

obraz obrazu

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Anna Gutová: Obraz obrazu
Teoretická diplomová práce
Opava 2013



Obraz obrazu
BcA. Anna Gutová
Teoretická diplomová práce
Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko–přírodovědecká fakulta v Opavě
Opava, 2013



obraz obrazu

Images of Images

Anna Gutová

Teoretická diplomová práce

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Prof. Mgr. Jindřich Štreit

Oponent: RNDr. Petr Velkoborský, CSc.

Slezská univerzita v Opavě,

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2013



Abstract

Gutová Anna: Obraz obrazu. Cílem této práce je objevit fotografické dílo dvou současných českých malířů a zmapovat použití fotografie jako předlohy v současné české malbě.

The aim of this thesis is to discover the photographs of two contemporary Czech painters and to look into the use of a photograph as an inspiration in modern Czech painting.

Klíčová slova

malba, fotografie jako předloha, fotografie malířů, Zbyněk Sedlecký, Karel Balcar

painting, photograph as an inspiration, photographs of painters, Zbyněk Sedlecký, Karel Balcar

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2013/2014

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE
(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Anna GUTOVÁ**
Osobní číslo: **F082204**
Studijní program: **N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory: **Tvůrčí fotografie**
Tvůrčí fotografie
Název tématu: **T: Obraz Obrazu**
Téma anglicky: **T: Images of Images**
Zadávací katedra: **Institut tvůrčí fotografie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Obraz obrazu. Cílem této práce je objevit fotografické dílo dvou současných českých malířů a zmapovat použití fotografie jako předlohy v současné české malbě.

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Slavická Milena, Nedoma Petr: Beyond Reality. Galerie Rudolfinum, Praha 2012, ISBN 978-80-86443-20-1;

Birgus, Vladimír, Mlčoch, Jan: Akt v české fotografii / The Nude in Czech Photography. Praha: KANT, 2005;

Hockney David: Tajemství starých mistrů. Nakladatelství Slovart, Praha 2003. ISBN 80-7209-474-2;

Vaňous Petr: Motýlí efekt? Galerie Rudolfinum, Praha 2013, ISBN 978-80-86443-22-5

Vedoucí diplomové práce:

Prof. Mgr. Jindřich ŠTREIT

Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání diplomové práce:

8. prosince 2013

Termín odevzdání diplomové práce:

20. prosince 2013

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala 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 stránce Institutu tvůrčí fotografie FPF SU.

V Opavě, dne 10. prosince 2013

Anna Gutová

Děkuji mojí rodině Liborovi a Lole za trpělivost. Velký dík patří také vedoucímu této práce Jindřichu Štreitovi a všem nezávislým konzultantům Petru Vaňousovi, Zdeňku Beranovi, Jolantě Trojak. Poděkování patří samozřejmě také dvěma umělcům, Zbyňku Sedleckému a Karlu Balcarovi, o jejichž díle pojednávám ve dvou kapitolách této práce. Za korektury a konzultace děkuji mamince Václavě Gutové a Nadě Klevisové. Děkuji i sponzorovi této práce, jímž je tatínek Vladimír Gut. Za poskytnutí klidného prostředí k psaní děkuji Zoltánovi a Victorii Duphenieux. Manželům Fojtíkovým, Gutovým a Liborovi děkuji za starost o dceru v době psaní práce.

Obsah

Úvod	21
Rozmanité použití fotografie jako pomůcky ve výtvarném umění	25
Jak si malíři opatřují své fotografické předlohy? ..	31
Hledání témat v realitě	33
Inscenace	33
Použití fotografií jiných autorů	34
Jak malíři dále se svými fotografiemi nakládají? ..	37
Zkratka a zjednodušení obrazu	39
Snaha o realistické zachycení obrazu	39
Vytváření nové reality z více fotografií	40
Která díla jsem se rozhodla v této práci prozkoumat a proč?	43
Hledání témat v realitě	49
Zbyněk Sedlecký	51
Od fotografie k malbě	51
Od malby k fotografii	54
Inscenace	89
Karel Balcar	91
Od fotografie k malbě	92
Od malby k fotografii	93
Závěr	143

Úvod

Vždy jsem toužila kdesi na zapadlé půdě najít zaprášenou krabici se starými skvělými fotografiemi a objevit tak neznámého autora a jeho dílo očím veřejnosti. Poté, co jsem napsala bakalářskou práci o Antonínu Střížkovi a jeho fotografiích, zjistila jsem, že ona krabice nemusí být zapomenutá v jakémsi opuštěném domě a že takovému objevu je možné vyjít vstříc. K malíři Antonínu Střížkovi jsem se dostala náhodou.

V době, kdy jsem přemýšlela nad tématem své bakalářské práce si Jindřich Štreit vzpomněl, že mu Antonín Střížek kdysi ukazoval své fotografie, ba dokonce je i vystavoval v rámci výstavy svých obrazů. Řekl tehdy, že by mohlo být zajímavé tyto fotografie shlédnout, a pokud jich bude dost, napsat práci o tomto fotografujícím malíři. Již tehdy jsem zjistila, že téměř všichni malíři používají nějakým způsobem fotografii jako součást procesu své tvorby. Dále jsem pochopila, jak moc zajímavé je sledovat původní inspiraci zachycenou na fotografii a potom výsledek v podobě plátna. Napadala mne otázka: Má opravdu každý malíř v archivu tolik zajímavých fotografií nezatížených pohledem studovaného fotografa? Rozhodla jsem se tedy zasvětit onomu hledání zaprášených krabic v různých ateliérech malířů i svoji diplomovou práci.

Při hledání fotografujících i malujících osobností jsem se sešla a mluvila s mnohými kurátory, jako je Jolanta Trojak nebo Petr Vaňous, s malíři jako je Josef Bolf, Jan Mikulka nebo s novinářkou Nadou Klevisovou, která mapuje kulturní dění v Čechách již několik desítek let, a dokonce i s akademickým malířem Zdeňkem Beranem, který za dlouhou dobu svého působení na Akademii výtvarných umění „vychoval“ mnoho malířů, a který sám fotografuje, aby mohl své fotografie použít jako předlohy pro malby. Se všemi zmíněnými konzultanty jsem vedla dlouhé

úvahy o tom, u kterého umělce by mohl být takový fotografický poklad zakopán. Prohlédla jsem mnoho obrazů a výstav a vždy při pohledu na obraz jsem se snažila zahlédnout onu fotografii, která se narodila dříve než obraz. To, jestli umělec, na jehož obrazy jsem se dívala, vyfotografoval původní snímky sám anebo našel snímky už vyfotografované někým jiným, bylo z obrazů vždy celkem patrné. Ale jak budou vypadat ony fotografie, které zůstávají v pozadí jako vzpomínka na inspirativní událost, jež vede malíře ke vzniku obrazu? Budou mít svou hodnotu i samy o sobě, nebo budou pouhým zápiskem v diáři a oproti obrazu budou postrádat estetickou hodnotu? Mají tyto fotografické studie místo v uměleckém odkazu svého tvůrce, nebo jsou jen doplňkem – nástrojem jeho malířského díla?

Rozmanité použití
fotografie jako
pomůcky
ve výtvarném
umění

Mezi veřejností, ale i mezi umělci samotnými, stále panuje jakési zcestné přesvědčení, že použití fotografie jako pomůcky v malbě je jakýsi podvod, či dokonce zločin. Když jsem mluvila s různými malíři, kteří fotografie tímto způsobem používají, setkala jsem se občas se zdráhavým postojem. Někteří malíři nechtěli své fotografie veřejnosti ukazovat, zvláště pak ne ty, podle kterých jsou namalovány jejich obrazy. Umělci rádi své metody tají. Takže není překvapením, že nechtějí ukazovat ani své fotografie, které považují pouze za matici ve svém výtvarném postupu. Možná je to pozůstatek ze středověkých dob, kdy by za použití camery obscury při malbě umělce nejspíš upálili. Nicméně, mezi malíři jsou i tací, kteří vědí, že i některé z jejich fotografií mohou reprezentovat jejich tvorbu. Jak říká malíř Karel Balcar (1966), „vytvořím mnoho fotografií, podle kterých se obraz malovat nedá, protože prostě nejsou vhodné jako předloha malby, avšak fotograficky jsou zajímavé.“¹

Ovšem je známo, že malíři používali promítnutý obraz reality již od 30. let 14. století. David Hockney o tom napsal rozsáhlou knihu², ve které toto tvrzení dokazuje na různých příkladech. Je například zajímavé, že na mnohých obrazech drží postavy sklenku v levé ruce. Že by bylo tolik leváků? Anebo to spíš způsobilo použití některého z optických systémů?

„Netvrdím, že všichni umělci používali optiku, pouze čočky převládaly natolik, že se staly vzorem pro veškeré malířství, ale přinejmenším až do doby objevení fotografie bylo naturalistické znázornění, které umožňovalo cílem, k němuž směřovalo veškeré umění, a základním kritériem, podle něhož byly obrazy posuzovány.“ David Hockney² Ono realistické znázornění bylo ovšem vždy ovlivněno dobovým vkusem a záměrem autora. Obvykle byly podle obrazu z optického přístroje namalovány jen některé části

maleb, nebo jejich fragmenty. Malba byla tak sestavená z mnoha „záběrů“ camery obscury nebo camery lucidy. Dále pak malíř mohl vynechávat některé části zobrazeného pozadí nebo je zaměňovat.

„Namalovat zbytky hostiny jako by hodující právě odešli od stolu nebo šalebně živou mouchu, která právě usedla na rám obrazu znamenalo vytvořit iluzi viditelné skutečnosti. Takzvaný realistický obraz, ostatně stejně jako jakýkoli obraz, není ovšem „iluzivní nápodobou“, ale vždy se jedná o stvoření nové simultánní „reality“. A co teprve, když do umělecké praxe vstoupila fotografie. Vlastní diskurz uměleckého realismu, jakkoli mu například holandské malířství předcházelo, byl založen až v polovině devatenáctého století, protože v této době fotografie vznikla. Bylo by možné dokonce hovořit o uměleckém realismu před fotografií a po fotografii.“ Milena Slavická³

Před vznikem fotografie byl obraz reality, podle kterého malíři tvořili pomocí různých optických systémů prchavý. Dokud jej sami umělci nezaznamenali štětcem na plátno, obraz zůstal nehmotný a pohyblivý. Až s příchodem fotografie došlo k zmrazení onoho okamžiku, který pak zůstal zaznamenán na fotografii jako důkaz jeho existence. A právě od této doby se začaly malířům kupit použité i nepoužité snímky v oněch zaprášených krabicích v koutech ateliérů, aby je později někdo našel a ukázal veřejnosti, jak se stalo například s fotografiemi Alfonse Muchy.

„Jeho snímky zaujímají jedinečné místo v uměleckém odkazu tohoto secesního tvůrce. Ačkoli vznikly jako doplněk jeho díla, mají svůj jedinečný půvab. Postrádají totiž secesní dekorativnost a svojí něžnou syrovostí nám ukazují tehdejší umělcův pohled na svět a předvádějí nám nepřikráslenou a autentickou dobovou estetiku. Vzájemný vztah malířství a fotografie

byl v 19. století velmi těsný. Fotografie těžila ze staleté malířské tradice, ale brzy se emancipovala natolik, že začala malířství a další výtvarné obory zpětně ovlivňovat. Stala se pracovní metodou, která sloužila k zachycení postav, drapérií i aranžovaných scén a malíři ji využívali při vzniku složitějších kompozic.“ říká Jan Mlčoch v knize Akt v české fotografii.⁴

Po vzniku fotografie bylo najednou malířství s fotografií konfrontováno, čímž se dostalo do nové situace. Na jedné straně vznikl piktorialismus, který vnášel do fotografického snímku charakter malovaného obrazu a snažil se napodobit jeho pravidla, techniku a zkratku. Julia Margaret Cameron tehdy prohlásila, že fotografie má umělecké kvality, protože stejně jako malířství hledá krásu.⁵ Na druhé straně začal malovaný obraz a fotografie soupeřit, kdo věrněji zobrazí realitu. Malovaný obraz ale nemohl v této konfrontaci s fotografií obstát. Malíři museli pochopit, že jejich uplatnění se přesouvá do jiné sféry. Začali se poučovat z fotografie a fotografové jim v tom pomáhali. Fotografové posléze zase čerpali z výtvarného umění, ať už se to týkalo kompozice, adjustace či samotného procesu prezentace zaznamenaného obrazu.⁶

„I fotografie však působila na malbu. Mnozí malíři začali využívat fotografii ve své práci. Oscar Gustav Rejlander vydal v 50. letech 19. století pro malíře pomocné fotografické figurativní předlohy, podle nichž například maloval Gustave Courbet své akty. Eugène Delacroix namaloval svou Odalisku podle fotografií Eugèna Durieua a Horace Vernet si pořizoval daguerrotypie na svých cestách a maloval podle nich historické obrazy. Poučení z fotografie však bylo ještě hlubší a zasáhlo celý další vývoj výtvarného umění. Specifikou fotografie je, že může zachytit realitu (přesněji výsek z reality) přímo, bez předchozích úprav. Právě z této schopnosti fotografie se poučili barbizóni

i impresionisté. Připomeňme, že první výstava impresionistů se konala v Nadarově ateliéru. Umělci Monet, Degas, Caillebotte byli náruživí fotografové a tato zkušenost ovlivňovala způsob jejich malířského vidění. Barbizóni a impresionisté začali malovat přímo v plenéru a bez předcházejícího aranžmá skutečnosti.“ Milena Slavická⁷

Někteří malíři si začali konečně uvědomovat, že jejich prostor v umění dostal nový rozměr. Že fotografie, namísto toho, aby jim konkurovala, snímá z jejich beder břemeno, jímž je požadavek naturalisticky věrného zobrazení reality. „Malířství může být fotografií vděčné, že je osvobodila od některých úkolů a může se tak věnovat jiným cílům.“ řekl Edward Weston. Proto v dnešní době už postrádá smysl polemizovat, zda vizuální vjem je lepší zprostředkovat realistickým obrazem, či fotografií. Každé z těchto médií má v umění své místo, ale mohou splývat i v jeden celek. Vždyť ani fotografie není pouhou reprodukcí reality, ale je stejně jako malovaný obraz novou realitou definovanou autorem. Autor do ní vkládá svůj subjektivní pohled na svět, zprostředkovává skrze ni vlastní sdělení a vkládá do ní její svébytný život.

„Umělci se snažili pravdu viděného přenést do obrazu. Fotografie jim tuto možnost nabídla.“ Zdeňek Beran⁸ Zdeňek Beran při našem rozhovoru uváděl celou řadu malířů, kteří krátce po vynálezu fotografie začali toto médium pro svoji tvorbu využívat. Jmenoval například impresionisty Édouarda Maneta, Augusta Renoira, Edgara Degase, Claudea Moneta, ale i mnoho surrealistů, kteří využívali fragmenty fotografií pro věrné zobrazení částí svých snových výjevů. Jako příklad uvedu Reného Magritta, Salvadora Dalího, Paula Delvauxe a mnoho dalších. Jak známo, mnoho z nich tehdy začalo používat fotografie v koláži, jako součást svých obrazů. Tímto způsobem pracuje s

fotografií i mnoho dnešních malířů, jako například slovenský umělec Martin Gerboc (1971) nebo Pavel Forman (1977) a další. Fotografie využívali podle Zdeňka Berana i expresionisté a samozřejmě hyperrealisté. „Fotografie je iluzí reality, jejím náznakem, který bývá zpracován teprve umělcem, jenž tuto surovinu může libovolně a různorodě použít.“ Zdeňek Beran⁹

Je známo, že forma uměleckého vyjádření prostřednictvím fotografie se využívá napříč uměleckými žánry. Vždyť pro dnešní dobu, ve které doznívá konceptuální umění, je prolínání různých výrazových prostředků více než typické. Umělci mísí různé formy volně, podle potřeby. A to dokonce nejen ve výtvarném umění, ale i v hudbě, designu a architektuře.

Na naší půdě nejčastěji tento mix forem využívají absolventi pražské AVU. Mnoho z nich dokonce zařadilo fotografii jako jeden ze svých výrazových prostředků, takže s ní nenakládají pouze jako s předlohou, ale jako s výsledným dílem. Jejich tvorba bývá postavena právě na mixování různých forem a médií a transformaci jednoho média do druhého. Intermedialita uměleckých děl patří v českém umění k trendu od 90. let až do současnosti. Mnozí využívají konceptuální přístupy v rozmanitých výtvarných technikách, fotografii nevyjímaje. Pavla Orthová napsala na toto téma diplomovou práci **Fotografie absolventů Akademie výtvarných umění v Praze po roce 2000** a rozděluje pouze jejich ryze fotografické přístupy na Transformaci média, Koncept, Autoportrét, Portrét, Manipulaci a Krajinu.¹⁰

¹ Z rozhovoru Anny Gutové s Karlem Balcarem 21. 7. 2013.

² Hockney David: Tajemství starých mistrů. Nakladatelství Slovart, Praha 2003. ISBN 80-7209-474-2.

³ Slavická Milena: Pět komentářů k realitě. in: Slavická Milena, Nedoma Petr: Beyond Reality. Galerie Rudolfinum, Praha 2012, ISBN 978-80-86443-20-1

⁴ Mlčoch Jan, XXXXXX in: Birgus, Vladimír, Mlčoch, Jan: Akt v české fotografii / The Nude in Czech Photography. Praha: KANT, 2005.

