografie v letech 1839 – 1918, scheufler.cz.

102) Scheufler, Pavel: František Krátký: český fotograf před sto lety. Praha: Baset, 2004.

103) Libor Dobner. Ferdinand Velc - malíř, spisovatel a národopisný sběratel. Slánské listy, 1994, roč. 2, s. 13; s. 37.

EPILOGUS

A co dodat? Nabízí se Ježíšovo Dokonáno jest.

Údajně poslední věta, kterou Ježíš vyřkl při smrti na kříži. Ale jak nás Bible dále informuje, tím Ježíšova role zdaleka nekončí. Ovšem bez toho ukřižování, toho martýria by to nešlo. A v tom vidím cennou paralelu diplomové práce, jež může být martýriem (i když to diplomanta baví), většinou i je, ale především je rozhodně korunou studia, nejenom symbolickým završením nějaké etapy v životě studenta (člověka). A paralelně s Ježíšovým příběhem, tím to nekončí, ale spíše začíná. Ukřižování, diplomová práce, není to snad naplnění proroctví, mystická příprava na další dobrodružnou cestu plnou nástrah farizejů, pokušitelů, plnou vlastních chyb, pochybností, omylů, pokusů a snad i radostí a úspěchů v tajemném světě tohoto média - fotografie? A co zasvěceného adepta na cestě kreslení světlem čeká?

Setkání s nevěřícími i adorace oddanými a nakonec možná věčná sláva po boku blahoslavených (svatořečení zatím nebylo ve fotografii zavedeno).

A nebo také vůbec ne.

To ukáže až život.

Dualita pozitivu a negativu (z lat. *negativus* - převrácený) má také svoji paralelu v životě, a tomu nás učí také v podstatě všechna náboženství, aby člověk nakonec zvolil raději cestu světla pozitivu, než zůstával v temnotách negativu.

Pokusil jsem se osvětlit situaci v české fotografii a také srovnat s fotografií světovou, ve věci biblické inspirace. Téma, kde již mnoho bylo vyřčeno, ale jsem pevně přesvědčen, že ještě mnohem více vyřčeno bude. Bible byla, je a bude živá, bez ohledu na její historickou autenticitu, na církevní cenzuru, na všechna dogmata a tabu. Je jisté, že tato témata budeme my umělci zpracovávat až do skonání věků.

Amen.

STRUČNÉ ŽIVOTOPISY AUTORŮ

Vratko Barčík (9. 6. 1986 Zvolen)

Slovenský fotograf žijící v Praze. Po absolvování Technické Fakulty Univerzity ve Zvolenu (2008) odchází do Prahy. Ve fotografii je samouk, dosahuje znatelných úspěchů v módní fotografii a zdokonaluje úpravu snímků v postprodukcí. Spolupracuje s řadou fashion a beauty magazínů nás i v zahraničí.

Markéta Bendová (22. 3. 1978 Praha)

Absolventka SOU Hloubětín (1996), obor fotografie, Střední Průmyslová škola Grafická Hellichova, obor užitá fotografie (2000). Dále Institut tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě (BcA., 2005 MgA. 2007). Pracuje jako pedagožka na Střední Výtvarné škole Václava Hollara v oboru Základy fotografie. Od roku 2000 do roku 2005 externě spolupracovala s ČTK jako fotoreportérka. Je členkou umělecké skupiny *Mezitim šnorchl*. Ve své tvorbě se pohybuje od fotografického portrétu, autoportrétu, fiktivního dokumentu, subjektivního dokumentu, zátiší, módní fotografie, aktu až po kombinované techniky, koláže, instalace a video.

Bratrstvo (22. 12. 1989 - 1997)

Umělecká skupina, mimo fotografie tvořila také hudbu, malbu, texty. V roce 1989 ji založili brněnští výtvarníci Martin Findeis (1967), Václav Jirásek (1965), Petr Krejzek (1965), Roman Muselík (1965), Zdeněk Sokol (1965), Aleš Čuma (1967), Ondřej Jirásek (1964) a Pavel Jirásek (1963). K fotografování přistupovali spíše z pohledu malíře nebo z pohledu amatéra, se silným vlivem symbolismu. Na konci 80. let vytvářeli přehnané historizující motivy s odkazem k agitačním postavám socialistického realismu 50. let 20. století. Oficiálně činnost skupina ukončila kolektivní výstavou v Moravské Galerii v Brně v roce 1997.

Veronika Bromová (12.8. 1966 Praha)

Absolventka studia v ateliéru grafiky Jiřího Šalamouna na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (1987-1993). Spolupracovala s divadelní skupinou BAR a hudební skupinou *Šum svistu*, od roku 1992 s časopisem YAZZYK, od roku 1995 s časopisem DIVUS. Svou výtvarnou tvorbu a fotografie, často upravované počítačem, vystavovala na řadě autorských i důležitých skupinových výstav, souborem *Zemzoo* reprezentovala Českou republiku na Bienále v Benátkách roku 1999. Další soubory např. *Kousky mě – kousky N.Y.C.*, *Efekt defekt*, *Království*.

Karel Cudlín (28. 6. 1960 Praha)

Fotograf dokumentarista. V roce 1979 absolvoval gymnázium Na Pražačce. Po maturitě nastoupil na střední školu sociálně-právní, kterou studoval v letech 1979-1981. Na studiích se systematicky věnoval fotografii s romskou tematikou. Po studiích byl krátce zaměstnán u Pohřební služby a poté nastoupil do družstva Fotografa, kde pracoval od roku 1981 do roku 1983 jako fotoreportér. Fotografoval svatby, pohřby a promoce. V této době také nafotil soubor *Maturanti*. Cudlínovým dalším tématem byly tzv. komunistické mítinky. Na třetí pokus se mu podařilo dostat na FAMU, kde v roce 1987 absolvoval katedru umělecké fotografie. V roce 1988 samostatně vystavoval v tehdy prestižní síni Fotochemy na pražském Jugmannově náměstí a byl přijat jako fotoreportér do týdeníku Mladý svět.

Do povědomí veřejnosti se dostal především jako jeden z osobních fotografů prezidenta Václava Havla. Od roku 1992 spolupracoval s deníkem *Prostor* a krátce také působil v *Lidových novinách*. V letech 1994-96 pracoval pro agenturu ČTA. Po roce 1989 se zabýval otázkou utečenců, fotografoval Valdickou věznici, odchod sovětských vojáků z Československa. Roku 1991 odjel s fotografem Vojtou Dukátem na Ukrajinu. Od roku 1996 sleduje běžný život na pozadí dlouhodobého politického konfliktu v Izraeli. Roku 2005 mu vydalo Národní divadlo publikaci dokumentující uměleckou sezonu první scény. V současné době dlouhodobě spolupracuje s *Respektem* a *Revolver Revue*. Byl šestnáctkrát oceněn ve fotografické soutěži Czech Press Photo. Desítky výstav u nás i v zahraničí.

David Černý (15. 12. 1967 Praha)

Výrazný český výtvarník, známý především jako tvůrce různých kontroverzních a provokativních plastik. 1988-1996 studium na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, laureát *ceny Jindřicha Chalupického* (2000), grantu *Nadace Pollock Krasner* (1996) a ceny na bienále Kortrijku (1990). Upozornil na sebe již během studia *Růžovým tankem* (1991), dále například *Kůň se svatým Václavem* (1999), *Miminka Babies* (2000), ale nejvíc kontroverzí u nás vzbudila *Entropa* (2009). Dlouhá řada samostatných i kolektivních výstav doma i v zahraničí.

Pavel Dias (9. 12. 1938 Brno)

1954-1958 studoval na Střední uměleckoprůmyslové škole obor fotografie. Dále studoval dva roky na FAMU kameru a fotografii a pak pracoval jako fotograf ve filmových ateliérech na Barrandově, do roku 1961, kdy se vrátil ke studiu umělecké fotografie na FAMU, které dokončil v roce 1964. Svými fotografiemi přispíval do časopisu *Mladý svět*. V letech 1964-1983 byl fotografem spolupracujícím s různými časopisy. Věnoval se převážně reklamní fotografii. Pak působil do roku 1988 na Střední uměleckoprůmyslové škole v Brně jako vedoucí oddělení fotografie. Od roku 1989 je profesorem na FAMU v Praze, od roku 2005 rovněž vyučuje fotografii na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně. Pavel Dias spolupracoval s filmem, fotografoval koně a dostihy, tvoří dokumentární cykly. Realizoval projekty *Planeta malého prince* a *Poselství malých princů* na podporu dětí s hematologickým onemocněním. Dlouhodobě se věnuje tématu poutí, holokaustu a židovských komunit. V roce 2008 obdržel cenu Osobnost české fotografie za dlouhodobý přínos udělovanou Asociací fotografů České republiky.

František Drtikol (3. 3. 1883 Příbram – 13.1. 1961 Praha)

Vyučil se u fotografa Antonína Mattase v Příbrami (1898-1901) a vystudoval Učební a výzkumný ústav pro fotografii (Lehr-undVersuchsanstalt für Photographie) v Mnichově (1901-1903). V letech 1907-1910 provozoval vlastní fotoateliér v Příbrami, poté živnost stěhuje do Prahy, kde provozuje přední portrétní fotoateliér až do roku 1935. Později se věnoval hlavně malbě a studiu i překladům buddhistické a mystické literatury. Vytvořil stovky reprezentativních portrétů významných osobností svojí doby, ve své volné tvorbě se až do roku 1930 věnuje především aktům, u nichž je zřetelný vývoj od secesního piktorialismu a symbolismu až k moderním kompozicím záběrů nahého těla s geometrickými dekoracemi a vrženými stíny, v nichž se dá najít řada paralel s avantgardou. Ve 20. letech se díky svým aktům proslavil po celém světě, získal mnoho mezinárodních ocenění a práce byly publikovány. V závěrečné fotografické fázi díla (1930-35) ustoupil od živých modelek k vyřezaným figurkám, z nichž vytvářel symbolické kompozice. Poté už jen maloval.

Alena Dvořáková (24. 6. 1970 Humpolec)

Absolvovala Střední zdravotní školu v Brně (1988), v roce 2000 dokončila studium fotografie na FAMU. Působí jako fotografa na volné noze, věnuje se zejména

dokumentární a portrétní fotografii. Společně s partnerem Viktorem Fischerem se dlouhodobě věnuje dokumentaci misijních a humanitárních projektů. Řada ocenění z Czech Press Photo.

Viktor Fischer (28. 3. 1967 Praha)

vystudoval Střední průmyslovou školu stavební (1985), a poté působil jako stavební mistr, noční hlídač atd. V roce 1997 vystudoval fotografii na FAMU. Působí jako volný fotograf. Zaměření především na dokumentární, výrazně humanistickou fotografii. Tvoří společně s partnerkou Alenou Dvořákovou, společně také ocenění Czech Press Photo. Publikace *Misie, Voda*. Provozuje fotografický ateliér Afis Photo

Bedřich (Friedrich) Franz (1. 12. 1796 Veselí v Čechách – 12. 4. 1860 Nová Říše)

Vědec, fotograf, profesor fyziky a aplikované matematiky Filosofické fakulty olomoucké univerzity, který výrazně ovlivnil Gregora Johanna Mendela. V Olomouci také zastal pozici děkana Filosofické fakulty a rektora. Na sklonku života byl pak kanovníkem a opatem kláštera v Nové Říši. Zabýval se vědeckými pokusy s daguerrotypií v letech 1839-1840, začal tedy již ve stejném roce, kdy francouzský výtvarník Louis Daguerre tuto metodu fotografování vyvinul. Franz se pak stal prvním vyučujícím daguerrotypie na Moravě, pořádal k tomu také první úspěšné výstavy, a je mu připisováno zdomácnění této techniky fotografování na Moravě. Franz je pravděpodobným autorem daguerrotypie slavnosti Božího těla na Zelném trhu v Brně z 10. června 1841 - prvního reportážního snímku v českých zemích a jedné z nejstarších fotografií svého druhu na světě. Franz také vytvořil jedny z nejstarších dochovaných portrétních snímků v českých zemích.

Petra Hajdůchová (14. 2. 1988 Uherské Hradiště)

vystudovala obor „Užitá fotografie“ na Střední umělecko průmyslové škole v Uherském Hradišti a v roce 2010 absolvovala bakalářské studium na Fakultě multimediálních komunikací na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně, kde v současnosti pokračuje v magisterském studiu, v Ateliéru reklamní fotografie. 2008-2009 studijní pobyt na Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalema, Izrael, 2011-2012 na Shih Hsin University, Taipei, Taiwan. Představitelka výrazného proudu výtvarné inscenované fotografie. Zdařilé jsou např. soubory *Yesua* (2009), *Kdybych byla* (2010), *dis/connected* (2011).

Karel Hájek (22. 1. 1900 Lazenice – 31. 3. 1978 Praha)

Vyučil se zámečnickem, v letech 1918 až 1925 pracoval jako dělník v Ringhofferových závodech v Praze, v letech 1926-1932 byl řidičem tramvají. Ve fotografii začínal jako fotoamatér v Českém klubu fotografů amatérů v Praze – Nekázance, v roce 1932 se profesionalizoval jako fotograf nakladatelství *Melantrich*, v roce 1945 se stal fotoreportérem nového týdeníku *Svět v obrazech*. Ve své době byl považován za nejvýznamnějšího české fotoreportéra, vytvořil portréty předních osobností, akty,

sociální snímky i fotografie s tematikou přírody, fauny a myslivosti. Vydal několik publikací. Nejvíc se proslavil snímkem *Černá madona*.

Miroslav Hák (9. 5. 1911 Nová Paka – 29. 6. 1978 Praha)

Vyučil se v ateliéru u svého otce Františka Háka. 1928-1931 praxe v Praze a Bratislavě. V roce 1936 se zúčastnil pražské Mezinárodní výstavy fotografie na doporučení Funkeho. Od roku 1937 fotografuje avantgardní divadlo *D 34*. Zakládající člen *Skupiny 42*. Spolupracuje s Československým filmem, později s Československou akademií věd. Od roku 1969 již nefotografuje. Tvoří v duchu avantgardy a surrealismu, používá experimentální postupy, např. strukáže. Základním tématem Hákovy tvorby jsou zapadlé městské kouty s nalezenými zátišími, dále také portréty a akty, se specifickou poetikou.

Dagmar Hochová (10. 3. 1926 Praha – 17. 4. 2012 Praha)

Česká dokumentární, portrétní a reportážní fotografka. Studovala v letech 1942-1943 na Státní grafické škole v Praze, kde byla žačkou Jaromíra Funkeho a Josefa Ehma. Po krátkém válečném přerušení dokončila školu v ročníku 1945/1946. Poté pracovala v laboratořích firmy Illek a Paul, orientované na reklamní fotografii, a stala se jednou z prvních studentek prof. Karla Plicky na nově založené filmové Akademii múzických umění. Obor filmová fotografie absolvovala roku 1953. Už během studií spolupracovala s časopisy a s nakladatelstvími pro děti, především s nakladatelstvím *Albatros*. Tato spolupráce ovlivnila její celoživotní zaměření na reportážní a dokumentární fotografii. Proslula svými cykly *Děti*, *Síla věku*, *Dvojice*, *Svátky a slavnosti*. Její fotoaparát zachytil životní okamžiky malých a přehlížených, děti, staré lidi a jeptišky. V roce 2000 jí byla za vynikající umělecké výsledky udělena medaile Za zásluhy.

Tibor Huszár (16. 6. 1952 Reča)

Slovenský fotograf, absolvoval katedru fotografie na pražské FAMU pod vedením profesora Jána Šmoka (1983). Už před studiem i během něj fotografoval pro různé časopisy a média. Dokumentoval rovněž divadelní život – vyhrál Světové trienále divadelní fotografie v Novém Sadě roku 1983. Začátkem devadesátých let odešel do New Yorku, kde pracoval jako nezávislý fotograf a pedagog. V současnosti žije a pracuje na Slovensku. Vede fotografický ateliér studentů Fakulty masmediální komunikace UCM v Trnavě. Dokumentuje život romské i židovské komunity. *Letokruhy věčnosti* (2007) dokumentují život věřících ve starých dřevěných kostelících na Slovensku.