⁵ Sontagová S.: O fotografii. Praha: Paseka, 2002, ISBN: 80-7185-471-9

⁶ Parafraze na text Mileny Slavické in Pět komentářů k realitě in: Slavická M., Nedoma P.: Beyond Reality. Galerie Rudolfinum, Praha 2012, ISBN 978-80-86443-20-1

⁷ Slavická Milena: Pět komentářů k realitě in Slavická Milena, Nedoma Petr: Beyond Reality. Galerie Rudolfinum, Praha 2012, ISBN 978-80-86443-20-1

⁸ Z rozhovoru Anny Gutové a Zdeňka Berana Praha 11. 8. 2013

⁹ Z rozhovoru Anny Gutové a Zdeňka Berana Praha 11. 8. 2013

¹⁰ Ortova Pavla: Fotografie absolventů AVU po roce 2000, Teoretická diplomová práce, Slezská univerzita v Opavě Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě, Opava 2012

**Jak si malíři
opatřují své
fotografické
předlohy?**

Umělci používající fotografie jako předlohy pro své obrazy volí primárně dva postupy při samotném fotografování. Jedním je hledání témat v realitě a druhým je inscenace. Samozřejmě, že většina fotografujících malířů občas používá oba tyto přístupy a jsou i tací, kteří oba kombinují i v rámci svých námětů k malbám. Většina se však drží spíše jednoho z nich, alespoň v rovině hledání námětů ke svým obrazům. Pravděpodobně proto, aby si udrželi stejný styl ve své tvorbě a také proto, že jejich zájem je většinou úzce spjat s jedním tématem. Oproti nim fotografové mnohem častěji proploouvají mezi jednotlivými fotografickými žánry a využívají ke svému výrazu různé prostředky.

Hledání témat v realitě

Tento postup by se dal nazvat reportážním nebo dokumentárním. Obrazy si nacházejí v realitě a jejich autorský podíl spočívá ve výběru fotografované scény, ale aktivně scénu nemění. O této skupině by se dalo říci, že vytváří obraz obrazu života. Mezi autory, kteří si tímto způsobem pořizují fotografické předlohy patří i Antonín Střížek (1959), o kterém jsem pojednávala podrobněji v bakalářské práci Cesta Antonína Střížka od malby k fotografii. Dále například ostravský malíř Aleš Hudeček (1975) si fotograficky zaznamenává svůj každodenní život. Používá deníkovou formu, která je u mladých fotografů tolik populární. Zaznamenává rozjedené jídlo na talíři, přítelkyni odpočívající na kanapi, záchodovou mísu a další témata z osobního života a následně tyto záznamy používá jako předlohy k malbám.

„Východiskem Hudečkovy tvorby je fotografie, kterou reinterpretuje nikoliv prostým převodem do média malby. Ve svých plátnech ještě z dob studií (Nábřeží,

1997) a především Lazebník (1997), v němž se již přibližuje svému bytostnému stylu, jako by zkoumal hranice našeho možného vědomého poznání a jeho pravdivosti. Ze stejného roku pochází také plátno V polích (1997), kde do prostoru obrazu násilně vpadají dva ostře žluté obdélníky, jako jakési bariéry.“ Jakub Král¹¹

Ze stejné generace malířů pochází Petr Malina, narozený v roce 1976, který také používá své fotografie jako předlohy k obrazům. Snímky pořizuje na cestách, na dovolených i na rodinných oslavách. „Malířský projev Petra Maliny bývá často označován za idylický. Převažují tu klidné náměty a jednoduché formy. Obrazy jsou přehledné, jasné a čisté. Autor je pozorovatelem, který za svými náměty cestuje. Mezi námět a obraz vstupuje prvek času, který v důsledku funguje jako prostředek distance od zobrazovaného.“ Petr Vaňous¹² (Kurátor Petr Vaňous, zapomněl poznamenat, že mezi námět a obraz vstupuje také fotografie, na které je námět zaznamenán.) Další malíř, který hledá a zaznamenává náměty pro své obrazy ve všední realitě je Zbyněk Sedlecký (1976). Právě jeho fotografiím jsem se rozhodla v této práci podrobněji věnovat. Fotografuje neutěšené městské krajiny, ve kterých lidské postavy figurují naprosto odosobněně, jako součást zobrazeného prostředí. S jeho prací čtenáře seznámím blíže teprve v kapitole, která pojednává pouze o jeho díle.

Inscenace

Další postup vychází z tvorby starých mistrů. Umělci pracují se světlem již při fotografování, pečlivě komponují fotografovanou scénu, podílejí se na výběru oblečení svých modelů, vybírají si předměty, které použijí do kompozice, vymýšlejí si, jaký bude mít jejich

model make up. Pracují s gesty svých modelů. Tito malíři postupují při fotografování podobně jako většina ateliérových fotografů. Někteří používají dokonce fotografie natištěné na plátně jako podmalbu, čímž se fotografie stává součástí malby. Tento postup používá například Gottfried Helnwein (1948), který dokonce některé ze svých fotografií prezentuje i jako ryzí fotografie, aniž by podle nich maloval. Volně proplouvá z fotografie do obrazu a zpět. Jeho modely jsou pečlivě nasvíceny, vybírá si pozadí, oblečení, zkrátka pracuje jako precizní fotograf, či filmař. V případě Gottfrieda Helnweina by se dalo říci, že fotografie a malba u něj splývá v jeden celek.

Mezi českými malíři jsem po dlouhém hledání našla Karla Balcara, na jehož tvorbě je výrazně viditelná ona preciznost malíře-fotografa a pečlivá práce v ateliéru při samotném fotografování. Více o jeho malbách a fotografiích se čtenář dozví na dalších stránkách, protože právě jeho neobvyklé fotografické tvorbě jsem se rozhodla věnovat část své práce.

Dalším osobitým autorem, který maluje obrazy podle svých fotografií je Jan Mikulka (1977). Tento mladý autor, který vystudoval malbu stejně jako většina českých hyperrealistů u Zdeňka Berana dokázal dovést techniku zobrazivé malby do naprosté dokonalosti. Věnuje se psychologickým portrétům, ale i figurálním námětům. Jeho figury však nesou vždy výraz osobnosti portrétovaného. Věnuje se i krajinám, ale základem jeho úspěchu jsou portréty. Pro své fotografické předlohy si pečlivě vybírá vhodnou světelnou situaci a pracuje skvěle s výrazem portrétovaného. Oproti Karlu Balcarovi neklade velký důraz na oblečení a pózu modelu, nesnaží se model manipulovat, chce spíš autenticky vystihnout jeho osobnost. Jím portrétovaní působí velmi přirozeně, mnohdy melancholicky a divák se nemůže zbavit pocitu,

že portrétovaná osoba vůbec neměla tušení, že ji někdo pozoruje, natož fotografuje. Fotografické předlohy si pořizuje sám, ale téměř všechny snímky, které vyfotografuje, využije jako předlohy. Když jsem se jej ptala, zda fotí i bez záměru použít snímky jako matrice ke svým obrazům, řekl že ne. Fotografii vyprodukuje velmi málo a většinu z nich využije pro své obrazy. Jeho fotografické předlohy však nejsou vždy inscenované, v jeho tvorbě najdeme i obrazy vytvořené podle neinscenovaných reportážních snímků. Další malíři, kteří používají své vlastní inscenované fotografie, jsou studenti z ateliéru profesora Berana, jako například Miloš Englberth (1974) a konečně také sám profesor Beran. Také slovenský malíř Martin Gerboc (1971) fotografuje sám některé výjevy ze svých obrazů a kombinuje své fotografie s jinými.

Použití fotografií jiných autorů

„Varuji své studenty před používáním fotografií cizích autorů, říkal jsem jim, že to je zcizování.“ Zdeňěk Beran¹³

Téměř všichni výše zmiňovaní malíři vychází občas ve své tvorbě z fotografií cizích autorů. Pro některé malíře není tak důležité autorství fotografie. Mohou si vybrat v množství existujících fotografií takové, jež je svým námětem oslovují a nějakým způsobem zapadají do jejich tvorby. Známým příkladem ze světa je například Gerhard Richter (1932), který čerpá především z historických snímků.

Mnoho současných malířů vyhledává náměty v moři snímků na internetu. Oproti těm autorům, kteří sami fotografují je zde velký rozdíl v tom, že autor sám neprožil zobrazovaný okamžik. Prožil jej pouze zprostředkovaně, na základě fotografie a při samotné

malbě. V procesu malby pak dochází k ritualizaci a ztělesnění prostřednictvím malířské akce. Autor si tak vytváří svůj virtuální svět, ve kterém prožívá okamžiky života někoho jiného nebo dokonce okamžiky vytvořené třeba filmovými režiséry.

„Je ale nutné si uvědomit, že náš mentální obraz, například veverky, vzniká často na základě její fotografie. Dokonce i naše představy a fantazie o veverkách mají svůj původ ve fotografiích, protože dnes už málokdo pozoruje reálné veverky. Jak známo lidská mysl vytváří mentální obraz automaticky, když se na něco díváme. Vilém Flusser nazval tento způsob vidění technoimaginací, což znamená utvářet si mentální obraz na základě technického obrazu. „Technický obraz je jakýkoli obraz, vytvořený fotoaparátem nebo počítačem.“ Milena Slavická¹⁴

Vždyť jakmile vzpomínáme například na loňskou dovolenou, často si vybavíme spíše mnohokrát prohlížené fotografie, nežli reálnou krajinu, která se nám zapsala do paměti. Je zajímavé, že s nástupem digitální fotografie a mořem nových možností její manipulace ztratila fotografie svou výsostnou úlohu pravdivého otisku reality, kterou nabyla ve dvacátých letech minulého století konceptem takzvané straight photography. Předzvěstí této změny byly například fotografie Jeffa Walla, jehož dílo poukazuje na možnosti manipulace fotografického obrazu. Ať se představitelé straight photography snažili sebevíc přinést autentický fotografický obraz reality, přesto je sdělení v jejich fotografiích manipulováno výběrem scény, „výřezem“ pouhé části reality, selekcí autora samotného a neméně i kontextem, ve kterém jsou fotografie prezentovány.

Pokud malíř pracuje s nalezenými fotografiemi, je to na jeho tvorbě výrazně vidět, což může být naprosto

v souladu s jeho tvůrčím přístupem a s tím, co chce svými obrazy sdělit. Vždyť ne vše může člověk sám vyfotografovat. Například již zmíněný Gerhard Richter by těžko fotografoval svého dávno zesnulého strýčka.

I mnozí autoři, kteří používají ve své tvorbě vlastní fotografie, se přesto občas uchylují k malbě podle nalezených fotografií. Většinou právě z toho důvodu, že ne všechna témata, která chtějí ve své malířské tvorbě zobrazovat, si mohou sami vyfotografovat. Antonín Střížek maloval sérii obrazů Karambol podle fotografií Arnolda Odermatta, švýcarského policejního fotografa, který Rolleiflexem a Hasselbladem pečlivě dokumentoval autohavárie.auta byla vždycky Střížkovým oblíbeným tématem, ale vyfotit autohavárii z 50. let není tak snadné.

Především mnoho mladých malířů si vybírá programově náměty z filmů nebo hledá témata v množství Google fotografií. Například Jakub Hubálek (1983) čerpá v malbě z motivů nalezených na internetu, jenž jich nabízí nekonečné množství. *„Vyjadřuje se zkratkou a výraznou nadsázkou. Figury ponechává v přirozeném prostoru, vybírá si různá prostředí. Zajímají ho i určité bizarnosti, zdůrazňuje absurditu některých situací, pracuje s nezvyklými významovými spojeními.“ Jiří Machalický¹⁵*

Nicméně mne v této práci zajímají malíři, kteří si své náměty fotografují převážně sami, proto se tomuto přístupu budu věnovat pouze okrajově.

¹¹ Jakub Král. <http://www.artlist.cz/?id=2590>

¹² Petr Vaňous. <http://www.artlist.cz/?id=1394>

⁸ Z rozhovoru Anny Gutové a Zdeňka Berana Praha 11. 8. 2013

¹⁴ Slavická Milena: Pět komentářů k realitě. in: Slavická Milena, Nedoma Petr: Beyond Reality. Galerie Rudolfinum, Praha 2012, ISBN 978-80-86443-20-1

¹⁵ Machalický Jiří: úvod k výstavě Důvěrná sdělení, NoD, Praha 2013

**Jak malíři dále
se svými
fotografiemi
nakládají?**

Ať už malíři při samotném fotografování používají ten nebo onen postup, nakládají potom se snímky v rámci procesu tvorby obrazu různými způsoby.

Zkratka a zjednodušení obrazu

Někteří malíři realitu původní fotografické předlohy na výsledném obraze abstrahují a fotografie jim tak slouží pouze jako volná předloha, jako zápisek v deníku nebo chceme-li skica. Výsledný obraz se potom často podobá původní fotografické předloze jen velmi vzdáleně, ale v zásadním rámci z ní čerpá. Tak postupuje například i Antonín Střížek nebo již zmíněný Petr Malina a Zbyněk Sedlecký, jehož tvorbě se věnují v této práci. Je zajímavé, jak malíři různým způsobem fotografický obraz přetvářejí. Někteří čerpají z velmi čistých a kompozičně vyvážených fotografických záběrů, ze kterých vyplyne velmi expresivní malba, další používají jako předlohu fotografie nevalné estetické hodnoty, které malířskou transformací vyústí ve velmi čisté a kompozičně vyvážené dílo.

Realistické zachycení obrazu

Další skupina malířů používá v malbě velmi realistické postupy a výsledná malba se od fotografické předlohy liší víceméně pouze rukopisem malíře, formou, určitou vizuální zkratkou a hlavně plasticitou, kterou malba vždy přináší. Tito autoři obvykle využívají zobrazivé malby a hyperrealistického výrazu.

„Zásadní rozdíl mezi malbou a fotografií je v tom, že malba vždy, i když je sebehladší, je proti fotografii hmotná, protože disponuje řadou hmotných vrstev. Říká se, že má tělo. Fotografie je iluzí a hmotnost nanejvýš předstírá.“ Zdeněk Beran

Zdeněk Beran u svých studentů vždy kladl důraz na zdrojovou fotografii a zdůrazňoval, že tato by měla pocházet pokud možno od nich samých.

„Výchozí pedagogická tendence má v mnohých případech výrazný vliv na formování osobního programu dalších generací výtvarníků. Těsná malířská souvislost je viditelná mezi dílem Zdeňka Berana a jeho žáků, vyčleníme-li z díla pedagoga fotorealistickou formu, jejíž malířskou linii autoři tohoto ateliéru sledují. Ze starších je výrazným představitelem této tendence Karel Balcar (1966), mezi nedávné absolventy pak patří Zdeněk Daněk (1977) a Hynek Martinec (1980), a také Filip Kudrnáč (1975), absolvent jiného ateliéru AVU řadící se však k beranovské linii faktem formálního využití iluzivní malby a hyperrealistického výrazu.“ Kateřina Tučková¹⁷

Tímto způsobem využívá fotografie již zmíněný Jan Mikulka, který je nesmírně zdatný v hyperrealistické technice a v roce 2013 dokonce vyhrál první cenu v soutěži britské Královské společnosti o nejlepší autoportrét. Ačkoli maluje převážně hyperrealisticky, jeho portréty vynikají zvláštní expresivitou. Také Karel Balcar, o jehož díle pojednává část této práce, došel na své malířské cestě k realistickému způsobu malby. Oproti jím pořízeným fotografickým předlohám, ve kterých je zřetelný prostor, jenž se nachází za modelem, používá v malbě zkratku vlastní starým mistrům. Caravaggiovsky šerosvitným principem vyzdvihuje jen část ze scény, která je zachycená na fotografii. Z prostoru si ponechává jen takové části obrazu, které mu korespondují se sdělením a s kompozicí, zbytek se ztrácí ve tmě. Malíři, kteří se věnují zobrazivé malbě na základě záznamů svých vlastních fotografií, obvykle dbají na to, aby fotografie sama měla nějakou estetickou hodnotu, pracují pečlivěji se světlem, s pózami modelů a s barevností samotné předlohy.

Vědí, že vše co vloží do fotografické předlohy, bohatě zužitkují při tvůrčím malířském procesu. Zajímavým způsobem postupuje například Hynek Martinec, který má také za sebou ocenění v prestižní britské portrétní soutěži roce 2007 a v roce 2013, a který se dlouhodobě věnuje portrétování své přítelkyně Zuzany. Vedle portrétů namalovaných podle klasických současných barevných fotografií zachází při zkoumání tváře své přítelkyně tak daleko, že zkoumá Zuzaninu tvář, jak by asi vypadala v roce 1854 a v roce 1848. Tyto portréty Hynek Martinec maloval podle daguerrotypií.