Václav Chochola (30. 1. 1923 Praha – 27. 8. 2005 Praha)

Studoval na reálném gymnáziu v Praze Karlíně (1934 – 1941) a vyučil se fotografem v ateliéru Otto Erban v Praze (1945). Souběžně také navštěvoval fotografii na Grafické škole v Praze. V letech 1943-48 byl externím fotografem Národního divadla v Praze a fotografoval také pro další pražská divadla. 1949

přiját do fotografické sekce Svazu československých výtvarných umělců, od té doby fotografem ve svobodném povolání. Tematicky i stylově velmi různorodá tvorba zahrnuje sportovní reportáže a dramatické snímky z *Pražského povstání 1945*, dokumentární záběry, rozsáhlý soubor portrétů předních českých i světových umělců, akty, imaginativní fotografie a experimentální snímky inspirované surrealismem, fotografie pražské periferie v duchu poetiky *Skupiny 42* atd.

Václav Jirásek (3. 11. 1965 Karviná)

Absolvoval obor užitá grafika na Střední uměleckoprůmyslové škole v Brně (1984) a obor malba u Jiřího Načeradského na Akademii výtvarných umění v Praze. Ve fotografii je autodidakt, fotografuje od roku 1988. V letech 1989-1993 členem skupiny mladých výtvarníků, fotografů a hudebníků *Bratrstvo*, fotograficky se věnovali inscenované fotografii inspirované symbolismem a romantismem. Vedle fotografie inscenované, portrétní, krajinářské a fotografií architektury se věnuje také zakázkové tvorbě. Soubory *Vaňkovka* (1994), *Automatic* (2001). V roce 2006 představil velkou výstavu *Industria* v Galerii Rudolfinum. V roce 1995 se podílel na vzniku publikace *Memento mori* dokumentující kostnici v Sedleci u Kutné Hory.

Kamera Skura

je umělecká skupina založená 12. 2. 1996 v Ostravě. Členové skupiny jsou anonymní. V roce 2003 reprezentovala Kamera skura spolu se slovenskou skupinou Kunst-fu Českou republiku na Bienále v Benátkách svým projektem *SUPERSTART* – třímetrovou sochou – stylizovanou postavou Ježíše Krista cvičícího na kruzích. Dnes členové žijí a tvoří v Praze.

Radovan Kodera (9. 6. 1960 Cheb)

Fotograf samouk, v současnosti student ITF, fotografuje ovšem již od poloviny 80. let, až do dnešních dnů zůstal ve své volné tvorbě věrným stoupencem černobílé fotografie. Od roku 1992 je fotografem Národního památkového ústavu v Plzni. Tvoří většinou cykly dokumentárního charakteru, jako byly například „*Plzeň v sametové revoluci*“, „*Slavnosti svobody v r. 1990*“, „*Psychiatrická léčebna v Dobřanech*“, „*Židovské hřbitovy západních Čech*“, „*Tady žili lidé*“, „*Osudy zmizelých*“, „*Stopy holocaustu*“, „*Neonacismus a komunismus – vymoženosti a zhouba demokracie*“, „*Starý zákon – fragmenty*“ (1989-1992) a „*Křížová cesta u Věch Svatých*“

Rudolf Koppitz (3. 1. 1884 Skrbovice – 8. 7. 1936 Perchtoldsdorf, Rakousko)

Vyučil se fotografem díky stipendiu v ateliéru Roberta Rottera v Bruntálu (1901). Postupně absolvoval praxi v ateliérech v Opavě, Brně, posléze i ve Vídni a v Německu. Roku 1912 začíná studovat Grafický učební a vzdělávací ústav ve Vídni. Ve škole se seznamuje s Trčkou i Schielem. Stává se aktivním členem *Wiener Camera Clubu*, stává se významným fotografem vídeňské secese, používá ušlechtilé tisky – např. uhlotisk, gumotisk nebo bromolejotisk, postupně ovšem přechází k přímé fotografii. Od roku 1913 asistentem, později profesorem na Grafickém ústavu ve Vídni, který absolvoval.

František Krátký (7. 9. 1851 Sadská – 20. 4. 1924 Kolín)

Jeden z nejvýznamnějších fotografů a vydavatelů stereoskopických snímků v českých zemích za Rakousko-Uherska. V období 1872-1873 studoval na malířské akademii v Praze. Od roku 1880 provozoval v Kolíně fotografický ateliér. Věnoval se fotografii portrétní, krajinářské a fotografování pamětihodností. Cestoval po českém a moravském venkově, kde pořizoval stereoskopické fotografie. V devadesátých letech 19. století fotografoval rovněž na Balkáně, ve Francii, Itálii, Německu, Rusku a Švýcarsku.

Markéta Luskačová (29. 8. 1944 Praha)

Vystudovala sociologii na Karlově univerzitě a fotografii na FAMU. V letech 1964–1970 vytvářela fotografický cyklus *Poutníci* z náboženských poutí na Slovensku a v Polsku a v období let 1967–1974 cyklus ze slovenské vesnice Šumiac. Od sedmdesátých let fotografovala v Anglii a Irsku, v letech 1975–2006 dokumentovala pouliční trhy v Londýně v cyklu *Spitalfields*. V letech 1976-80 byla nominovanou členkou agentury *Magnum*. Od roku 1998 vytváří fotografický cyklus z českých masopustů. Dalším tématem fotografií Markéty Luskačové jsou děti.

Igor Malijevský (15. 4. 1970 Praha)

Na poli fotografie samouk, absolvent studia teoretické fyziky a filozofie na Univerzitě Karlově, po studiích začal inklinovat k poezii a výtvarnému umění. Je také autorem poezie i prózy, ve spolupráci s různými hudebníky také svoji poezii veřejně prezentuje. Pracuje výhradně s analogovou černobílou fotografií, práce řadí do rozsáhlejších souborů, jako jsou např. *Zjevení* (2006 – 2012), *Znamení* (1995 – 2006), *Znamení evropských měst* (1998 - 2010) – rozdělené do menších geograficky dělených souborů, jako je *Berlín* (1998 – 2003), *Varšava* (2003), *Sofie* (2004), *Budapešť* (2006), *Paříž* (2010). Tyto práce vznikaly během studijních uměleckých pobytů. Spolupracuje se stanicí Vltava Českého rozhlasu, společně s Jaroslavem Rudišem je autorem literárního *kabaretu EKG*. Realizoval řadu výstav, fotograficky ilustroval několik knih. Reprezentoval současnou českou a slovenskou fotografii v expozici *Czech and Slovak Photography* na festivalu *Seoul Photo 2011* v Jižní Koreji,

Pavel Mára (20. 10. 1951 Praha)

Vystudoval fotografii na Střední průmyslové škole grafické v Praze (1971) a obor kamera na FAMU v Praze (1976), kde navíc ještě externě absolvoval obor fotografie (1981). Začátkem 90. let pořádal se svojí manželkou Helenou Márovou a s několika spolupracovníky mezinárodní letní dílny fotografie. Je členem Aktivu volné fotografie. Od roku 1996 je pedagogem Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě. Vedle volné tvorby, v níž často experimentuje s aplikacemi netradičních materiálů (leptání do kovových a zinkových desek apod.), se věnuje i užité fotografii pro reklamu, plakáty a kalendáře a vytváření audiovizuálních programů. Jeho cyklus *Madony* byl součástí pavilonu České republiky na EXPO 2000 v Hannoveru.

Martin Martinček (13. 1. 1913 Liptovský Petr – 1. 5. 2004 Liptovský Mikuláš)
Slovenský fotograf, právník, jehož dílo výrazně obohatilo slovenskou fotografii. Věnoval se především fotografování Liptovské přírody a obyvatelů Liptova. Ve svých fotografiích objevoval a zachycoval krásu všedních věcí, nacházel stále nové a netradiční pohledy na svět a přírodu. Absolvent studií práv (1937), od roku 1957 člen Svazu slovenských výtvarných umělců jako umělecký fotograf. Fotografie vystavoval v Metropolitním muzeu umění v New Yorku a v dalších centrech výtvarného umění. Fotografické cykly např. *Svetlá vo vlnách*, *Svetlá na veciach zeme*, *Chvála vody*, *Hora*. Knihy *Unerfoschte Welt* (1964), *Vám patrí úcta* (1966), *Ludia v horách a Svetlá vo vlnách* (1969), poté *Kolíška s poezií Milana Rúfusa*. Cyklus *Chvála slnka* měl velký úspěch na Bienále výtvarného umění v brazilském Sao Paulu v roce 1981 a o tři roky později na Bienále v Benátkách. Autor zobrazil podoby slunce - jeho odrazů na vodné hladině. Zasloužilý umělec (1970)

Alfons Mucha (24. 7. 1860 Ivančice – 14. 7. 1939 Praha)

Po studiích ve Vídni a na malířské akademii v Mnichově (do r. 1887) přesídlil do Paříže, kde studoval na soukromých školách. Paříž se mu stala domovem na celých patnáct let (1888-1903) a právě toto období představuje vrchol jeho tvorby. Šest let spolupracoval se Sarah Bernhardtovou, pro kterou navrhoval plakáty, scénické výpravy, kostýmy i šperky. Stal se jedním z hlavních představitelů secese a žádaným návrhářem reklamních plakátů, užitkových předmětů pro masovou výrobu i luxusní výrobce. Po roce 1900 se vrátil do Čech, kde v dalších letech tvořil monumentální obrazový cyklus *Slovanská epopěj*. Fotografii se Mucha naučil používat již během studií ve Vídni a Mnichově, kde zaznamenával zejména pouliční život (v roce 1913 také při návštěvě Ruska). Pařížské období je charakteristické aranžovanými ateliérovými studiemi figur a drapérií, které autor přímo přenášel do svých finálních kompozic. Fotografii Mucha používal i jako předlohu během práce na *Slovanské epopěji*, ale sloužila mu i jako soukromý rodinný dokument.

Ivan Pinkava (1. 2. 1961 Náchod)

Vystudoval Střední průmyslovou školu grafickou v Praze a katedru fotografie FAMU (1986). Od roku 1989 je členem Aktivu volné fotografie, 1990-92 byl externím pedagogem FAMU, spolupodílí se na Pražském domu fotografie. V letech 2005-07 vedl ateliér fotografie na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Roku 2004 galerie Rudolfinum uspořádala jeho velkolepou předběžnou retrospektivu *Heroes*, jež získala řadu ocenění. V jeho tvorbě dominují symbolicky pojaté portréty a akty, okrajově se věnuje i zakázkové fotografii. Vytvořil si vlastní, svébytný vizuální jazyk, který lze ztotožnit s jeho vlastním uvažováním o světě.

Karel Plicka (14. 10. 1894 Vídeň – 6. 5. 1987 Praha)

Fotograf, etnograf, folklorista, sběratel, hudebník, filmový scenárista, režisér i kameraman, pedagog a jeden ze zakladatelů Akademie múzických umění (1945). Národní umělec (1968). Roku 1918 se stal učitelem v Novém Městě nad

Metují, kde založil a řídil komorní a recitační soubor České filharmonie. 1923 - 1937 se věnoval sběru lidových písní a dokumentaci lidové kultury ve službách *Matice slovenské*. V letech 1924-1928 studoval na univerzitě v Bratislavě národopis a hudební vědy. Vytvořil poetické filmové dokumenty *Za slovenským ľudom* (1928), *Po horách po dolách* (1930), *Zem spieva* (1933). 1937-1939 působil na filmovém oboru Školy umeleckých remesiel v Bratislavě. Během války pracoval ve Státním fotoměřickém ústavu s náplní fotografické dokumentace Prahy. V knize *Praha ve fotografiích K. P.* (1940) nachází v nadčasovém monumentalizujícím pohledu harmonii a krásu v architektonických klenotech minulosti; publikace zároveň výrazně posilovala národní povědomí v době okupace. Spolupodílil se na založení FAMU (1946), jejímž se stává prvním děkanem a mimořádným profesorem pro obor kompozice filmového obrazu.

Jan Pohribný (8. 2. 1961 Praha)

Absolvent Střední průmyslové školy grafické v Praze (1980), poté na Filmové a televizní fakultě AMU v Praze (1986). Po jejím dokončení odjel na půlroční stáž na Taideteollinen korkeakoulu v Helsinkách (1986). Od roku 1986 samostatný fotograf a výtvarník. Mimo volné tvorby se zabývá také reklamní a ilustrační fotografií, příležitostně také grafickým designem. Od roku 1990 členem Asociace profesionálních fotografů a *Pražského domu fotografie*. Od roku 1995 je zakládajícím členem a prezidentem *Spolku pro obnovu únětické kultury*. Od roku 1998 je externím pedagogem na ITF. Od roku 1990 vede doma i v zahraničí fotografické workshopy zaměřené na krajinářskou a intermediální tvorbu. Zvolen Osobností české fotografie za rok 2011 Asociací profesionálních fotografů České republiky.

Tomáš Pospěch (31. 7. 1974 Hranice)

Fotograf, historik umění a kurátor. Absolvoval Gymnázium, Hranice (1988–1992), poté Lidová konzervatoř v Ostravě, obor výtvarná fotografie (u Bořka Sousedíka, 1991–1993), Institut tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské Univerzity v Opavě (1992–1998), Dějiny a teorie umění na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci (1992–1995) a dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze (1995–1999). Od roku 2008 doktorandské studium. Jako teoretik se zaměřuje především na fotografii a výtvarné umění střední Evropy. Je autorem více než dvaceti knih, například monografií Vladimíra Birguse, Jindřicha Štreita nebo o současné slovenské dokumentární fotografii (*Slovensko*), spoluautorem výstav a knih *Česká fotografie 80. a 90. let 20. století*, *Tenkrát na Východě*, *Češi očima fotografů 1948-1989*, sestavil a vydal antologii textů *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*. Pravidelně publikuje v časopisech *Ateliér*, *Fotograf*, *Imago*, *Camera Austria*, *Photonews*, *Reflex*. Ve fotografické tvorbě vytvářel performance a zátiší na velkoformátové negativy, kde reflektoval konvence zobrazování a fotografického média (1994-1999), představeno v Moravské galerii v Brně (1999). Paralelně

vytvořil i několik subjektivně-dokumentárních souborů, kde se soustředil jak na tradiční hodnoty přežívající v uzavřených komunitách *Pomezí* (1994-1997), *Ostrov* (1996-2002), tak dlouhodobě mapoval vstup nadnárodních společností a odlišné firemní kultury na příkladu výstavby a fungování výroby LG.Philips Displays v Hranicích (*Look at the Future*, 2000-2007). Později vytvořil několik konceptuálněji zaměřených projektů *Majitelé hradů* (2002-2005), *Hrady a zámky ČR* (2004-2005, 2009), *Krajinky.jpg* (2002-2005), *Bezúčelná procházka* (2004-2008) a *Mimo hru* (2005-2010), kde reagoval na vizuální stereotypy, narušoval hranice tradičního výtvarného dokumentu a žánru krajiny. Některé tyto projekty jsou publikovány v knihách *Lidé Hlučínska 90. let 20. století* (1999), *Ohraničení* (2002), *Bezúčelná procházka* (2010).

Jaroslav Pulicar (13. 12. 1954 Jihlava)

Absolvoval Střední průmyslovou školu dřevařskou v Bystřici pod Hostýnem (1970-1974), poté Vysoká škola lesnícko-dřevařská Zvolen, (1974 -1979). Ve fotografii autodidakt. Dokumentarista, pracuje výhradně černobíle, předmětem zájmu ve fotografii jsou země Východní Evropy, náboženské poutě a folklorní slavnosti. V roce 1998 pořádal výstavu v Moravské Galerii, vydal monografii *Jaroslav Pulicar – fotografie*. Provozuje v Brně bytovou galerii *galerie 34*.