„Chtěl bych se pokusit ukázat na Zuzčiných portrétech dějiny fotografie od ambrotypie, daguerrotypie, kinofilmu, polaroidu až po digitál,“ říká o svém neobvyklém plánu autor.¹⁸

Vytváření nové reality pomocí více fotografií nebo jiných předloh

Tato skupina malířů využívá fotografii způsobem, který by se dal nazvat kombinováním různých fotografií a námětů. Původní snímek se tak stává předlohou pouze pro některou část obrazu a další části pak vytvářejí umělci podle své fantazie nebo podle studií založených na jiných fotografiích. Někteří používají části fotografií přímo jako koláž uvnitř obrazů, jiní kombinují několik fotografií jako námět pro jeden obraz už v počítači. Malíři kombinují náměty a vytváří tak vlastní realitu, ještě před namalováním obrazu, někteří přímo v obraze formou klasické koláže a dalších kombinovaných technik, další kombinují náměty až při samotném malování a vize jejich nové reality se odehrává pouze v jejich mysli. Umělci jsou v používání fotografií velmi kreativní, například Ben Johnson vystřihává z fotografií interiérů složité

mnohvrstevné šablony, podle kterých pak maluje americkou retuší. Z českých autorů se věnuje koláži a kombinování fotografií různého původu Jiří Pertbok (1962), který si koláže vytváří již v počítači. Slovenský malíř Martin Gerboc fotografuje velmi pečlivě, komponuje a manipuluje s modelem podobně jako hyperrealista Karel Balcar, pak ovšem své fotografie mixuje s nalezenými fotografiemi a pomocí nejrůznějších kombinovaných technik, včetně použití původní fotografie přímo v obraze tvoří výsledné dílo. Používá ve svých obrazech i psaný text, odkazuje se na literaturu a kritizuje obecné společenské a politické tendence. To podtrhuje rozmanitou technikou, v níž rozkládá různé formy zobrazení, aby je potom složil v hrůzném kabaretu, do kterého by snad jinou technikou nebylo možné zhmotnit tolik zla, násilí a agrese.

„...Nespokojenost je manifestována velmi otevřeně a přímočaře. Obraz se rozchází s estetickými kategoriemi...; ...Autor zhutňuje temnotu, aby ji mohl překonat...“ Petr Vaňous¹⁹

Dalším známým autorem, který kombinuje různé obrazové předlohy způsobem příbuzným koláži, je Josef Bolf (1971). Sám si fotografuje neutěšené městské exteriéry plné betonových bloků, zrezlých pletiv, ale i interiéry nemocnic nebo sídlištní základní školy, kterou sám navštěvoval. Krom vlastních fotografií čerpá i z fotografií nalezených v moři internetu a kombinuje je s různými figurálními náměty, které jsou také obvykle nalezené. Josef Bolf používá rozmanité zdroje, včetně malebných ilustrací dětí z třicátých let. Nikdy však nezakomponává samotnou fotografii do obrazu, náměty používá jen jako skici a na výsledném obraze tyto náměty – inspirace mixuje do typického koktejlu svých apokalyptických výjevů, jejichž neúprosný stín snad každý z nás musí někdy spatřovat v každodenním životě.

Také Aleš Brázdil (1983) vychází nejen z vlastních fotografií, ale i z internetu. V počítači si pak vytváří z různých motivů koláže, z nichž se v malbě inspiruje. Na základě počítačových koláží může vzniknout celistvý obraz, který má jednotnou formu i výraz. Už na střední škole se věnoval sestavování různých motivů na počítači, ale později na Akademii přešel hlavně k malbě. Mladí malíři obecně využívají hojně počítače a jeho možností manipulace obrazu, protože většina z nich dobře ovládá grafické programy a dobře se orientuje ve světě digitálních technologií.

¹⁶ Z rozhovoru Anny Gutové a Zdeňka Berana Praha 11. 8. 2013

¹⁷ Tučková Kateřina: úvodní text k výstavě Transfer, Dům umění, Brno 2009

¹⁸ Z rozhovoru Martince Hynka s Farnou Kateřinou in: <http://www.novinky.cz/kultura/282508-malir-hynek-martinec-vypravi-o-svych-vizich-londynskem-popravisti-i-pameti-starych-stromu.html>

¹⁹ Vaňous Petr: Motýlí efekt?, Galerie Rudofinum, Praha 2013, ISBN 978-80-86443-22-5

**Která díla jsem
se rozhodla
podrobně
prozkoumat
a proč?**

Většina současných výtvarných umělců s fotografií pracuje. Pokud ji nepoužívají přímo jako výstup a výsledné medium svého sdělení, využívají ji alespoň jako záznam okamžiku, jenž je předurčen k transformaci do malby nebo do jiného výtvarného výrazu. Fotografie se stává prostředníkem mezi realitou a výtvarným dílem. V dnešním zrychleném způsobu života je zdoluhavé kreslit skici. Fotografie, ať už převzatou nebo vlastní používají jako námět nebo alespoň jako inspiraci ke svým malbám téměř všichni současní malíři. Někteří pracují s fotografií pouze okrajově, avšak dovolím si říci, že v díle každého současného malíře hraje fotografie svoji roli.

Ve své práci chci ukázat především fotografie, které nebyly nikdy publikovány, a chci nastínit konkrétně dva ryzí přístupy práce s tímto médiem, jakými je (jak už bylo uvedeno) „hledání témat v realitě“ nebo „inscenace“. Vybrala jsem si takové malíře, kteří tyto přístupy nekombinují a věnují se čistě jednomu ze zmíněných. Zvolila jsem autory, kteří jsou mi svoji tvorbou osobně blízcí, a malují téměř výhradně podle svých fotografií. Sledovala jsem mnoho obrazů a snažila jsem se rozpoznat, zda fotografie, které jsou v pozadí, mohou mít samy o sobě nějakou estetickou hodnotu. Malíři je totiž často za tímto účelem nepořizují. Medium fotografie mnohým slouží pouze jako skica, deníkový záznam, který nemusí být zapsán nutně krasopisem.

Je ovšem mnoho malířů, kteří se ve fotografii jaksí „tajně“ realizují. Při fotografování námětů pro obrazy zjišťují, že se mohou na svět dívat i jiným pohledem, který by fotografickým předlohám pro jejich obrazy ne zcela vyhovoval. Za hledáčkem si pak neodpustí zachytit situace, o kterých předem ví, že je pro obraz nepoužijí, ale fotograficky jsou pro ně zajímavé. Umělci většinou tyto fotografie nikde neprezentují. Ani ty,

kteří vznikly jako předloha malby, ani ty, které vznikly z pouhé neopakovatelnosti okamžiku, a které malíř vyfotografoval bez jakéhokoli akademického záměru. Je zajímavé jakým způsobem malíři, vesměs téměř neznalí historie fotografie, ani současných trendů ve fotografii, dokážou uchopit toto médium. Jejich snímky zůstávají převážně skryty za jejich malířskými díly. Ráda bych zde ukázala, že i takové fotografie, které zůstávají uschovány v archivu jako vedlejší produkt uměleckého procesu, podobně jako zaschlý štětec zapadlý hluboko v zásuvce, mohou samy o sobě reprezentovat a podtrhnout tvorbu těchto malířů, ba nesou v sobě jejich výrazný a osobitý rukopis.

Moje práce nemá v žádném případě ambice mapovat všechny české autory malující podle fotografií, protože by museli být v této práci zastoupeni téměř všichni. Nemám ani v úmyslu mapovat nějaké konkrétní desetiletí, ve kterém se ti nebo oni umělci narodili, tvořili nebo zemřeli. Autory, které chci představit, jsou dva současní čeští malíři. Konkrétně jsem vybírala umělce, jejichž fotografické dílo může reprezentovat, obohacovat a rozšiřovat jejich tvorbu a jejichž fotografie dosud nejsou známé. Také jsem je vybírala podle toho, jaký přístup při používání fotografií jako předlohy pro obrazy volí, a mohou jej tedy v mé práci reprezentovat.

Ve své práci jsem se rozhodla představit tvorbu Zbyňka Sedleckého (1976), který zobrazuje ve svých obrazech odcizené městské výjevy. Lidé jsou v jeho obrazech spíše upozaděni a potlačeni. Stávají se součástí prostoru. Jeho malířské vyjádření je založeno na expresivní notě, používá převážně akryl, který se považuje oproti olejomalbě za méně ušlechtilou techniku. Oproti tomu jeho fotografie promlouvají svoji čistotou a precizní kompozicí. Dalším autorem, kterého představím je hyperrealista Karel Balcar (1966). Jeho

malířské vyjádření je vycizelované, maluje technikou starých mistrů a používá téměř výhradně olejomalbu. Tématem je pro něj hlavně figura a prostředí, v němž se nachází, téměř opomíjí. Oproti tomu jeho fotografie jsou velmi syrové. Právě tento kontrast obou autorů mne zajímal. Karel Balcar fotografuje figury, velmi syrově a zemitě, přičemž jeho obrazy jsou uhlazené a dokonalé. Zbyněk Sedlecký fotografuje krajiny, ve kterých mají lidé druhořadou funkci a jeho fotografie jsou velmi čisté a precizní, přičemž obrazy jsou expresivní, syrové a hrubé.

Hledání témat
v realitě

Zbyněk Sedlecký (*1976)

Na tvorbě Zbyňka Sedleckého jsem chtěla ukázat jeden ze způsobů využití fotografie pro malířskou tvorbu, jímž je hledání témat v realitě. Autor nachází existující témata, jež žádným způsobem, kromě samotného výběru scény a výřezu, před samotným focením, nemanipuluje. Své fotografie ale někdy upravuje v počítači, předtím než podle nich maluje obraz. Fotografii považuje za téměř nezbytný prostředek k malování svých obrazů. Zbyněk Sedlecký je absolventem brněnské FaVU, kde studoval u profesora Jiřího Načeradského, poté se přestěhoval do Prahy, kde pokračoval ve studiích na Akademii výtvarných umění u profesora Jiřího Sopka. Od začátku svého uměleckého působení se věnuje výhradně malířskému médiu. Ve svých malbách popisuje každodenní městskou skutečnost. Jako inspirace pro jeho expresivní obrazy mu slouží jeho vlastní fotografické záznamy. Jeho náměty jsou tiché, odosobněné, prosté veškerých emocí. Postavy, pokud jsou ve výjevu přítomné, zůstávají anonymní, bez tváří, otočené k divákovi zpravidla zády a hrají v obraze podružnou roli, ba dokonce se stávají součástí městské krajiny.

„Hlavním motivem na obrazech je architektura jako gesto a prostor utvářený člověkem obecně. Sedlecký se také průběžně vrací ke skupinovým figurálním výjevům nebo choreografii všedních společenských událostí. Často se jedná o anonymní skupiny, které je možno identifikovat jen pocitově podle společných znaků – cykly – návštěvníků vernisáží, studentů s batohy na zádech, úředníků jdoucích společně na oběd apod.“ Michal Pěchouček²⁰

Jeho formální vyjádření je velmi expresivní a působí na diváka znepokojivě autenticky, jakoby tajně sledoval výjev spoza mokrého skla okna automobilu. Používá

akrylové barvy na vodní bázi, se kterými ovšem maluje způsobem blízkým akvarelu. Díky této technice a díky autorově specifickému rukopisu se jeho obrazy zdají být v neustálém pohybu. Ačkoli náměty jsou veskrze statické, malířský výraz je naplněn proměnlivostí. Autor pracuje v ucelených obrazových cyklech, což je způsob vlastní spíše fotografům, malíři se nenechávají formou uzavřeného cyklu tolik svazovat. Ale právě v tvorbě Zbyňka Sedleckého hraje tento způsob tvorby důležitou roli, mnohem významnější, než v dílech jiných malířů.

„Na vybraných malířsky tradičních motivech kontinuálně rozvíjí a zdokonaluje své vizuální vidění a cítění. Postupným ověřováním určité vztahovosti mezi zvoleným ústředním motivem obrazu (pták, figura) a jeho rámcem (keř, krajina) došel Sedlecký k bravurnímu zvládnutí jednoho z nejproblematictějších bodů malby vůbec – spojení lidské figury a krajinného rámce.“ Petr Vaňous²¹

Od fotografie k malbě

Zbyněk Sedlecký se narodil v Ostravě do rodiny, ve které byl otec celoživotním amatérským fotografem. Již jako dítě chodil s otcem do temné komory, kde pronikl do kouzla vzniku fotografického obrazu. Tehdy jej ovšem toto médium zcela neoslovilo. Fotografii se začal zabývat teprve, když ji potřeboval jako prostředek pro malby.

„Když jsem začal malovat obrazy, začal jsem fotografii více používat. V období, kdy jsem hledal, jakým způsobem pracovat, hrála fotografie v onom procesu důležitou roli.“ Zbyněk Sedlecký²²

Při hledání témat pro své obrazy využíval zpočátku i cizí fotografie, ale postupem času začal pracovat výhradně se svými fotografiemi.

„Nějakou dobu se moje témata odehrávala v hledání, nebo sbírání určité fotografické dokumentace. Když jsem používal cizí fotografie, vystřihoval jsem je z novin a pracoval jsem i kolážovitým způsobem. Pak jsem dospěl k tomu, že je lepší si fotografie pořizovat sám. Chci zobrazovat věci, ke kterým mám vztah, které jsem prožil. Nakonec jsem došel k tomu, že už vůbec nemohu používat cizí fotografie. Stane se mi, že mi někdo přinese fotku a řekne: „Tohle by se ti hodilo.“ Ale já ji nepoužiji. Několikrát jsem ještě zkoušel malovat podle cizí fotografie, ale chybí mi tam linka s prožitým momentem, vadí mi, že jsem ten okamžik neprožil já. Právě proto používám raději aktuální fotografie, v archivu moc nehledám. Nemohu malovat podle svých starších fotografií, protože si ty okamžiky už tolik nedokážu vybavit, už k nim ztrácím vztah. Většinou mi materiál vydrží tak půl roku. Potom už v archivu moc nehledám. Existuje však pár vybraných fotografií, které mne natolik oslovují, že si je neustále kopíruji do novějších složek a čekám, kdy si k nim najdu cestu. Někdy třeba až po dlouhé době najdu způsob jak je použít.“ Zbyněk Sedlecký²³

Zpočátku používal Sedlecký klasický fotoaparát na film, v té době ještě pracoval i s nalezenými fotografiemi cizího původu. Později, s příchodem digitální technologie, se situace zjednodušila, sbírání materiálu bylo mnohem snazší a malíř si začal pořizovat své náměty výhradně sám.

„Teď když fotografuji digitálním přístrojem, tak si fotografie trošku upravuji v počítači. Ani ne proto, abych je zušlechťoval, ale aby mi více vyhovovaly pro malbu.“ Zbyněk Sedlecký²⁴

Fotografování má autor spjaté se svými cestami. V novém prostředí může spatřovat momenty, kterých by si v denním stereotypu nevšiml. Okolí, které mívá

každý den a primárně se v něm nevyskytuje za účelem objevování nějakých nových vizuálních podnětů, není tak inspirativní. Oproti dalšímu autoru Karlu Balcarovi, jehož dílu se v této práci také věnuji a který se zabývá téměř výhradně inscenovanou fotografií, musí Zbyněk Sedlecký nalézat motivy v realitě, což jej staví do zcela jiné situace. Nejen scéna, ale i světlo a počasí musí vyhovovat jeho záměru a představě.

„Tuším, co mě láká, co chci vyfotografovat, ale protože hledám témata v realitě, musím je najít, potkat.“ Zbyněk Sedlecký²⁵

Malby Zbyňka Sedleckého čerpají z jeho fotografických předloh velmi volně. Je vidět, že pro autora je důležitá fotografie především pro připomenutí prožitého momentu a jeho atmosféry, a nepotřebuje vycházet zcela striktně z fotografického záznamu.

Obraz **Offices** (2008) vychází, co do základních tvarů poměrně přesně z fotografické matrice, avšak autor zásadně mění kompozici mírným výřezem, který způsobuje, že budova zaplňuje téměř celou plochu obrazu. Je zajímavé, jak je hraniční část obrazu určující pro výsledný dojem. Autor zde rozehrává svoji expresivní hru s barvami a strukturou, čímž se původní fotografie budovy prostřednictvím malby posouvá do téměř abstraktního obrazu.

Zbyněk Sedlecký se v několika sériích zaměřuje na návštěvníky galerií a vernisáží. Studuje odlišnost skupinek postávajících před budovou, proudících chodbami nebo schodišti čistého a chladného prostoru. Tyto shluky návštěvníků se prostřednictvím malířova štětce proměňují v lidskou skvrnu na plátně na pozadí čistých architektonických ploch, promítnutých prostřednictvím jeho expresivního malířského projevu do geometricky nahodilých monochromatických

kompozic. Série obrazů **In front of** (2013) zobrazuje kromě architektury právě i skupinky lidí, shlukující se před galerií. Sedlecký si v pořízených snímcích hledá výřezy, které posléze maluje. Z mnoha záběrů pak skládá ideální „tvar“ masy lidí.

„Když jsou v mých záběrech lidé, nefotím je nikdy jako portréty, ale spíš jako lidskou hmotu. Zkoumám spíše typologii nějaké skupinky, nebo mapu nějaké situace. To mě zajímá daleko víc, než přesně vypočítávat, kolik je tam lidí a co dělají. Vždycky mě spíš zajímaly prototypy lidí v nějakém prostředí. Nejsou tam obličej. Maluji je spíš jako skupinu, důležité je pro mne, aby byla přítomná anonymita.“ Zbyněk Sedlecký²⁶

Tématu návštěvníků galerií a různých památek se v jedné části svého díla věnuje také německý fotograf Thomas Struth (1954). Jeho snímky jsou popisnější a méně subjektivní. Sedleckého záběry působí tajně, skoro jako kdyby byly pořízeny průmyslovou kamerou nebo špiónským fotoaparátem. Sám autor říká, že občas fotí z kapsy nebo jen tak od pasu, aby nebyl nápadný.

Námětem další série **Tate** (2009) je vstupní schodiště do londýnské galerie Tate Modern. Aby mohl autor zachytit pohyb osob na schodech, jsou výsledkem čtyři obrazy, které jsou na první pohled identické a proměňují se jen v detailech pohybu lidí a ve výřezech scény. Autor, jak už je pro něj typické, zjednodušuje figury a vymazává obličej, jakoby byly záměrně rozostřené. Prostředí na jeho obrazech je často mnohem konkrétnější než lidé.