Jan Saudek (13. 5. 1935 Praha)

Po vyučení fotografem (1952) pracoval až do roku 1983 jako dělník v tiskárně. Od té doby je fotografem (a v posledním období i malířem) ve svobodném povolání. Nositel francouzského titulu *Rytíř umění a písemnictví* (La Chevalier des Arts et Letters). Věnuje se téměř výhradně jen volné tvorbě, která bývá i zveřejňována na nesčetných pohlednicích a plakátech. Jeden z nejproslulejších českých fotografů současnosti. Bilance přes 200 samostatných výstav, mnoho kolektivních výstav, publikoval dlouhou řadu knih na celém světě, jeho snímky jsou v nejvýznamnějších světových sbírkách.

Sára Saudková (14. 4. 1967 Zábřeh na Moravě)

Rozená Šárka Smutná, svoje příjmení si nechala úředně změnit na Saudková, bez vědomí Jana Saudka. Fotografa, manažerka a majitelka Saudkova archívu, který si přivlastnila. Absolventka Vysoké školy ekonomické v Praze, obor Ekonomika práce (1990). Její tvorba výrazně ovlivněna jejím učitelem Janem Saudkem.

František Seidel (21. 5. 1908 Český Krumlov – 7. 1. 1997 Český Krumlov)

Fotograf, syn Josefa Seidela, společně s ním provozoval Fotoateliér Seidel v Českém Krumlově. Po smrti otce Josefa Seidela v roce 1935 přebírá fotoateliér, kde pokračuje v rodinné tradici, ovšem pouze do roku 1949, ve kterém komunistická zvůle ateliér násilně zrušila, část archívu byla ukradena Ministerstvem informací a osvěty. Seidelovy pohlednice s krajinnými motivy pak v 50. letech vydávalo státní nakladatelství *Orbis*. Za socialismu František Seidel nadále pokračoval v práci jako fotograf v komunálním podniku až do důchodu.

Josef Seidel (2. 10. 1859 Líska – 21. 10. 1935 Český Krumlov)

významný český portrétní a krajinářský fotograf. Vyučil se fotografem a po vyučení sbíral zkušenosti jako fotografický pomocník v mnoha ateliérech téměř po celém Rakousku-Uhersku. Po dobu dvou let pracoval též ve vídeňské továrně na skleněné fotografické desky. Po kratičkých pobytech v Opavě (1886) a Prachaticích (1887) se roku 1888 stal vedoucím fotografem ateliéru „Gotthard Zimmer“ v Českém Krumlově, který po Zimmerově smrti (1886) vedla vdova Karolína. Roku 1890 od ní tento podnik odkoupil. Kromě portrétní fotografie se věnoval etnografickému mapování oblasti Šumavy a Novohradských hor. Při fotografické činnosti Seidel též neustále vydatně experimentoval. Už na počátku století vytvářel panoramatické fotografie a od roku 1910 tvořil technikou autochromu barevné fotografie. Nejen tyto barevné a panoramatické fotografie, ale také řadu dalších fotografií krajiny vydával Josef Seidel na pohlednicích. Z roku 1905 pochází unikátně dochovaný Seidelův dům s fotoateliérem v Českém Krumlově v Linecké ulici. Tato ojedinělá kulturní a technická památka, dochovaná včetně obrovského archivu exponovaných fotografických negativů a původního fotografického vybavení, prošel v letech 2006–2008 nákladnou rekonstrukcí a v červnu 2008 byl otevřen jako stálá expozice a muzeum.

Pavel Scheufler (25. 9. 1950 Praha)

Publicista a historik fotografie, fotograf. Předmětem jeho bádání je převážně fotografie na území Rakousko-Uherska do roku 1918. Od roku 1990 přednáší historii fotografie na katedře fotografie FAMU. 1992-2002 člen Rady Českého rozhlasu, od roku 1996 spolupracuje s časopisem FotoVideo. Pořádá také kurzy fotografování. Publikoval několik knih o historii fotografie. Vlastní významný archiv a sbírku fotografií do roku 1918.

Evžen Sobek (4. 6. 1967 Brno)

Fotograf dokumentu, reportáže, v posledních letech s posunem k výtvarné fotografii. Absolvoval Střední průmyslovou školu strojnickou v Kotlářské ulici v Brně (1985) a obor počítačové navrhování strojních soustav na Vysokém učení technickém v Brně (1991). Zde se seznámil s lektorem angličtiny Čechokanaďanem Frankem Koukalem, který v něm probudil zájem o fotografii. Absolvoval tedy Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě (2000), kde v letech 2002-2008 přednášel teorii fotografie a předmět Dokument a fikce. Získává hlavní cenu v japonské soutěži *MiO Photo Award* (2000). Spoluzakladatel mezinárodní fotografické soutěže *Frame* (2005). Je členem fotografické skupiny *ChoiceImages*. Nejvýraznější soubory *Ecce Homo*, *Hidden Landscapes*, *Life in Blue*, *Europe in Blue*.

Josef Sudek (17. 3. 1896 Kolín nad Labem – 15. 9. 1976 Praha)

Vyučen knihařem, v 1. světové válce přišel o pravou ruku. V letech 1922-24 byl žákem Karla Nováka na pražské Státní grafické škole v Praze. Spoluzakladatel

Fotoklubu Praha a České fotografické společnosti. Od 30. let člen *Umělecké besedy* a *S.V.U. Mánes*. Roku 1927 se profesionalizoval, věnoval se vedle portrétní činnosti reprodukování uměleckých děl, užitého umění a fotografii architektury. Dlouhodobě spolupracoval s nakladatelstvím Družstevní práce, pro které tvořil portréty a reklamní fotografie. Od 60. let zastoupen ve světových fotografických sbírkách. Jeden z nejslavnějších světových fotografů. Ve 20. letech pracoval v duchu puristického piktorialismu. Propagační a reklamní snímky pro Družstevní práci byly už ve funkcionalistickém duchu. Roku 1940 obrat k subjektivní linii tvorby a začátek práce s velkoformátovými kamerami, technikami fotografického kontaktu i pigmentu a počátek řazení fotografií do rozsáhlých cyklů. Klíčové práce vznikly ve 40. a 50. letech.

Jiří Surůvka (24. 9. 1961 Ostrava)

je český malíř, performer, fotograf, kurátor, vysokoškolský pedagog, spoluzakladatel performance skupiny *Předkapela Lozinski*, výtvarné skupiny *Přirození* a kabaretu *Návrat mistrů zábavy*. V letech 1984 až 1992 studoval český jazyk a výtvarnou výchovu na Filozofické fakultě Ostravské univerzity v Ostravě. 1992-1994 vyučoval výtvarnou výchovu na SUPŠ v Ostravě. Dnes působí jako vyučující a vedoucí ateliéru nových médií na Katedře intermédií Fakulty umění Ostravské univerzity v Ostravě.

Jindřich Štreit (5. 9. 1946 Vsetín)

Dokumentární fotograf a pedagog. Zaměřuje se především na dokumentování života na venkově. Dětství strávil na Valašsku. Vystudoval gymnázium v Rýmařově (1963), další studium na pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, obor výtvarná výchova, kde v roce 1967 složil státní zkoušky. Od roku 1972 se cíleně věnoval fotografování života na vesnici, fotografování portrétů a fotografování života romské menšiny. V letech 1974-1977 absolvoval Školu výtvarné fotografie, pro závěrečnou práci zvolil téma divadelního zákulisí. V roce 1982 odsouzen komunistickým soudem k trestu odnětí svobody za svoji tvorbu. Po roce 1989 se stal zaměstnancem muzea v Bruntále a od roku 1994 je fotografem „na volné noze“. Vyučoval dokumentární fotografii na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze, kde v roce 2000 habilitoval a stal se docentem pro obor fotografie. Vyučuje na Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě. Doc. Jindřich Štreit každé léto organizuje výstavní expozice na hradě Sovinec, je členem *Umělecké besedy*, *Pražského domu fotografie*. Realizoval na 500 autorských výstav, je autorem desítek publikací. V roce 2006 mu bylo uděleno ocenění Medaile Za zásluhy I. třídy při příležitosti státního svátku vzniku samostatného Československa. Roku 2009 byl naším milovaným panem prezidentem Klausem jmenován profesorem pro obor volné a užité umění.

Jitka Teubalová (31. 1. 1975 Rosice u Brna)

Studovala angličtinu na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, v letech 1998-2001 žila v Argentině, kde navštěvovala kurzy španělštiny na univerzitě v Buenos Aires, studovala také kresbu a fotografii. Absolventka ITF (2009). Upozornila na sebe výraznými soubory autoportétů *Poceta Fridě Kahlo* (2003) a *Mexická loterie* (2004), ze kterých je zcela zřejmá inspirace Latinskou Amerikou. Její aktuálně poslední soubor je parafrází na klasické zobrazení Panny Marie, soubor *ONA* (2009).

Anton Josef Trčka (Antios) (7. 9. 1893 Vídeň – 17. 3. 1940 Vídeň)

Narozen v české rodině ve Vídni, studoval od roku 1911 na Graphische Lehr- und Versuchsanstalt ve Vídni, kde také učil Karel Novák. Od roku 1915 se intenzivně zajímal o antroposofii. V portrétní tvorbě a tanečních studiích byl významným představitelem fotografického expresionismu (např. série portrétu Egona Schieleho). Po roce 1948 usiloval o místo profesora v ateliéru fotografie v nově připravované Státní grafické škole v Praze, to však místo něj získal jeho bývalý učitel Karel Novák a Trčka tedy zůstává ve Vídni. Věnoval se vedle fotografie i malbě a literární činnosti.

Josef Váchal (23. 9. 1884 Milavče u Domažlic – 10. 5. 1969 Studeňany u Jičína)

Malíř, grafik, řezbář, ilustrátor, spisovatel, básník. V tvorbě najdeme nejsilněji vlivy expresionismu, symbolismu, naturalismu i secese. Tvůrce *Krvavého románu*. Vyučil se knihvazačem (1902), poté absolvuje soukromou malířskou a grafickou školu Aloise Kalvody (1904-1905). Spoluzakládá skupinu *Sursum* (1910), podílí se na vzniku revue *Veraikon*. Přechází od katolické moderny k okultismu. Knihy *Šumava umírající a romantická* a *Receptář barevného dřevotisku* se zařadily mezi nejvýznamnější díla české grafiky 20. století.

Ferdinand Velc (27. 7. 1864 Vinařice u Kladna – 1. 7. 1920 Sarajevo)

Malíř, fotograf, publicista, pedagog. Vystudoval obecnou školu ve Pcherách a měšťanku v Lounech, od roku 1880 pak Akademii výtvarných umění v Praze a v letech 1885 až 1888 Královskou akademii výtvarných umění v Mnichově. Po studiích Velc žil nejprve na Slánsku jako učitel kreslení a malíř. Maloval především portréty, krajiny a také kostelní obrazy. Velcovy obrazy byly vystavovány na *Jubilejní zemské výstavě v Praze 1891*. Jeho velkou zálibou bylo dokumentování venkovského života a památek vůbec; spolupracoval se slánským fotografem a etnografem Františkem Durasem, obsáhle dokumentoval všechny vesnice na Slánsku pro Národopisnou výstavu československou v Praze 1895. V roce 1893 Ferdinand Velc také několik měsíců dokumentoval Postřekov a místa na Chodsku.

LITERATURA

- Ambroz, Miroslav - kolektiv: Vídeňská secese a moderna 1900-1925 – Užité umění a fotografie v českých zemích, Moravská galerie, Brno, 2005.
- Anděl, Jaroslav: Česká fotografie 1840-1950 - Příběh moderního média, Kant, Praha 2004.
- Anděl, Jaroslav: Czech Modernism 1900-1945, Houston Museum of Fine Arts, Houston 1989.
- Anděl, Jaroslav - Kosinská, Dorothy: František Kupka – průkopník abstrakce - malíř kosmu, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit 1998.
- Aukce č. 1, (katalog aukce), galerie 5. patro, aukční katalog, Praha 2007.
- Aukce č. 2, (katalog aukce), galerie 5. patro, aukční katalog, Praha 2008.
- Barthes, Roland: Světla komora: Vysvětlivka k fotografii, Archa, Bratislava 1994.
- Bieger-Thielmann, Marianne a kol.: Fotografie 20. století – Museum Ludwig v Kolíně nad Rýnem, Taschen/ Slovart, Praha 2003.
- Birgus, Vladimír: Fotografie v českých zemích 1839-1990, Grada, Praha 1992.
- Birgus, Vladimír: František Drtikol, Kant, Praha 2000.
- Birgus, Vladimír - Braný, Antonín, František Drtikol, Odeon, Praha 1988.
- Birgus, Vladimír - Mlčoch, Jan: Akt v české fotografii, Kant, Praha 2000.
- Birgus, Vladimír: Česká fotografická avantgarda 1918-1948, Kant, Praha 1999.
- Birgus, Vladimír, Mlčoch, Jan: Česká fotografie 20. století, Kant, Praha 2010.
- Bramly, Serge - Rheims, Bettina: INRI – 2000 Years After, The Monacelli Press, New York 1999.
- Bratrstvo, (katalog výstavy), Moravská Galerie, Brno 1996
- Bromová, Veronika: Království, Arbor Vitae, 2008.
- Cibulka, Josef: Starokřesťanská ikonografie a zobrazování ukřižovaného, Družstvo přátel studia v Praze, Praha 1924.
- Císař, Karel: Co je to fotografie?, Herrmann a synové, Praha 2004.
- Časopis Antique, č. 12, 1998.
- Časopis Der Satrap, Blätter für Freunde der Lichtbildkunst, 1927.
- Časopis Font, březen/duben 2012.
- Časopis LUI magazine, srpen/září 2010.
- Časopis PhotoArt, září 2008.
- Dačeva, Rumjana (ed.): Josef Váchal 1884-1969 Mezi Bohem a Ďáblem, (katalog výstavy), Smetanova Litomyšl a Paseka, Praha 2008.
- Drtikol, František: Duchovní cesta, Svět, Praha 2004.
- Drtikol, František: Oči široce otevřené, Svět, Praha 2002.
- Dvořáková, Alena - Fischer, Viktor: Misie, Kant, Praha 2004.
- Ehm, Josef: České gotické umění, Pressfoto, 1977.
- Elger, Dietmar: Dadaism, Taschen, Köln 2004.
- Ewing, A. William: Amor y Deseo, Arte fotográfico, Blume, Barcelona 1999.
- Faber, Monika: Anton Josef Trčka 1893-1940, Rupertinum, Wien 1999.
- Faber, Monika: Rudolf Koppitz 1884-1936, Verlag Christian Brandstätter, Wien 1996.
- Falger, Anton: Beiträge zur christkatholischen Ikonologie oder Bilderlehre, Wagner, Innsbruck 1855.
- Filip, Aleš - Musil, Roman – editoři: Neklidem k Bohu, Arbor Vitae, Praha 2006.
- Flusser, Vilém: Za filosofii fotografie, Hynek, Praha 1994.
- Fontana, David: Tajemný jazyk symbolů, Paseka, 1994.
- Frizot, Michel: Neue Geschichte der Fotografie, Könemann, Köln 1998.
- Gombrich, E.H.: Příběh umění, Odeon, Praha 1992.
- Hajdúchová, Petra: Náboženství ve fotografii, (Bakalářská teoretická práce), Zlín, 2010.
- Hannavy, John: Encyclopedia of 19th Century Photography, Routledge, Taylor & Francis Group, New York 2008.
- Heartney, Eleanor: Andres Serrano, America and Other Work, Taschen, 2004.
- Hochová, Dagmar: Dagmar Hochová - Narodila jsem se za bouřky, Torst, Praha 2008.
- Jameson, Eastlake: The History of our Lord, as exemplified in works of art, Longmans, Greens and co., London 1892.
- Javorík, Peter: Tabu ve fotografii, (Bakalářské teoretická práce), Opava, 2006.
- Jeffrey, Ian: Josef Sudek 55, Phaidon, 2001.
- Kirschner, Zdeněk: Josef Sudek, Panorama, Praha 1982.
- Kitzinger, Ernst - Senior, Elizabeth: Portraits of Christ, The King Penguin Books, 1940.
- Koetzle, Hans-Michael: Lexikon der Fotografen 1900 bis heute, Knauer, München 2002.
- Kolektiv autorů: Jeruzalémská Bible, Karmelitánské nakladatelství, Praha 2009.
- Král, Petr: Fotografie v surrealismu, Torst, Praha 1994.
- Kristián, Pavel a kol.: Akt- naučte se fotografovat kreativně, Zoner Press, Brno 2007.
- LaChapelle, David: Heaven to Hell, Taschen, Köln 2006.
- LaChapelle, David: Hotel LaChapelle, Bulfinch, New York 1999.
- Lendelová, Lucia - Pospěch, Tomáš - Rišlinková, Helena: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2002.
- Lukitsch, Joanne: Julia Margaret Cameron, Phaidon, London 2001.
- Luskačová, Markéta: Markéta Luskačová, Torst, Praha 2001.
- Merhaut, Luboš - Urban, Otto M. - Vojtěch, Daniel: V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914, Obecní dům, Praha 2006.
- Moucha, Josef: Alfons Mucha, Torst, Praha 2000.
- Mrázková, Daniela (ed.): Co je fotografie – 150 let fotografie, (katalog výstavy), Videopress, Praha 1989.
- Neusüss, Floris M.: Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts, DuMont, Köln, 1990.
- Panofsky, Erwin: Význam ve výtvarném umění, Odeon, Praha 1981
- Perez, Nissan N.: Revelation – Representations of Christ in Photography, Merrell, London 2003.