„Obrazy obsahují mnoho vizuálních informací a drobných mikropříběhů, které jsou za běžných okolností nepostřehnutelné.“ Michal Pěchouček²⁷

Na obraze **MoMA** (2010) zachycuje autor část schodiště v newyorské galerii MoMA. Barevně posouvá celou scénu do monochromatictější polohy oproti fotografické předloze. Obraz, pokud bychom neznali název, může působit na diváka dojmem futuristického výjevu z nějaké obrovské budovy budoucnosti. Ačkoli zobrazený výřez z reality skýtá divákovi pohled pouze na část schodiště, přesto z něj dýchá obrovský rozměr budovy rozkládající se za okrajem plátna. Typický pro Zbyňka Sedleckého je pohled mimo rámec přirozeného úhlu pohledu pozorovatele. Na tomto obraze se autor dívá do výšky, na jiných naopak hluboko pod sebe. I díky tomuto autorově vidění jsou často jeho obrazy parafrázovány se záběry z průmyslových kamer. Pohled shora dolů autor používá také, když zobrazuje skupinky lidí. Díky tomu, že se nedíváme na skupinky lidí přímo v úrovni našich / jejich očí, se zobrazené postavy odosobňují a stává se z nich účinněji již zmíněná lidská masa.

Jedním z témat, kterým se Sedlecký věnuje, jsou různé pomníky nebo sochy ve veřejném prostoru.

„Umělec nabourává a rozkládá konvenční čtecí vzorce a snaží se vytrhnout diváka z lenivosti jeho unaveného pohledu, který v sobě vždy souběžně zahrnuje zrak i vědomí. Svě náměty volí tak, aby byly dostatečně jasnými a referenčně uchopitelnými cíli těchto diverzních vstupů konaných výrazovými prostředky malby. Odmítá-li Sedlecký vytvářet obraz skrze definitivní, uzavřenou, popisnou formu, skrze pouze řemeslné mistrovství iluzivní imitace viděného a odmítá-li tedy vytvářet „obrazy-pomníky“, pak za své náměty volí právě takové objekty, které těmito pomníky či památníky přímo jsou, nebo na ně nějakým způsobem odkazují. Proč? Protože to jsou právě ony vhodné cíle, na kterých lze demonstrovat „proměnlivost vztahu“ diváka a tvůrce, odehrávající se jak v jiné,

zprostředkované rovině (architekt – dílo), mimo vlastní vytvářený obraz, tak zároveň přímo a v něm (obraz – objekt). Sedlecký tým, že si vypůjčuje existující objekty – pomníky, architektury, budovy, partery, interiéry – a zapojuje je do kontextu obrazu, vytváří v obrazovém světě chybový systém, „zdání skutečnosti“ a klade tak před divákův zrak past. Nutí pozorovatele nejprve k chybovému čtení obrazu jako „zobrazení“ a následně k revizi a korekci tohoto automatismu v jeho vztahu k předkládané ikoně-objektu.“ Petr Vaňous²⁸

Náměty obrazů mrakodrapů **Untitled 1** (2010) a sochy z New Yorku **Untitled** (2010) pocházejí z jedné fotografie. Malíř si ve fotografii našel několik částí snímku, které zpracovával dále do dvou obrazů.

„Někdy zjistím, když fotografii zvětším, že je na ní něco daleko zajímavějšího, než co jsem původně fotografoval a použiji jen výřez. Jako ve filmu Zvětšenina. Fotografuji nějaký motiv a v něm se odehrává něco vedle, co mě začne zajímat daleko víc, než to, co jsem fotografoval a pak se vlastně zabývám tím, co jsem nefotografoval.“ Zbyněk Sedlecký²⁹

„Staff – Personál, osazenstvo, pracovní síla ale také obsluha, podpora nebo opora, to je škála významů pro označení lidské masy, která zalidňuje prostor a spoluvytváří prostředí. Sedleckému se daří transformovat architektonický prostor předkládaných interiérů a exteriérů v nová prostředí, která při vši anonymitě /příznanosti a neurčitosti/ určitosti postihují současnost v jejích základních rysech - provozu, pragmatičnosti a ambicióznosti založených na regulovaném „průtoku lidské masy“. Jakoby prostor spoluvytvářely latentní legislativní nástroje společenské praxe a vše ostatní bylo jako nepodstatné vytěsněno mimo záznam snímaného. Již tu nejde o figuru jako objekt, ale o „účast“ či „návštěvnost“ jako

abstraktní fenomény, o situaci provozu a statistickou referenci vyjadřující úspěch nebo neúspěch nějaké-jakékoliv akce-neakce. Míra odosobnění je tu přesně onou novou kvalitou charakterizující anonymní procesuálnost dneška.“ Petr Vaňous³⁰

Poslední z představených autorových maleb **Staff 1** (2010) je záběr zvenčí, ze tmy, dovnitř osvětleného prostoru. Osazenstvo postává ve světle zářivek před velkými okny, aniž by tušilo, že jej zvenčí někdo sleduje. Fotografie, podle níž autor maloval, sama o sobě neoplývá velkými estetickými kvalitami. Ale právě taková „nepovedená“ fotografie, je podle Zbyňka Sedleckého ideální předlohou pro jeho malby. Jako předlohy pro obrazy mu vyhovují fotografie, které nejsou čisté a kompozičně vyvážené. Používá rád takové fotografie, které v sobě nesou stopy nahodilosti.

„Líbí se mi, když je na fotografii něco „přepáleného“. Mám rád, když se realita stává znakem. Když chci malovat nějaký složitý prostor, tak právě to zjednodušení, které fotografie předehrává, je ideálním východiskem.“ Zbyněk Sedlecký³¹

Od malby k fotografii

Zbyněk Sedlecký, ač pro své malby používá rád ony „nepovedené“ fotografie, fotografuje při svých toulkách i velmi čisté a kompozičně vyvážené snímky, zkrátka takové, které podle mého názoru dosahují samy o sobě kvalit fotografického díla.

Fotografická tvorba Zbyňka Sedleckého nebyla dosud známá, ani publikovaná. Autor nikdy své fotografie nepublikoval, ani nevystavoval. Přesto tyto snímky nesou jeho osobitý rukopis. Osamělé anonymní postavy, odcizené prázdné prostory města, betonové

stavby, které na kolemjdoucího téměř padají, to vše zůstává námětem i v Sedleckého fotografické tvorbě. Oproti syrovým malbám však vynikají fotografie čistotou a vytříbenou kompozicí. Přesto se z nich nevytrácí autorova tolik oblíbená nahodilost. Když se dívám na Sedleckého fotografie, připadá mi, že leckterého malíře by vybízely k přetvoření na melancholicko-romantické obrazy.

„Bráním se romantickému výrazu, i když médium malby samo o sobě romantické je a interpretace krajiny také.“ Zbyněk Sedlecký³²

Obecně si Sedlecký v obrazech i ve fotografiích zachovává téměř monochromatickou barevnost. Fotografie počítačově nijak neupravuje, a to ani barevně, z toho vyplývá, že se specializuje na výseky reality, které nesou soubor specifických rysů, mezi něž patří i barevnost. Dalšími rysy je již zmíněná odcizenost, nahodilost, anonymita. Při zkoumání autorova fotografického díla napadá pozorovatele několik jmen z Düsseldorfské školy, jejichž dílům se Sedleckého fotografie vzdáleně podobají.

Je tu ovšem jeden zásadní rozdíl. Sedlecký fotografuje záměrně nahodile, oproti tomu Düsseldorfská škola vyniká precizností a záměrnou popisností bez subjektivního úhlu pohledu. To zdaleka nelze říci o fotografiích Zbyňka Sedleckého, jež jsou nabitě jeho subjektivním pohledem na svět, který je ovšem natolik odcizený a anonymně mrazivě chladný, že by jej bylo možné občas na první pohled zaměnit s odosobněnou popisností Düsseldorfské školy. Při bližším zkoumání jeho díla však pozorovatel zjišťuje, že jeho dílo je plně subjektivního a velmi konzistentního pohledu na svět. Faktem ovšem zůstává, že určitá spřízněnost mezi žáky manželů Becherových a Sedleckým existuje. Sedlecký například výstavu manželů Becherových, která byla

k vidění v pražském Rudolfinu (22.3. – 3.6. 2012) uvádí jako jednu z výstav fotografií, která jej nejvíce oslovila. Jinak ale toto médium nikdy zvláště do hloubky nestudoval a ani neměl ambice své fotografie jakkoli prezentovat.

Mezi tuzemskými autory by se daly některé Sedleckého fotografie přirovnat k práci Vladimíra Birguse (1954), jehož snímky vynikají výraznou kompozicí a lidé jsou na nich také často otočeni zády k objektivu. Vladimír Birgus ovšem používá oproti Sedleckému výraznou barevnou skladbu, využívá kontrastních barev, fotografuje obvykle v ostrém světle. Zbyněk Sedlecký si jak ve svých malbách, tak i na fotografiích zachovává téměř monochromatickou, velmi chladnou barevnost. Výrazná červená, modrá a žlutá barva, která je tak typická pro snímky Vladimíra Birguse se u Sedleckého téměř neobjevuje, a pokud ano, tak ve velmi lomeném tónu anebo tvoří malý akcent.

Takových akcentů využívá například ve fotografii kráčejíci ženy s cigaretou. (str. 73) Velmi propracovanou kompozici, kterou tvoří stíny a bílé čáry na chodníku, jež korespondují se zmrazeným pohybem bílých kalhot doplňuje akcent červené halenky a zeleného odpadkového koše v pozadí. Na fotografii opět nevidíme obličej, kráčejíci tak zůstává v anonymitě, stejně jako další postava skrývající se ve stínu. Sedleckého oblíbený nadhled dodává fotografii atmosféru záběru z pouliční kamery.

Nadhled a hru stínů uplatňuje Sedlecký i v další fotografii s dlažebními kostkami. (str. 71) Tento snímek je téměř monochromatický a jeho poklidnou kompozici narušuje postava mizející za okrajem obrazu. Zbyněk Sedlecký rád využívá hraniční oblast okraje obrazu. To, že se divákovi z výseku zobrazené reality něco ztrácí za okrajem, způsobuje vždy napětí. Odcizenost a samotu

uprostřed velkoměsta ilustruje Zbyněk Sedlecký i na fotografii skleněného podchodu. (str. 69) Kompozice je až konstruktivisticky vycizelovaná, ale v detailech nepostrádá oblíbenou nahodilost Sedleckého vizuálního jazyka. Monochromatickou situaci akcentují žluté tenké diagonální linie, kontrastující s mírně namodralým nebem. Kompozici i barevnou situaci připomíná tento snímek některé fotografie Thomase Demanda (1964), který také studoval na již zmíněné Düsseldorfské akademii.

Fotografie dvou panelových budov za plotem (str. 75) trochu vybočuje z obvyklé tvorby autora svojí snovou náladou. Rozostřené kvádry za plotem evokují deštivou melancholickou náladu, kterou podtrhuje dekompozice celého obrazu. Divák může napadnout srovnání s fotografiemi panelových sídlišť od Thomase Strutha nebo Edwarda Burtynského (1955), avšak Sedleckého ztvárnění tohoto tématu je více poetické.

Na fotografii s lampami (str. 76-77) umělec nabourává čtecí vzorce, zneklidňuje diváka nemožností rozklíčovat proporce a velikosti zobrazeného – stromy... lampy?... čímž diváka vyvádí z lenivosti jeho unaveného pohledu a klade mu mnoho otázek.

Muž kráčející po schodišti (str. 81) svou mírnou neostrotí připomíná záběr z filmu Jamese Bonda. Malíř zde využívá kontrastu modré a žluté, ale velmi nevtíravým způsobem. Díky postavě vycházející ze záběru se kompozice stává velmi dynamickou. Nezvykle na této fotografii působí přítomnost tváře, identifikace figury, dochází zde k dlouho očekávanému dopadení sledovaného.

Fotografie betonové budovy (str. 79) může vzdáleně připomínat některá díla Jaroslava Rösslera nebo Jaromíra Funkeho. Kompozice ale není zdaleka tak

vyvážená, jako v dílech těchto klasiků. Svým výřezem diváka přímo zaplavuje, zavaluje těžkou masou betonu.

²⁰ Pěchouček Michal, úvodní slovo k výstavě Tate v galerii 35m², Praha 24. 9. – 25. 10. 2009

²¹ Vaňous Petr: Art & antiques 9/2005, s. 96

²² Z rozhovoru Anny Gutové Zbyňka Sedleckého, Praha 12. 9. 2013

²³ Z rozhovoru Anny Gutové Zbyňka Sedleckého, Praha 12. 9. 2013

²⁴ Z rozhovoru Anny Gutové Zbyňka Sedleckého, Praha 12. 9. 2013

²⁵ Z rozhovoru Anny Gutové Zbyňka Sedleckého, Praha 12. 9. 2013

²⁶ Z rozhovoru Anny Gutové Zbyňka Sedleckého, Praha 12. 9. 2013

²⁷ Pěchouček Michal, úvodní slovo k výstavě Tate v galerii 35m², Praha 24. 9. – 25. 10. 2009

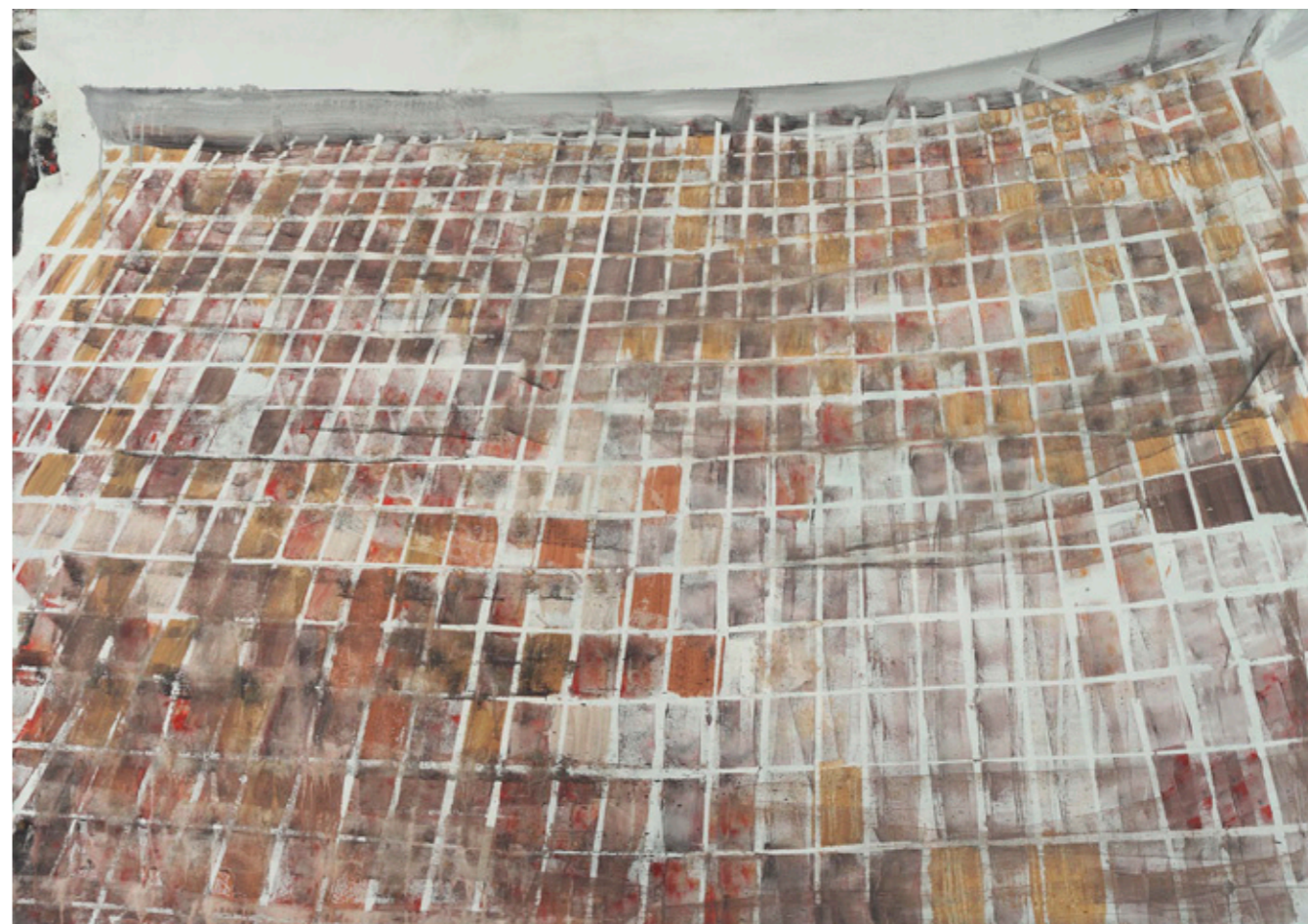
²⁸ Vaňous Petr: Prinz Prager gallery, červen 2010