Pinkava, Ivan: Heroes, Kant, Praha 2004.
 Pitlach, Milan: Evangelium podle Matouše, Kant, Praha 2004.
 Pohribný Jan: autorský katalog Hledání světla, České Budějovice 2008.
 Porter, J.R.: Ilustrovaný průvodce k Bibli, Perfekt, 1997.
 Puglisi, Catherine: Caravaggio, Phaidon, London 2000.
 Pulicar, Jaroslav: Jaroslav Pulicar – fotografie, Kovolam, 1998.
 Remešová, Věra: Ikonografie a atributy svatých, Zvon, 1991.
 Royt, Jan - Šedinová, Hana: Slovník symbolů – Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Mladá Fronta, Praha 1998.
 Rulíšek, Hynek: Postavy, Atributy, symboly – Slovník křesťanské ikonografie, Karmášek, Č. Budějovice 2006.
 Saudek, Jan: Jan Saudek, Taschen, Köln 1998.
 Saudek, Jan: Život, láska a smrt a jiné takové podružnosti, Slovart, Praha 1994.
 Scheufler, Pavel: Fotografické album Čech 1839 – 1914, Praha 1989.
 Scheufler, Pavel: Galerie C.K. fotografů, Grada, Praha 2001.
 Schiller, Gertrud: Ikonographie der Christlichen Kunst, Gerd. Mohn, 1980.
 Skopec, Rudolf: Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších k dnešku, Orbis, Praha, 1963.
 Sontag, Susan: O fotografii, Paseka, Praha, 2002.
 Stachová, V.: Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování, Filozofický ústav ČSAV, Praha 1992.
 Sturken, Marita - Cartwright, Lisa: Studia vizuální kultury, Portál, Praha 2009.
 Šibík, Jan: Dábel v nás, Plejáda, Praha 2001.
 Parry, Eugenia: Joel Peter Witkin, Phaidon, Berlin 2001.
 Štreit, Jindřich: Brána naděje, Arcibiskupství olomoucké, Olomouc 2000.
 Šťastný, Radovan: Křehkosti, aneb i v nebi to smrdí, Větrné mlýny, Brno 2006.
 Švolík, Miro: Cesta do středu, Argo, Praha 2005.
 Teubalová, Jitka: Masky a převleky v současné české fotografii, (Bakalářská teoretická práce), Opava, 2009.
 Urban, Otto M.: Dekadence Now! Za hranicí krajnosti, Arbor Vitae, Praha 2010.
 Vaňous, Petr: Ivan Pinkava, Torst, Praha 2009.
 Vilarino, Manuel: Desde la sombra, PhotoBolsillo, Madrid 2002.
 Wichmann, Siegfried: Japonisme, Thames and Hudson, London 2001.
 Witkin, Joel Peter: Forty Photographs, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1990.
 Zemánek, Jiří: Ejhle světlo, Kant/Moravská galerie, Brno 2003.
 Ziehr, Wilhelm: Kříž – symbol, zobrazování, význam, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 1997.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

<http://theinspirationroom.com>, (25.4. 2012)
<http://www.artlist.cz>, (3.4., 12.4., 20.4., 26.4. 2012)
<http://www.artnet.com>, (3.4., 20.4., 3.5., 15.5. 2012)
<http://www.encyklopedie.ckrumlov.cz> (30.5. 2012)
<http://www.evzensobek.com>, (25.4., 28.4. 2012)
<http://www.damienhirst.com>, (25.5. 2012)
<http://www.davidlachapelle.com>, (19.5., 23.5. 2012)
<http://www.divus.cz>, (19.5. 2012)
<http://www.galerie-drtikol.com/>, (20.2. 2012)
<http://www.ifotovideo.cz>, (6.4. 2012)
<http://www.ivanpinkava.com>, (3.5. 2012)
<http://www.jindrichstreit.cz>, (25.5. 2012)
<http://www.library.moma.org>, (1.3., 21.3., 27.3. 2012)
<http://www.marketaluska.com>, (26.5. 2012)
<http://mirosvolik.cz/>, (13.5. 2012)
<http://www.moravska-galerie.cz>, (1.3., 18.3., 28.4. 2012)
<http://www.nkp.cz>, (1.3., 10.3., 22.3. 2012)
<http://www.olmuart.cz>, (5.5. 2012)
<http://www.orlan.net>, (18.4. 2012)
<http://www.pavelmara.cz>, (1.3. 2012)
<http://www.pohribny.cz>, (6.5. 2012)
<http://www.pospech.com>, (24.5. 2012)
<http://www.scheufler.cz>, (3.5. 2012)
<http://www.souvislosti.cz>, (1.4. 2012)
<http://www.vjirasek.com>, (28.3., 5.5. 2012)
<http://www.youtube.com>, (9.1., 28.1., 5.2., 13.2., 22.2., 7.3., 11.3., 20.3., 19.4., 25.4., 28.4., 2.5., 14.5., 21.5. 2012)
<http://cs.wikipedia.org>, (10.1., 30.1., 5.2., 13.2., 26.2., 1.3., 11.3., 19.3., 3.4., 5.5, 12.5, 21.5. 2012)

JMENNÝ REJSTŘÍK

- Ammann, Josef Johann — 47
Anděl, Jaroslav — 85, 207
Babuščík, Ladislav — 105
Bailey, David — 61
Barčík, Vratko — 81, 82, 181
Barthes, Roland — 207
Bayard, Hippolyte — 43, 44, 45, 47
Bendová, Markéta — 108, 109, 181
Bieger-Thielmann, Marianne — 207
Birgus, Vladimír — 83, 137, 163, 165, 197, 207
Bramly, Serge — 65, 85, 207
Bonnard, Louis — 51, 91
Bort — 51, 89
Braný, Antonín — 207
Bratrstvo — 105, 106, 107, 130, 131, 183, 191, 207
Bravo, Manuel Alvarez — 101
Bromová, Veronika — 105, 108, 109, 151, 183, 207
Cameron, Julia Margaret — 88, 89, 207
Caravaggio — 75, 209
Cartwright, Lisa — 85, 209
Cibulka, Josef — 35, 37, 41, 207
Cisař, Karel — 207
Copper Green — 66, 67
Cudlín, Karel — 173, 175, 183
Černý, David — 84, 185
Dačeva, Rumjana — 207
Daguerre, Jacques — 43, 187
David, Jiří — 163
Dalí, Salvador — 60, 61, 163
Da Vinci, Leonardo — 75, 120, 121
Day, Fred Holland — 47, 51, 55, 83
Dias, Pavel — 169, 171, 185
Dobner, Libor — 175
Doležal, Stanislav — 59, 85
Drahoš, Tom — 151
Drtíkol, František — 23, 51, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 67, 83, 94, 95, 96, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 165, 185, 207, 209
Dupain, Max — 61
Duras, František — 205
Durieu, Eugène — 50, 51, 59
Dvořáková, Alena — 173, 175, 185, 207
Ehm, Josef — 189, 207
Ewing, A. William — 207
Faber, Monika — 85, 207
Fárová, Anna — 83, 133, 165
Falger, Anton — 207
Filip, Aleš — 207
Fischer, Viktor — 173, 175, 187, 207
Flusser, Vilém — 207
Fontana, David — 207
Franz, Friedrich — 168, 169, 187
Frare, Therese — 104, 105
Frizot, Michel — 207
Gombrich, E.H. — 207
Gröllhesel, Paul — 47
Hájek, Karel — 100, 101, 187
Hajdůchová, Petra — 150, 151, 187, 207
Hák, Miroslav — 121, 124, 189
Halík, Tomáš — 155, 157, 165
Hannavy, John — 207
Heartfield, John 61
Heartney, Eleanor — 83, 207
Hirst, Damien — 61, 209
Hochová, Dagmar — 169, 171, 189, 207
Hugnet, Georges — 120, 121
Huszár, Tibor — 172, 175, 189
Hübnerová, Marie — 96
Chochola, Václav — 60, 61, 189
Issatchenko, Claudia — 71
Jameson, Eastlake — 207
Janoušek, Bohumír — 83
Janská, Eliška — 55
Javorík, Peter — 207
Jeandel, Charles-Francois — 51, 53, 55
Jeffrey, Ian — 207
Jelínek, Petr — 83
Jirásek, Václav — 23, 84, 105, 127, 128, 129, 130, 183, 191, 209
Kahlo, Frida — 109, 205
Kamera skura — 80, 81, 191
Käsebier, Gertrude — 90, 91
Kirby, David — 105
Kirschner, Zdeněk — 207
Kitzinger, Ernst — 207
Klasz, Walter — 161
Klimt, Gustav — 95
Kodera, Radovan — 23, 117, 119, 191
Koetzle, Hans-Michael — 207
Koleček, Michal — 81
Koppitz, Rudolf — 23, 67, 68, 69, 71, 85, 94, 95, 97, 98, 99, 140, 141, 191, 207
Korff, Heinrich — 46, 47
Kosinská, Dorothy — 85, 207
Kováč, Peter — 85
Král, Petr — 207
Krátký, František — 168, 169, 175, 193
Krimms, Les — 82, 83
Kristián, Pavel — 207
Kučera, Jaroslav — 163
Kupka, František — 62, 85, 207
LaChapelle, David — 61, 121, 207, 209
Landsteiner, Josef — 47
Lange, Dorothea — 91
Leibovitz, Annie — 121, 122
Lendelová, Lucia — 207
López, Marcos — 121, 123
Lukitsch, Joanne — 207
Luskačová, Markéta — 169, 171, 193, 207, 209
Mára, Pavel — 23, 100, 101, 102, 113, 121, 124, 126, 193, 209
Marconi, Gaudenzio — 51, 52, 59, 91
Mapplethorpe, Robert — 61
Madonna — 105
Malijevský, Igor — 153, 154, 193
Mamedov, Rauf — 121
Martinček, Martin — 169, 170, 195
Merhaut, Luboš — 207
Mlčoch, Jan — 207
Monroe, Marilyn — 105
Morimura, Yasumasa — 140, 141
Moucha, Josef — 207
Mrázková, Daniela — 207
Mucha, Alfons — 90, 91, 195, 207
Musil, Roman — 207
Nes, Adi — 121, 122
Niépce, Joseph Nicéphore — 43
Novák, Karel — 67, 201, 205
Opie, Catherine — 61, 111
O'Reilly, John — 91
ORLAN — 91, 209
Panofský, Erwin — 39, 41, 207
Parry, Eugenia — 209
Pepe, Dita — 113
Perez, Nissan N. — 45, 51, 83, 207
Pinkava, Ivan — 71, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 85, 104, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 195, 209
Pitlach, Ivan — 155, 156, 165, 209
Plicka, Karel — 169, 170, 195
Pohribný, Jan — 23, 127, 132, 133, 163, 197, 209
Porter, J.R. — 209
Pospěch, Tomáš — 174, 175, 197, 207, 209

Pöschl, Tomáš — 47
Puglisi, Catherine — 209
Pulicar, Jaroslav — 172, 175, 199, 209
Rejlander, Oscar Gustave — 51, 137, 140
Remešová, Věra — 209
Rheims, Bettina — 61, 65, 101, 105, 207
Rišlinková, Helena — 207
Royt, Jan — 209
Rulišek, Hynek — 113, 209
Saudek, Jan — 23, 71, 72, 73, 113, 151, 199, 209
Saudková, Sára — 71, 84, 110, 152, 199
Seidel, František — 169, 199 —
Seidel, Josef — 47, 48, 51, 83, 96, 120, 121, 162, 168, 169,
170, 201
Senior, Elizabeth — 207
Serrano, Andres — 61, 64, 85, 105, 121, 207
Sert, José Maria — 61
Scheufler, Pavel — 82, 83, 175, 201, 209
Schiele, Egon — 67, 191, 205
Schiller, Gertrud — 209
Sikora, Rudolf — 121
Skopec, Rudolf — 209
Smrček, František — 83, 85
Sobek, Evžen — 173, 175, 201, 209
Sontag, Susan — 209
Stachová, V. — 209
Strand, Paul — 61
Sturken, Marita — 85, 209
Sudek, Josef — 133, 134, 163, 201, 207
Surůvka, Jiří — 80, 81, 109, 203
Šedinová, Hana — 209
Šibík, Jan — 116, 117, 169, 209
Šimlová, Štěpánka — 152, 153
Škarda, Augustin — 55
Šplíchal, Jan — 23, 157, 158, 159
Štreit, Jindřich — 171, 175, 197, 203, 209
Šťastný, Radovan — 81, 209
Švolík, Miro — 23, 141, 148, 149, 209
Talbot, William Henry Fox — 43
Taylor-Wood, Sam — 121
Teubalová, Jitka — 109, 110, 111, 205, 209
Tillich, Paul — 157
Toscani, Oliviero — 105
Trčka, Josef Anton — 23, 66, 67, 91, 92, 95, 205, 207
Ulver, Stanislav — 101, 113
Urban, Otto M. — 207, 209
Váchal, Josef — 23, 58, 59, 60, 61, 205, 207
Vaňous, Petr — 209
Velc, Ferdinand — 168, 169, 175, 205
Vermouzek, Jan — 117, 118
Vilarino, Manuel — 209
Vlk, Vojtěch — 159, 160, 161
Voinquel, Raymond — 61, 91
Vojtěch, Daniel — 207
Všetečka, Jiří — 165
Wallin, Elisabeth Ohlsson — 61, 123
Warhol, Andy — 55, 56
Wichmann, Siegfried — 209
Wilde, Oscar — 133
Witkin, Joel-Peter — 61, 63, 209
Zemánek, Jiří — 209
Ziehr, Wilhelm — 209
Zikmunda, Tadeáš — 83, 85

Milan Blatný :
Biblická ikonografie v české fotografii

Vydal: Muchomůrka červená s.r.o.
Tisk: Gabriel Fragner - Element
Grafická úprava: Anna Gutová
216 stran | 202 000 znaků
vydání I.
náklad: 6 kusů

© Milan Fano Blatný 2012