²⁹ Z rozhovoru Anny Gutové Zbyňka Sedleckého, Praha 12. 9. 2013

³⁰ Vaňous Petr: Prinz Prager gallery, červen 2010

³¹ Z rozhovoru Anny Gutové Zbyňka Sedleckého, Praha 12. 9. 2013

³² Z rozhovoru Anny Gutové Zbyňka Sedleckého, Praha 12. 9. 2013

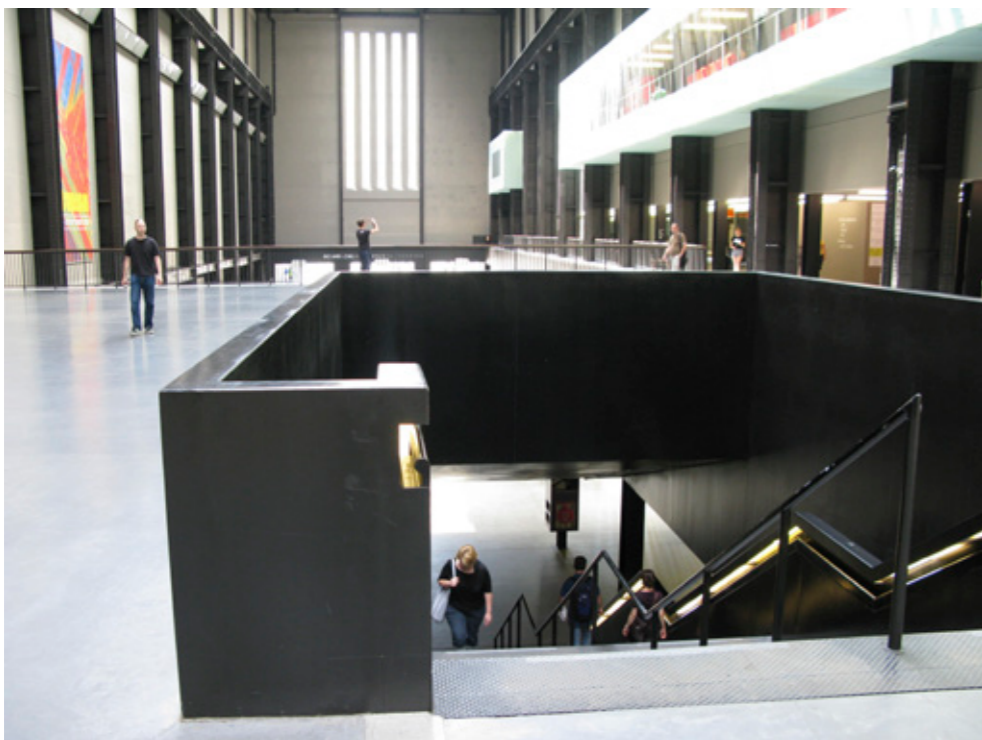


Offices, 200x140 cm, akryl na plátně, 2008



In front of, 300x200 cm, akryl na plátně, 2012

In front of, 324x150 cm, akryl na plátně, 2013

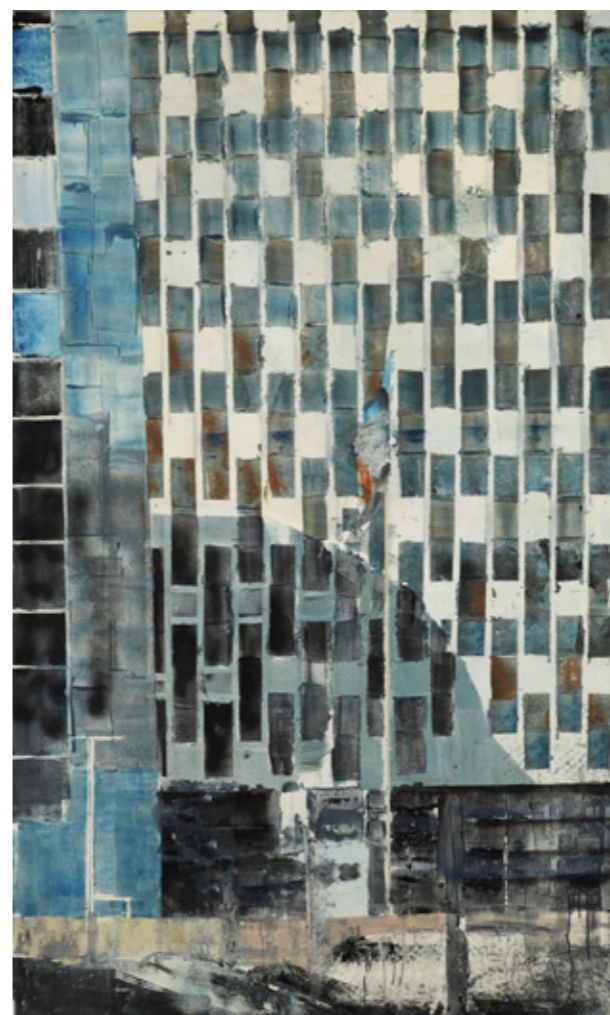


tate2, 200x140 cm, akryl na plátně, 2009

tate2, 200x140 cm, akryl na plátně, 2009



tate2, 200x140 cm, akryl na plátně, 2009
 tate2, 200x140 cm, akryl na plátně, 2009



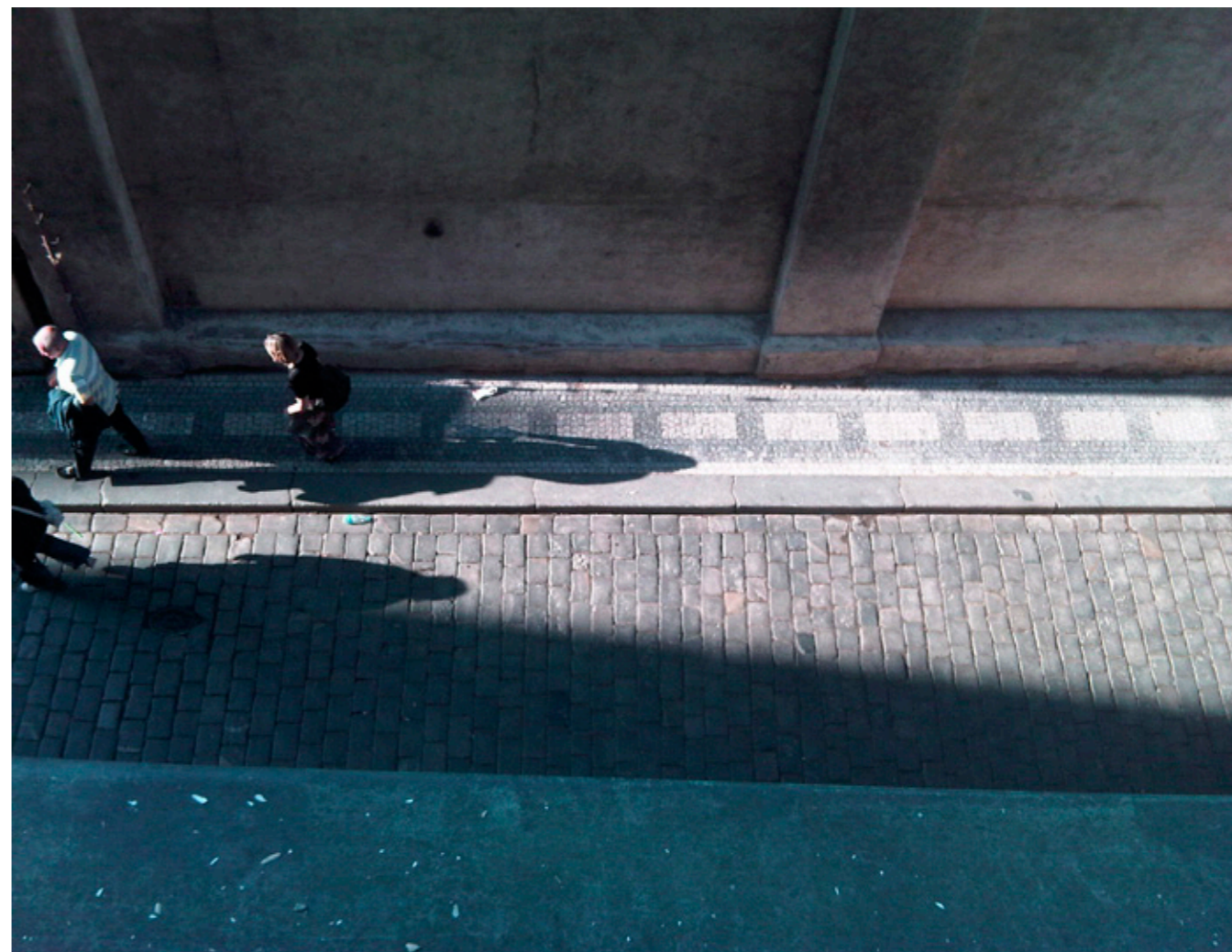
Untitled, 260x160cm, akryl na plátně, 2010

Untitled 2, 260x160cm, akryl na plátně, 2010

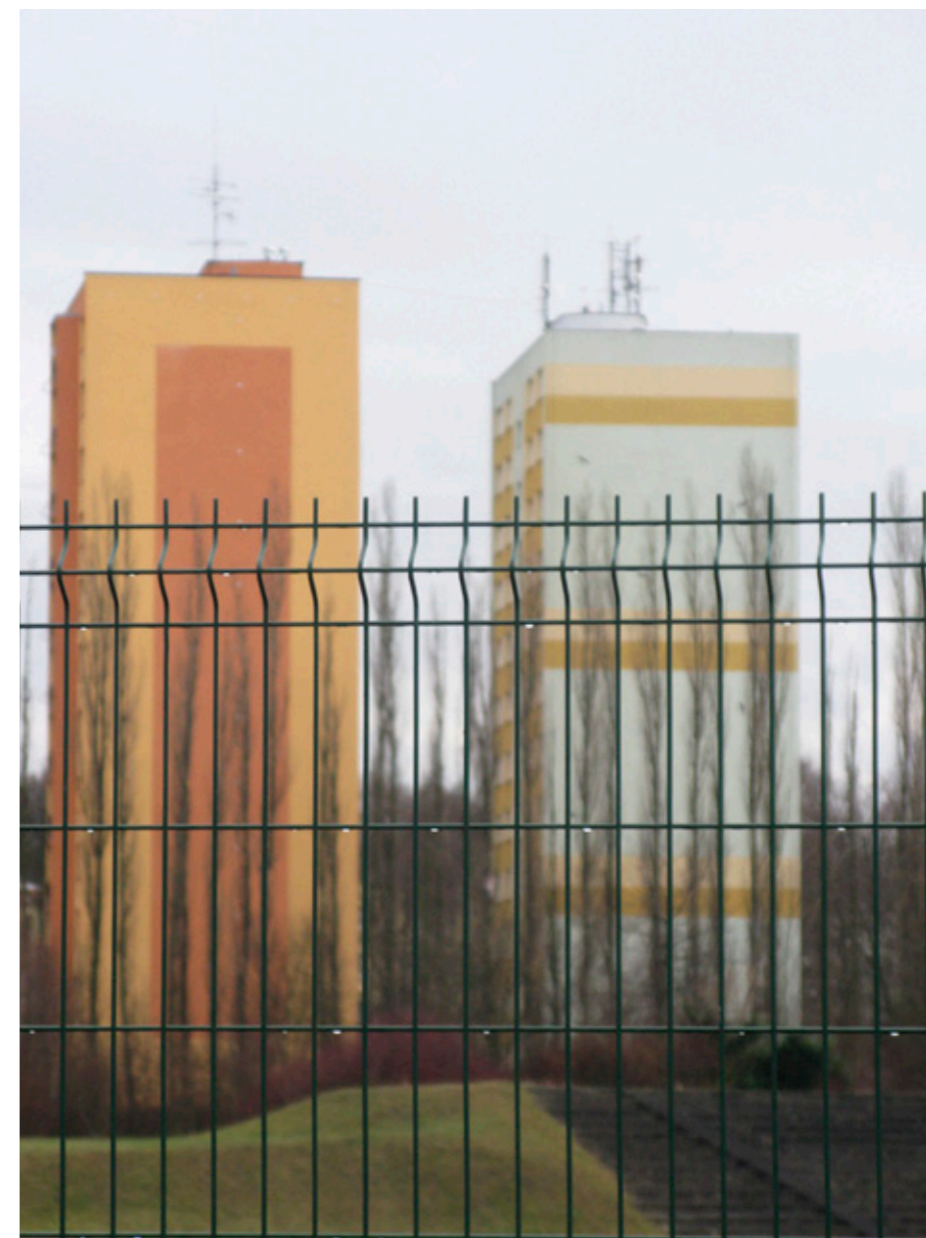


staff1, 200x140 cm, akryl na plátně, 2010





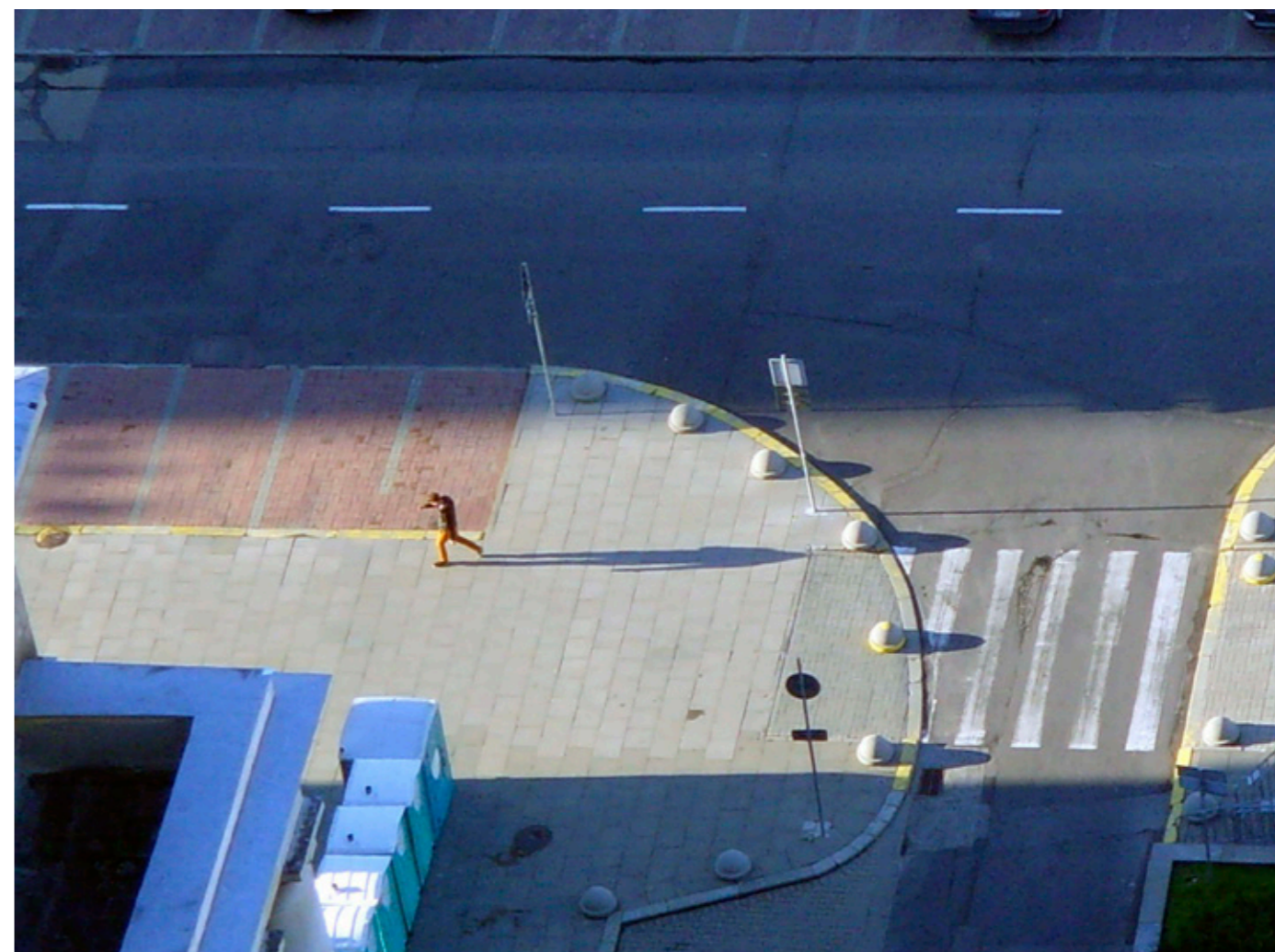














Inscenace

Karel Balcar (*1966)

Karla Balcara jsem zařadila do své práce, protože nejvýrazněji z našich malířů pracuje s inscenací při fotografování svých malířských námětů. Je obdivovatelem Caravaggia a jeho práce se už od začátku výtvarného procesu – již při samotném fotografování – podobá práci starých mistrů. Staří mistři již dávno věděli, jak důležitou roli hraje zdroj světla a používali poměrně složité svícení, při kterém postupovali podobně jako dnešní ateliéroví a módní fotografové nebo spíše jako filmaři, kteří mají okolo sebe obrovský tým, který jim s realizací díla pomáhá. Stejně tak měli i staří mistři tým učedníků, který jim dopomohl k výslednému dílu.

Většina dnešních malířů, alespoň v Českém prostředí, nemá k dispozici takový tým pomocníků, což jim ovšem nebrání v této tradici pokračovat. Je obdivuhodné, jak právě Karel Balcar dokáže sám bez asistenta zasvítit scénu a nastavit model tak, aby v záběru vše ladilo – oblečení, postavení, výraz a pozice rukou a prstů modelu, ale i drapérie, zátiší na stole vedle modelu. Vždyť dnešní módní fotografové v ateliéru mají asistenta, který sleduje světlo, stylistku, která hlídá, aby oblečení na snímku vypadalo ladně, a další profesionály v týmu, kteří mohou případný nedostatek odhalit. Karel Balcar toto vše musí vidět sám a navíc si ještě občas sám sobě stojí modelem.

„Když fotím nějaký námět, tak ještě paralelně s tím si vyfotím sérii doplňujících fotografií detailů celého záběru. V tu chvíli, když námět fotím, tak nejsem schopen uvažovat o všech aspektech předlohy. Člověk za hledáčkem hlídá jednu věc a stane se, že mu unikne někde nějaký detail. Když vyfotím hlavní celek, snažím se pak profotit ještě jednotlivé detaily. Třeba ruce nebo zátiší.“ Karel Balcar³³

„Karel Balcar, nedávny absolvent Akademie výtvarných umění v Praze je bezesporu výraznou individualitou a již dnes se dá říci, že se jedná o vyzrálou osobnost. Je v této souvislosti nezanedbatelné, že jeho práce nesla zřetelnou pečeť nezaměnitelnosti, a to téměř po celou dobu jeho studia. Výběrově orientovaný přístup k pojetí zobrazivé malby a typ vyhraněně figurativního zaměření, spolu s charakteristickým obsahem, odlišují Karla Balcara od většiny současné běžné produkce u nás. Bylo možné se o tom přesvědčit na všech výstavách, kterých se účastnil. Přesto však se dá s čistým svědomím říci, že zde existuje zcela evidentní a průkazný kontext s tím, co se nedávno dělo a co se i dnes odehrává na bohatě rozvrstvené pluralitní scéně současného umění ve světě,“ říká o Karlu Balcarovi prof. Zdeněk Beran³⁴, v jehož ateliéru Balcar studoval.

Akademie výtvarných umění byla Balcarovou třetí vysokou školou po dvou předešlých ryze technických oborech. Původně studoval České vysoké učení technické na fakultě jaderné a fyzikálně inženýrské, později studoval i Vysokou školu ekonomickou, obor automatické systémy řízení. Již studijní životopis tohoto autora vypovídá o jeho hledání a nespokojenosti s činností, která jej zcela nenaplnuje. Možná právě proto je jeho malířská a fotografická tvorba tolik konzistentní. Musel si projít klikatou cestou, než našel inspiraci, která jej v životě obohacuje a naplňuje a již neopouští.

„Já nejsem moc pragmatický typ, cílevědomý jsem určitě, dovedu vyburcovat svou vůli, ale přístupem k životu jsem evidentně romantik. Svoje místo ve světě jsem hledal intuitivně, pocitově. Jeden čas jsem měl dojem, že je to ztracené, že se můj život vyvíjí pořád jiným směrem a že jsem svoje místo v životě prostě nenašel. Pak jsem ale začal malovat...“ Karel Balcar³⁵

Od fotografie k malbě

Ještě předtím než začal malovat se věnoval fotografování. Tématy bývaly obvykle krajiny a aranžovaná zátiší. Práce starých mistrů jej oslovovala již dávno předtím, než začal na akademii studovat. Ale teprve během studií na Akademii výtvarných umění se dostal přes období stylizované figurace k realistickému výrazu a způsobu práce, který byl vlastní starým mistrům. Zkoumal techniku malby ve vrstvách, a v té době se také přihlásil do ateliéru, kde se učila klasická technika a zobrazivá malba. To byl moment, kdy se tvorba fotografická a tvorba malířská navzájem propojily. Doslova propojily, protože témata fotografií se změnila tak, aby se mohla stát matricí pro umělcův nevšední a charakteristicky syrový obsah maleb. Jeho výraz nezastírá inspiraci barokním temnosvitem – tenebrismem – nebo také „caravaggismem“, (podle mistra italské barokní malby Michelangela Merisiho Caravaggia). Obsah jeho maleb je však zcela aktuální. Technika, kterou používá je ale klasická. Karel Balcar se vyhýbá akrylu, jehož výhodou je sice rychlejší proces tvorby obrazu, avšak nezapadá do jeho oblíbené „caravaggiovské hry s šerosvitem“. Využívá proto klasickou olejomalbu, při jejímž použití trvá malba jednoho obrazu dlouhé měsíce.

Také fotografické předlohy Karla Balcara se musely přizpůsobit nejen tématy, ale i technikou svícení, aby vyhověly autorově hře se světlem a stíny. Ještě během studií na Akademii výtvarných umění začal používat výrazné svícení, zdůrazňující prostorové a plastické hodnoty, výrazově sjednocující obrazovou stavbu a navozující vnitřní napětí. V té době fotografoval na černobílý film a používal přirozené světlo, se kterým se ovšem naučil perfektně pracovat a modelovat jej. Oproti své předešlé práci s fotoaparátem začal především pečlivě komponovat scénu do sebemenšího

detailu. Oči umělce, zvyklé měsíce pozorovat tvary postavy na obrazu, který maluje, jsou i při fotografování citlivé na sebemenší detail, který by mohl narušit výsledný celek, jako například špatný úhel prstů ruky a kompozice celého těla, oblečení a tvary, které na postavě vytváří. Dává si pozor na nařazení každé malé krajky i na rekvizity rozmístěné v interiéru nebo okolo postavy. Rekvizity si dokonce sám s oblibou vytváří. Například primitivní tetovací strojek, který můžeme vidět na jednom z Balcarových obrazů, si malíř vyrobil sám. V jeho ateliéru můžeme spatřit mnoho takových rekvizit. Jak už bylo řečeno, módní fotograf má obvykle okolo sebe tým lidí, kteří tyto detaily, jako je světlo, styling, dekorace, póza... kontrolují. Karel Balcar to všechno zvládá sám, s tím rozdílem, že pro něj není tak důležitá dokonalá technika. Jakmile totiž pak podle černobílých fotografií maluje, přizpůsobuje si předlohu podle svého záměru – upravuje si výřez, barevnost, ostrost, pozadí.

Když jsem s Karlem Balcarem vybírala, které malby uvedu v souvislosti s fotografiemi, jež jim předcházely, vybírali jsme takové dvojice, kde malba méně odpovídá fotografii a u kterých je vidět některý zajímavý postup. Olejomalba **Lukrecie II** (2002) je namalována na základě černobílé fotografie. Autor na malbě zaostřuje některé části které jsou na předloze rozostřené, od základu si vytváří barevnost a upravuje si pozadí. Tato černobílá fotografie vzdáleně připomíná právě některé fotografické studie Alfonse Muchy.

„Pohybovou neostrost v obrazech nepoužívám. Jsou to věci, které už namalované byly a není to pro mě příznačné. I když se mi to třeba líbí, tak se spíš snažím svůj rámeček příliš netříštit.“ Karel Balcar³⁶

Na obraze **Bez názvu** (1998) přiznává použití fotografie přímo, tím, že maluje podle dvou

kinofilmových políček. Opakující se figurální motiv působí velmi dramaticky. Karel Balcar říká:

„Mám rád na modelu černé oblečení, protože se mi líbí, jak přerušuje linii těla.“ Karel balcar³⁷

Zde linii těla přerušuje nejen černým prádlem, ale i černým pruhem mezi políčky kinofilmu a dokonce figuru přeskládává.

Další obraz, který jsem vybrala **S/M** (2005) je pro Karla Balcara trochu netypický hned ve dvou směrech. Jednak zachycuje více postav a potom autor používá jiné modely než obvykle. Karel Balcar používá jako model nejčastěji svoji ženu nebo sebe sama. Náměty, kde figuruje někdo jiný, jsou v jeho tvorbě výjimečné. Na této fotografii jsou modely navíc opálené, což pro umělce není typické. Sám říká, že se mu líbí spíše bleďá pokožka a právě proto posunul barevnost na samotném obraze do úplně jiných, studených, zelených tónů, které na předloze nejsou zachyceny. Netypické je u tohoto obrazu také to, že plasticitu danou ostrým světlem na fotografické předloze, v malbě spíše potlačuje, ačkoli ve většině svých obrazů plasticitu spíše zdůrazňuje a obrazy jsou obvykle kontrastnější než jejich fotografické předlohy. Karel Balcar pracuje ve své tvorbě často s výřezy. Říká, že jej zajímá hranice, kde je motiv ohraničen okrajem obrazu. Diváka tento efekt vtahuje do díla, vstupuje tak dovnitř děje, aby zkoumal tajemství, které se skrývá za hranicí zobrazeného.

Na obraze **Bez názvu** (1996) je vidět autorova záliba ve výřezech. Později začne často používat výřez již při fotografování, ale v ranějších dílech hledá výřez, který bude malovat, až na hotové fotografii. **Bez názvu (visící)** je také trochu netypický obraz. Autor jej nejprve namaloval s pozadím, které později odstranil. Samotné zavěšení modelu jej zajímalo především pro deformaci

těla, nezajímala jej rituální podstata obsažená v japonské bondage, již téma připomíná. Napětí v obraze umocňuje autor opět výřezem, díky němuž křivka postavy plynule vstupuje a zase vystupuje z plátna, ale také tím, že dotyčná zavěšená, soudě podle pravého lana, se ocitá těsně před pádem. Nebo před vysvobozením? Neméně zajímavý je způsob přípravy fotografické předlohy. Díky použití širokého objektivu při fotografování visící byla lýtka v poměru k postavě příliš dlouhá. Na fotografii můžeme vidět, jak si je autor zkrátil, aby obraz byl proporčně vyvážený. Prsty u nohou se na malbě dotýkají okraje obrazu. Zaujalo mne to, protože jako fotografku by mne nikdy nenapadlo takto obraz oříznout. Karel Balcar k tomu říká:

„Hraniční oblasti s okrajem obrazu jsou vždy důležité. Okraj je místo, kde vstupujeme do obrazu. Myslím, že ořezání funguje tak, že diváka vtáhne dovnitř obrazu.“ Karel Balcar³⁸

Od malby k fotografii

Fotografie Karla Balcara, na rozdíl od maleb vykazují ještě další rysy, které z nich činí jedinečná díla. Je to zdánlivá nedokonalost, která z nich však vytváří často mnohem syrovější a působivější výjevy jeho obrazového světa, než jaké vidáme v malbách. V malbách, ač zobrazují často velmi nevlídné motivy, se syrovost skrývá za malebností a plastičností, kterou klasická olejomalba skýtá. Zato ve fotografiích jsou často až drastické motivy zobrazeny absolutně přímočaře. Fotografické studie nejsou Balcarem primárně vnímány jako umění, jsou však zhotovovány se stejnou precizností jako samotná malba.

„Mám mnoho fotek, které měly původně sloužit k malbě obrazu, ale nedopadne to, protože některé fotografie

mají kvality jen fotografické a nehodí se mi jako předloha malby.“ Karel Balcar³⁹

Představuji zde také mnoho fotografií z autorova archivu, které nebyly pořízeny za účelem malířské předlohy. Množství takových snímků ilustruje autorův tvůrčí přístup ve fotografii samotné, ačkoli ho nikdy nenapadlo se fotografiemi prezentovat.

Před fotografováním má připraven námět, vymyšlenou hrubou kompozici figury, připraví si pozadí, světlo... Ale detaily postavy jako jsou pozice prstů, oblečení aranžuje až při samotném focení s modelem. Rád ponechává část výsledku samotnému procesu fotografování a považuje tento počátek za čistě tvořivou část v celém dlouhém výtvarném procesu, jež vede k finální olejomalbě.

Starší černobílé snímky jsou v jistém smyslu podobné divadelním výjevům, v nichž si figura buduje dramatický prostor a rozehrává příběh, který stačí obsáhnout jediný snímek. Na rozdíl od fotografů, kteří jsou často zvyklí svůj příběh rozehrát v sérii fotografií, malíři přistupují ke snímkům jednotlivě a pracují na každém zvlášť. Každá fotografie obsahuje celý svůj příběh s počátkem i závěrem. Balcarovy rané snímky v sobě nesou jistou teatrálnost, která je daná i zobrazovanými náměty. Některé fotografie by nám mohly připomenout rané dílo Františka Drtikola. Spojuje je nejen zájem o mytologii, ale také fotografické vidění a práce s modelem. Například fotografická studie k obrazu Lukrécie (str. 109) se velmi podobá Drtikolově Salome z roku 1923. Dívce ležící na posteli volně padá hlava a ruka dolů přes hranu k zemi. Balcarova Lukrécie v ní třímá nůž, Drtikolova Salome se dotýká mrtvých rtů hlavy Jana Křtitele na stříbrném podnose. Drtikolova Salome je na fotografii nahá, Balcarova Lukrécie, jež právě spáchala sebevraždu, je částečně oblečená. Rozdíl je přirozeně

také v charakteru obou postav, který je téměř opačný. Salome symbolizuje ženskou slabost a neřest, oproti tomu Lukrécie ženskou sílu a věrnost.

Fotografie postavy s berlemi (str. 110) je díky prostředí, do kterého ji Balcar situoval, příbuzná vidění Francesky Woodman. Zobrazení zmrzačené ženy o berlích je oblíbené u mnoha protagonistů v historii fotografie. Například Helmut Newton používá namísto berlí elegantní hůlku a jeho chromé hrdinky se pyšní sádrou či podivným kovovým podpěrným systémem. I přes svůj handicap však tyto dámy neztrácejí hrdost a sexappeal. Také Adam Holý použil na jedné ze svých fotografií jako rekvizity berle a sádro. Modelka, ač nahá, se také netváří, že by jí sádra překážela. Modelka Karla Balcara však působí na fotografii zuboženě, dívá se dolů na své polorozpadlé pantofle a doslova visí na berlích.

Analogie fotografické tvorby Karla Balcara s tvorbou Adama Holého se objevuje častěji. Při pohledu na černobílý detail klínu s kuřecím pařátkem (str. 111) si divák vzpomene na barevný snímek klínu od Adama Holého, na kterém si modelka odhrnuje kalhotky. Zjevně mají oba tito autoři podobný pohled na ženu, avšak Balcarova žena je více archaická, mysteriózní.

„Smrt je před očima umělce jako věčné téma, nicméně viděné dnes a viděné subjektivně. Smrt je pro Balcara spojena s ženou. Eros a Thanatos – vztah ležící v základech umění. To jsou archetypy, které jsou v současném světě nemilosrdně rozbíjeny, dekonstruovány, detabuizovány, transponovány v prvním případě do pornografie, ve druhém do exmise. Pro současnou civilizaci jsou Eros i Thanatos, tak jak se postulovaly dříve v kultuře, něčím nepřijatelným, jsou nesnesitelné, je naprosto nutné obě tato velká lidská témata dekonstruovat a sestavit jinak, zbavit

je jejich závažnosti. Balcar jim však ponechává jejich tradiční váhu a naopak programově nepřijímá jejich současné odlehčení. Zároveň se však k tradici vztahuje subjektivně, přidává k ní své vlastní individuální významy.“ Milena Slavická⁴⁰

Neobvykle působí v Balcarově tvorbě fotografie zátiší. Autor samostatně zátiší nemaluje, v jeho malířské tvorbě se objevují pouze v souvislosti s figurou. Zátiší v malbě supluje prostředí a vkládá do obrazu symboly. Autor s ním pracuje podobně jako s oblečením na figuře nebo jako s předměty, které figury drží a které diváka uvádí do určitých souvislostí a specifikují děj. Například zátiší se šperky a stříkačkou (str. 113), které připomíná šerosvitové vanitas chtěl malíř použít v obraze jako sekundární prvek vedle figury. Nakonec se tak nestalo, ale v jeho fotografickém archivu nalezneme samostatnou studii tohoto zátiší.

V archivu fotografií Karla Balcara existuje i mnoho zajímavých zátiší, která nebyla pořízena jako studie k obrazu, avšak jako záznam atmosféry, kterou si autor chtěl později při malování připomenout. Typický je například detail nemocničního lůžka nebo lavorku s chirurgickými předměty a se zbytky živých tkání. (str. 114 a 115) Obě tyto fotografie pořídil autor při studiích, které sloužily jako podklady pro obraz s názvem Potrat.

Ovšem některá zátiší Karel Balcar nefotografuje v rámci studií k obrazům. K takovým patří například fotografie zvadlé lilie (str. 118), která vybočuje nejen svoji čistotou, ale i grafickým pojetím a kompozicí, avšak nese v sobě autorův rukopis, neméně i témata smrti a pomíjivosti, jež jsou tvorbě Karla Balcara vlastní. Autor ke svým obrazům vytváří různé rekvizity a předměty, které usazují a určují děj obrazu, vyprávějí divákovi trochu více o zobrazených figurách. Při tvorbě

jednoho takového předmětu, vznikla fotografie zátiší, která působí až konstruktivisticky. (str. 140) Zachycuje rozebrané nábojnice, ze kterých se zakrátko stanou paličky na paličkování tolik oblíbených krajek. Ty sloužily jako rekvizita na jednom z jeho posledních děl, na kterém postava muže vytváří krajkou nábojnicovými paličkami přímo na ženském těle.

Samotná figura se na mnohých snímcích autorovy tvorby stává zátiším. Divák si není jist, zda se jedná o živou bytost nebo o mrtvolu, která je ladně vkomponována do zátiší na stole mezi jiné předměty, vázy a draperie, podobně jako mrtvý zajíc v zátiších holandských mistrů. Například ležící dívka v bílých šatech je takovým zátiším s lidskou postavou. (str. 137) Zajímavé je, že se jedná o autorovu autentickou svatební fotografii. Myslím, že není mnoho umělců, kteří by měli podobné svatební fotografie. Karel Balcar říká, že měl původně v úmyslu namalovat podle této fotografie obraz, nikdy však k tomu nedošlo, protože bílé oblečení prostě nezapadá do jeho stylu.

Balcarovy pozdější, figurální barevné fotografie nesou již mnohem modernější rukopis. Zachovávají si chladnou barevnost, pro autora typickou i v obrazech. Postavy jsou méně teatrální, působí přirozeně, ale nechybí jim znepokojivá odcizenost a nezáúčastněnost modelu. Odkaz k tradičnímu zobrazení a komponování figury do krkolomných póz se ale ztrácí. Je na nich vidět, že se nejedná již jen o fotografické předlohy pro malby, ale že autor pořizuje tyto snímky prostě jen pro samotnou fotografii, pro zachycení jedinečného okamžiku jeho života. Zajímavým způsobem na těchto fotografiích hraje prostředí. Ve svých malbách se Balcar specifikaci prostředí vyhýbá. Obvykle je nezobrazuje vůbec anebo je nechává ztrácet v temných stínech šerosvitu. Na pozdějších snímcích, zvláště těch, které nemají sloužit jako matrice obrazu, začíná

autor prostředí využívat. Dokonce v některých jeho fotografiích nese prostředí význam rovnocenný s významem zobrazené figury. Díky přiznanému prostředí se výjev stává důvěryhodnějším a působí velmi autenticky. Prostředí, které se ve fotografiích objevuje, je posouvá oproti obrazům do současnosti, určuje dobu vzniku. Karel Balcar tento posun používá záměrně i v některých obrazech, kde ho dociluje především díky použití artefaktů jako je plastová lahev, tetovací strojek, či bankovky. Autor však v malbách velmi zvažuje jak daleko nechá diváka nahlédnout a kolik mu prozradí. U fotografií je prostředí většinou jasně vidět a spolupracuje s figurou na výsledném obraze. Tak jako Karel Balcar v malbě miluje krajky a ženské prádlo, ve fotografii kromě prádla používá ještě různé ornamenty a vzory. Například zavěšená draperie, nebo přímo květovaný vzor pohovky, který tvoří celé pozadí postavy.

Vzor šátku se doplňuje s ornamentem koberce na portrétu dívky pod šátkem (str. 117). V tomto portrétu se zračí Balcarovo věčné téma smrti. Dívka ležící na koberci přikrytá šátkem nepůsobí příliš živým dojmem. Její otevřená ústa se možná snaží vdechnout poslední zbytky vzduchu nebo možná právě naposledy vydechla. Vzory má v oblíbené i již zmíněný Adam Holý. Vzorovaný šátek se objevuje i na jednom jeho nedávném aktu a notoricky známá je fotografie dívky ležící na květovaném koberci. Právě tato fotografie mi vzdáleně připomíná Balcarovo torzo dívky v punčocháčích na květovaném sofa nebo fotografii dívky v punčocháčích na hnědém sofa s činkami v pozadí. Našla by se ale i paralela například s dílem Jürgena Tellera. Karel Balcar na rozdíl od Adama Holého raději fotografuje dívky alespoň sporadicky oblečené. Sám přiznává, že se mu líbí, pokud je figura narušena černými liniemi oblečení nebo prádla. Tento princip je vidět na fotografii nader s černým šátkem. (str. 132) Šátek

zde zcela zakrývá hlavu a rozděluje torzo těla na čtyři části. Tato fotografie je velmi čistá a kompozičně vyvážená. Autor zde používá výřez, který ostatně rád využívá i v obrazech. Karel Balcar obléká svoji modelku do černého prádla, podvazků a punčoch, podobně jako další světoví fotografové, kteří nefotí své modely nahé, ale pomocí důmyslného stylingu dodávají modelu erotické napětí. Balcarovy fotografie v prádle by se daly srovnávat například s některými snímky od Elen Von Unvert, která úplné akty nefotografuje a její modely musí mít alespoň boty, častěji i punčochy a podvazky. Výrazy modelek Ellen von Unwerth jsou lascivně a vyzývavě, někdy až vulgárně erotické. Ženy na fotografiích Karla Balcara nepůsobí vyzývavě. Jsou pohrouženy do sebe, často si zakrývají tvář, jakoby se za své odhalené tělo styděly, působí spíše cudným a submisivním dojmem.

V Balcarově tvorbě neobvyklá je série fotografií vzniklá při tvorbě předlohy pro obraz visící, který už byl zmíněn v předchozí kapitole. Při poměrně složitém zavěšování těla vznikla řada snímků (str. 130, 135), které se nabízí srovnávat s japonským fotografem Nobujošim Arakim. Araki ovšem přisuzuje svazování a zavěšování těla rituálně erotický význam, který je v tomto ohledu japonské kultuře vlastní. Vždyť umění provazu je umělecká forma, která je v Japonské kultuře srovnatelná s ikebanou, bonsají nebo čajovým obřadem. Karla Balcara dle jeho slov spíše zajímala deformace figury při svázání a zavěšení. Balcar si libuje v neobvyklých pózách své modelky, a tak zavěšení postavy a přerušení plynulosti tvarů těla pomocí černých pruhů látky se zdá být přirozeným vývojem jeho práce s figurou.

Další kapitolou v Balcarově tvorbě jsou autoportréty. Autor stojí často sám sobě modelem při fotografování a pak figuruje na malbě někdy jako model spolu

s modelkou, jindy maluje přímo autoportréty. Často fotí sám sebe v ateliéru nebo v hotelovém pokoji na dovolené jen tak, jako záznam atmosféry a svého momentálního rozpoložení. Sugestivní je autoportrét malíře v roztrhaném triku (str. 121), krásně modelovaný přirozeným studeným světlem, které rozehrává měkké zelené tóny v celé fotografii. Roztrhaný oděv, spolu s výrazem v očích působí existenciálně, jakoby malíř najednou nevěděl jak dál a ptal se sám sebe skrze fotografii.

Na dalším autoportrétu (str. 128) můžeme spatřit malíře v elegantním klobouku, ústa má zavázaná – umlčená, uši ucpané, oči zaslepené černými plaveckými brýlemi, kravata jej škrtí a ruce v gumových rukavicích má strnulé a znehybněné zvláštním zoufalým gestem. O tomto snímku malíř říká, že fotografoval ego. Použitými symboly jasně paralyzuje všechny smysly – ego nemluví, neslyší, nevidí, necítí, dusí podstatu, ale zdobí se kloboukem poukazuje tím na svoji vlastní vážnost a důležitost. Další z řady autoportrétů (str. 123) byl pořízen v hotelu na cestě. Vyniká měkkým, jemným světlem dočervena, které, jak autor říká, mu připadalo ďábelské. Jemně vykresluje linie svalů těla, což je velmi typické i na autorových malbách.

Podobně pracuje se světlem i na další fotografii, která by se dala označit také za autoportrét. Malíř zde zakrývá svým tělem část ženské figury, jakoby ji chtěl schovat. (str. 141) Snímek opět ozvláštňuje náznak prostředí, ve kterém z přítmi pozadí vystupuje staré jízdní kolo. Protože je tato fotografie nepoužitým námětem k obrazu, autor s motivem jízdního kola v pozadí pravděpodobně do malby nepočítal. Nicméně posouvá fotografii do trochu absurdní polohy a s postmoderní hravostí zlehčuje hlavní zobrazené téma vztahu muže a ženy.

—

³³ Z rozhovoru Anny Gutové Karla Balcara, Horní Čermná 31. 7. 2013

³⁴ Beran Zdeněk, úvodní text v katalogu /balcar.KB, Praha 2003

³⁵ Z rozhovoru Anny Gutové Karla Balcara, Horní Čermná 31. 7. 2013

³⁶ Z rozhovoru Anny Gutové Karla Balcara, Praha 3. 10. 2013

³⁷ Z rozhovoru Anny Gutové Karla Balcara, Horní Čermná 31. 7. 2013

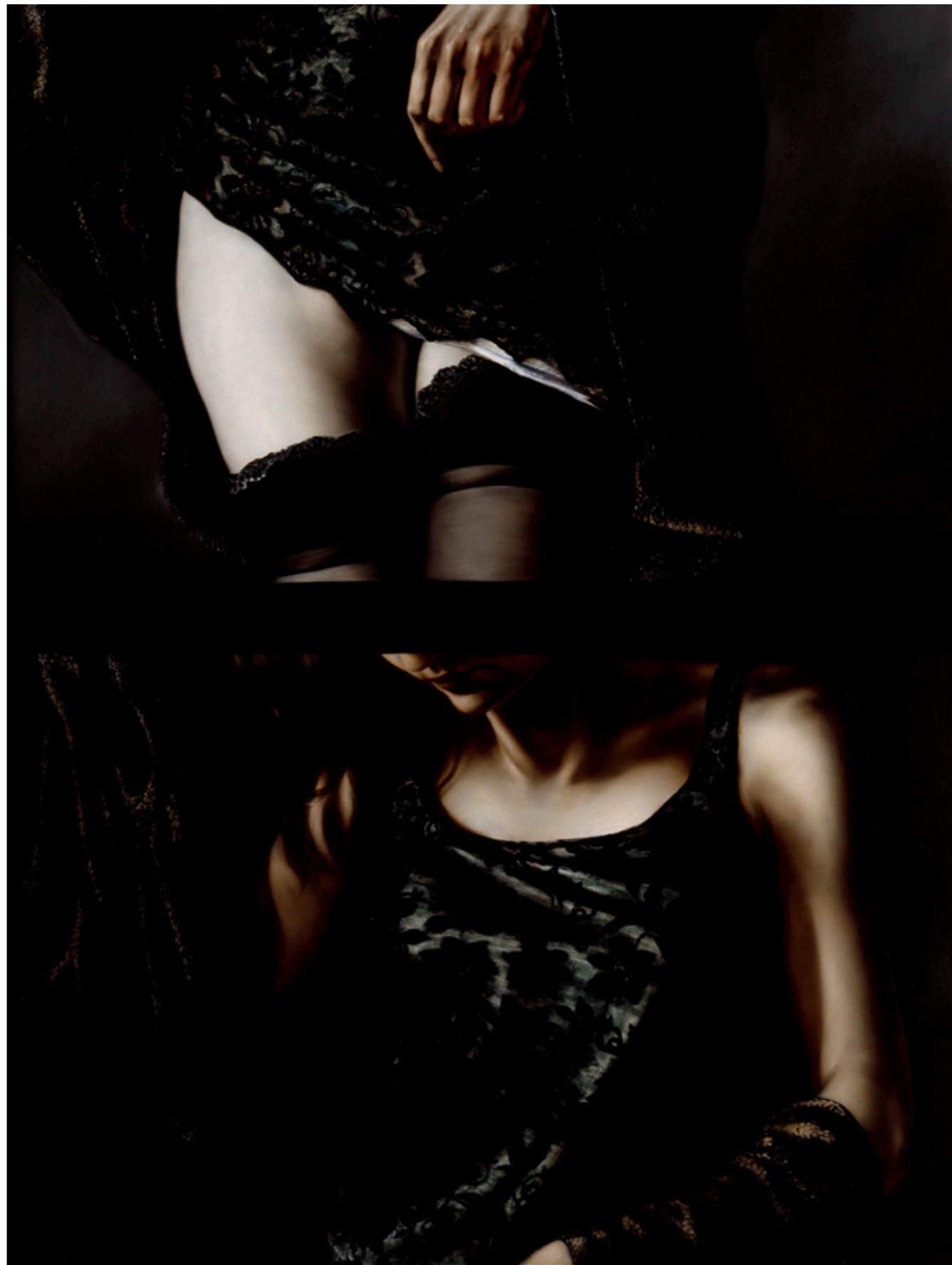
³⁸ Z rozhovoru Anny Gutové Karla Balcara, Praha 3. 10. 2013

³⁹ Z rozhovoru Anny Gutové Karla Balcara, Horní Čermná 31. 7. 2013

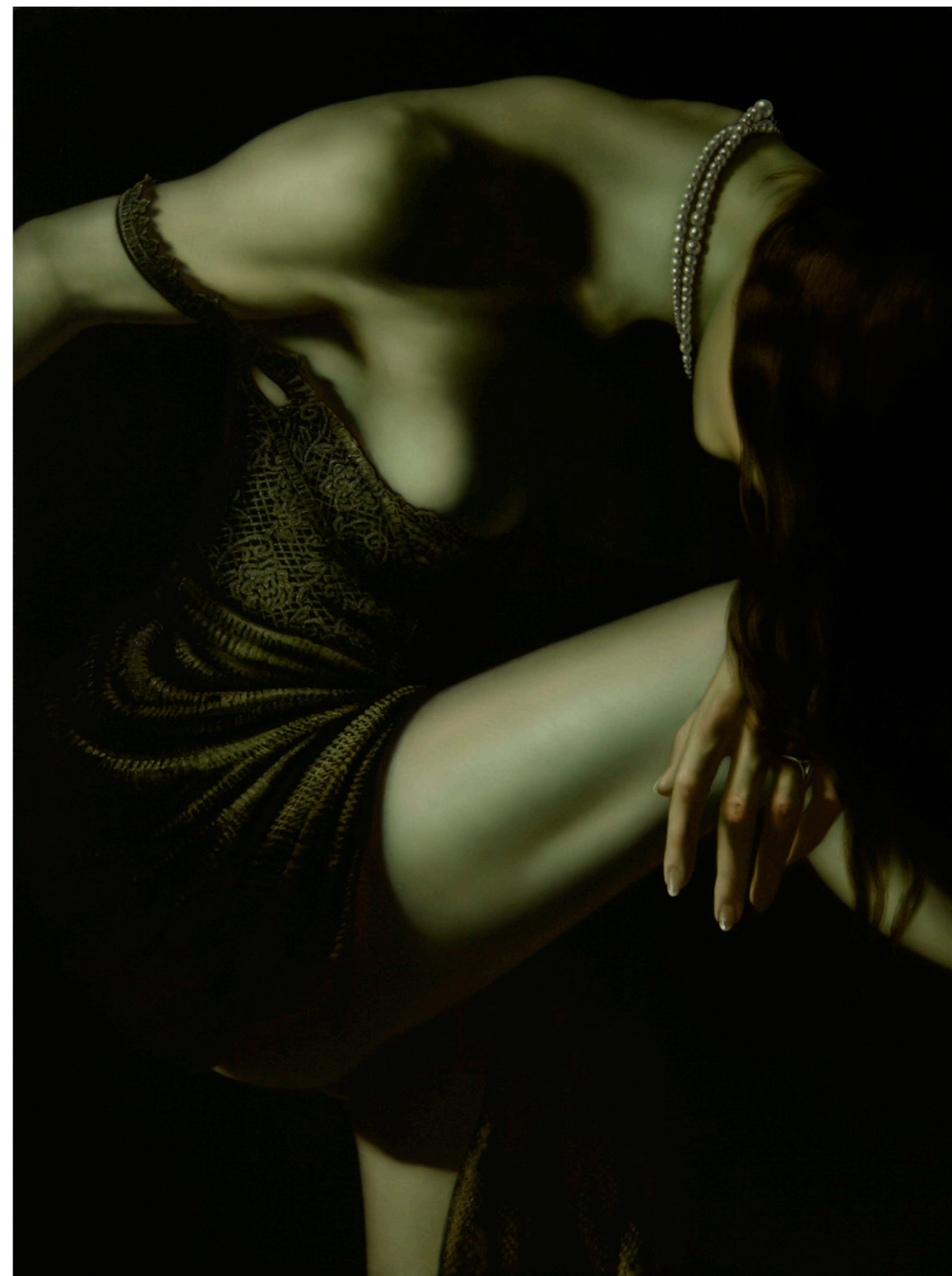
⁴⁰ Slavická Milena, Smrt před očima, Atelier 8/97, Praha



Lukrecie II/2, olej na plátně, 174x187 cm, 2002







Bez názvu (F), olej na plátně, 132x174 cm, 1996

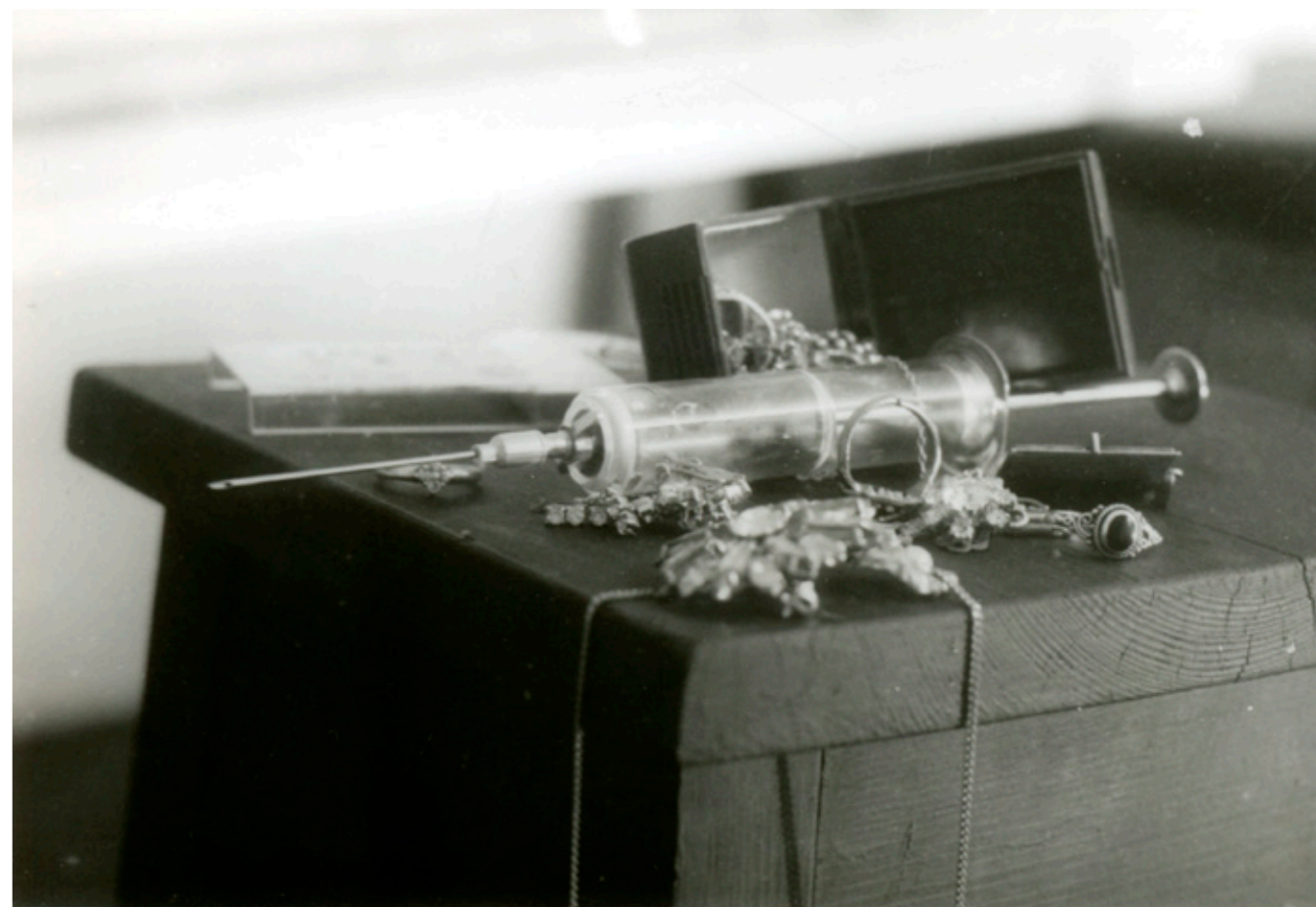


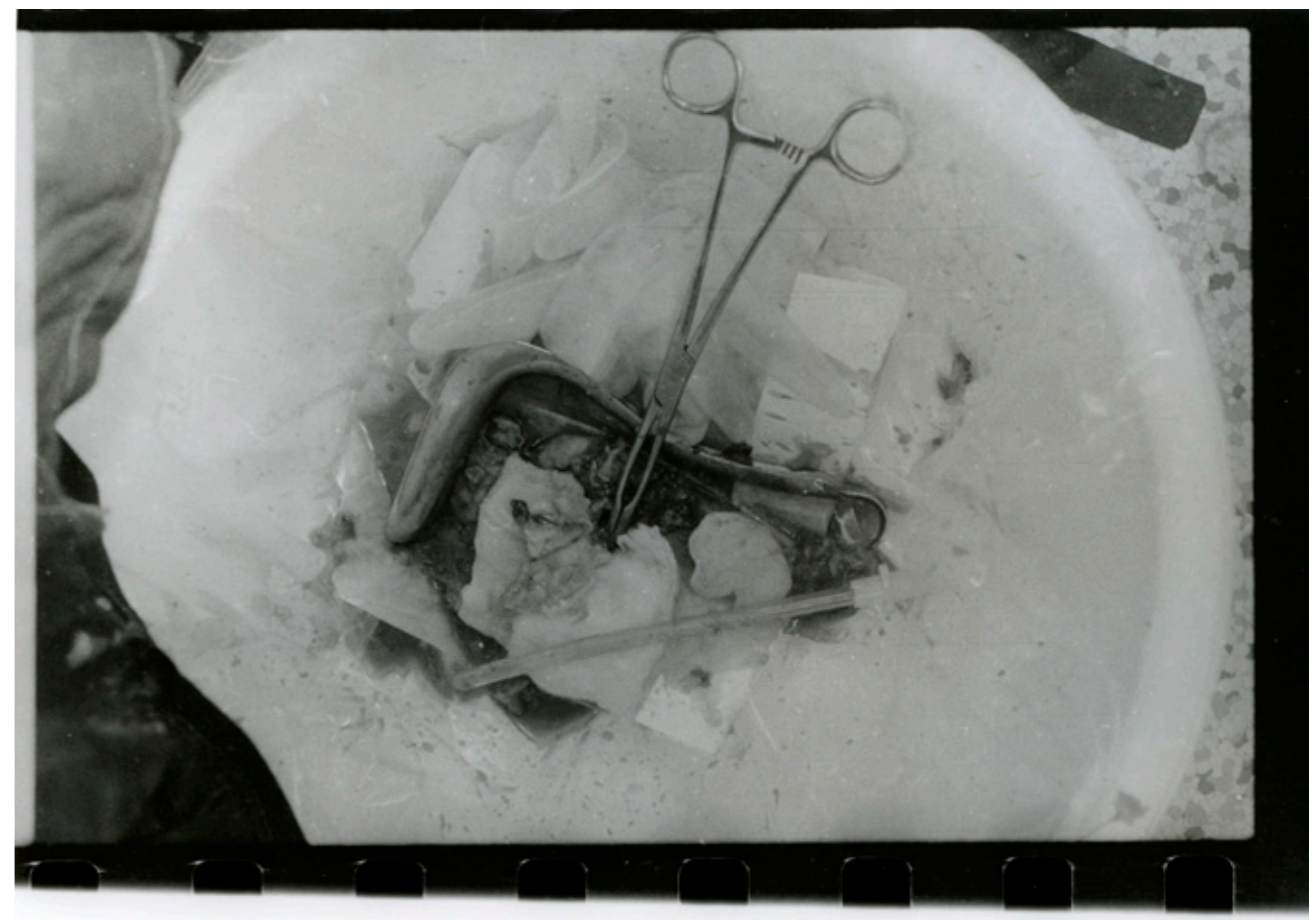
Bez názvu (Visící), olej na plátně, 190x178 cm, 2000





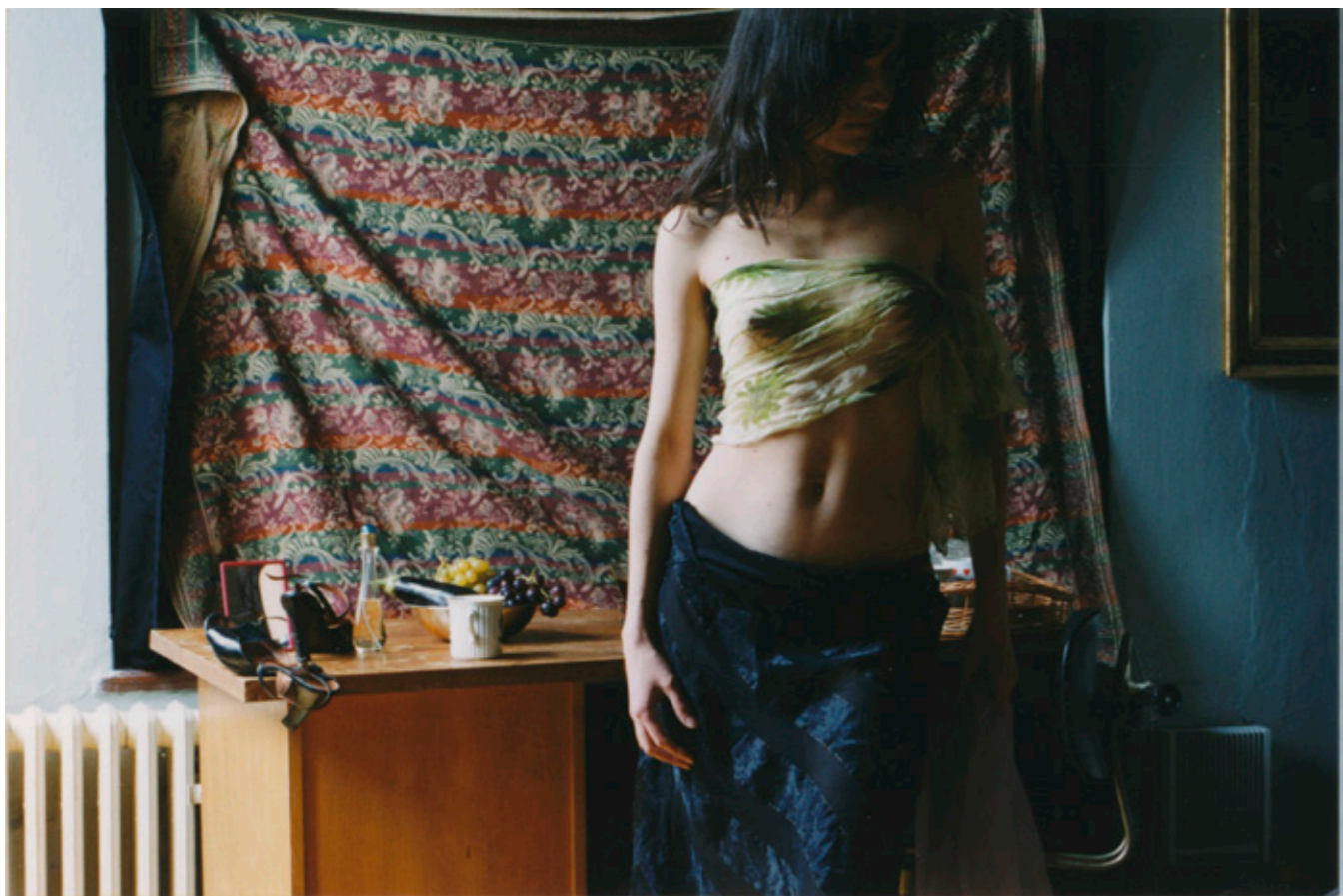


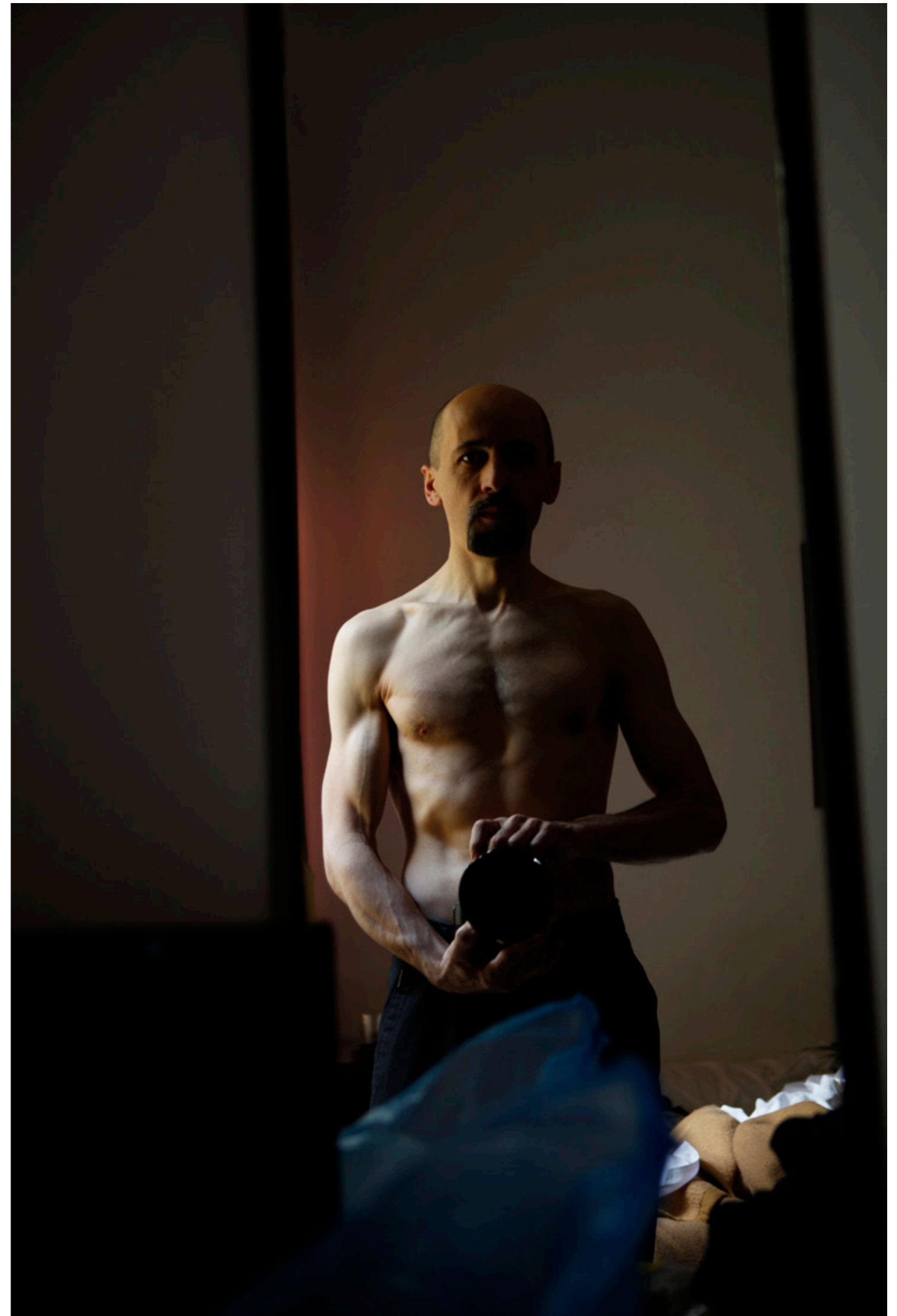










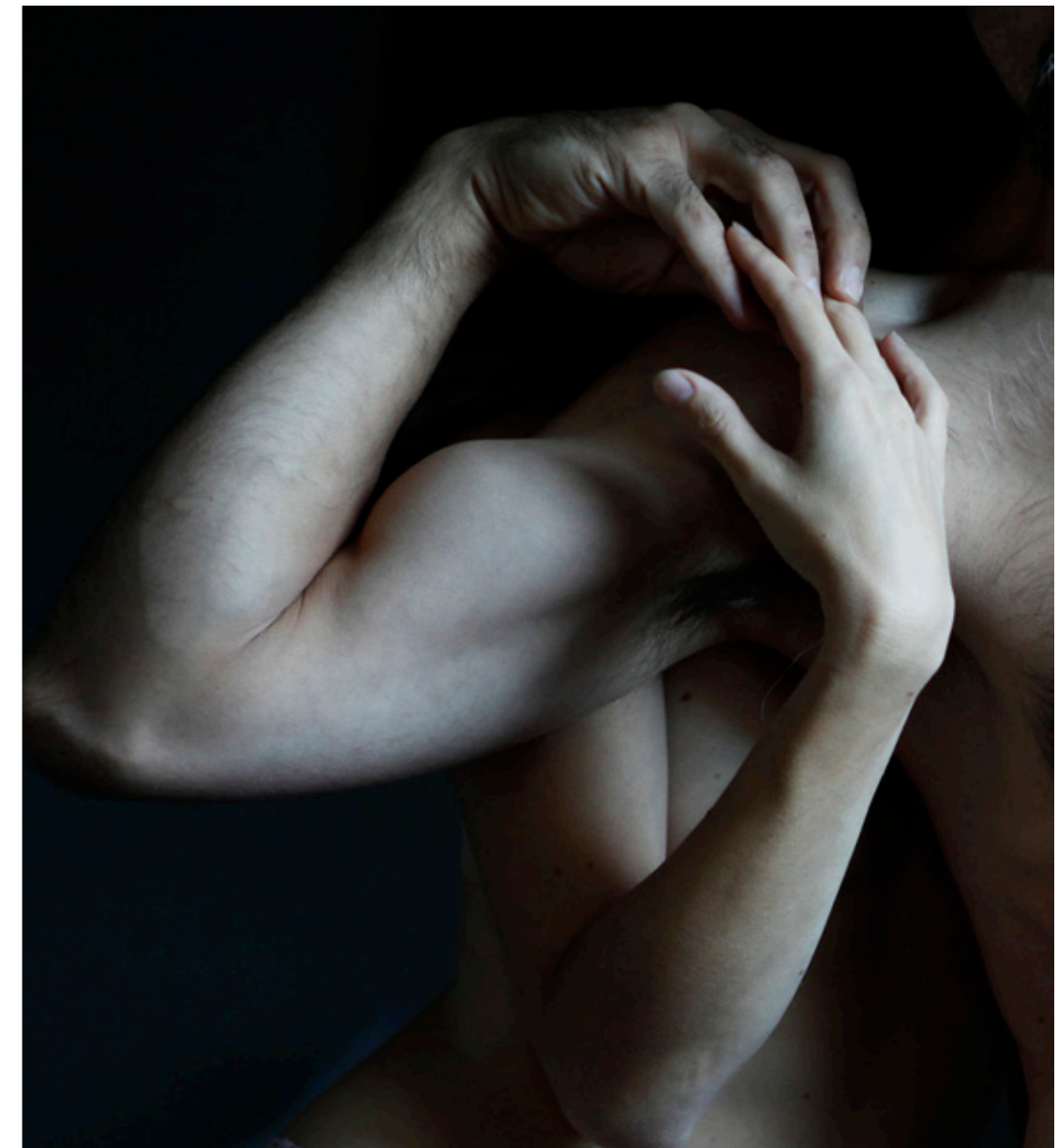


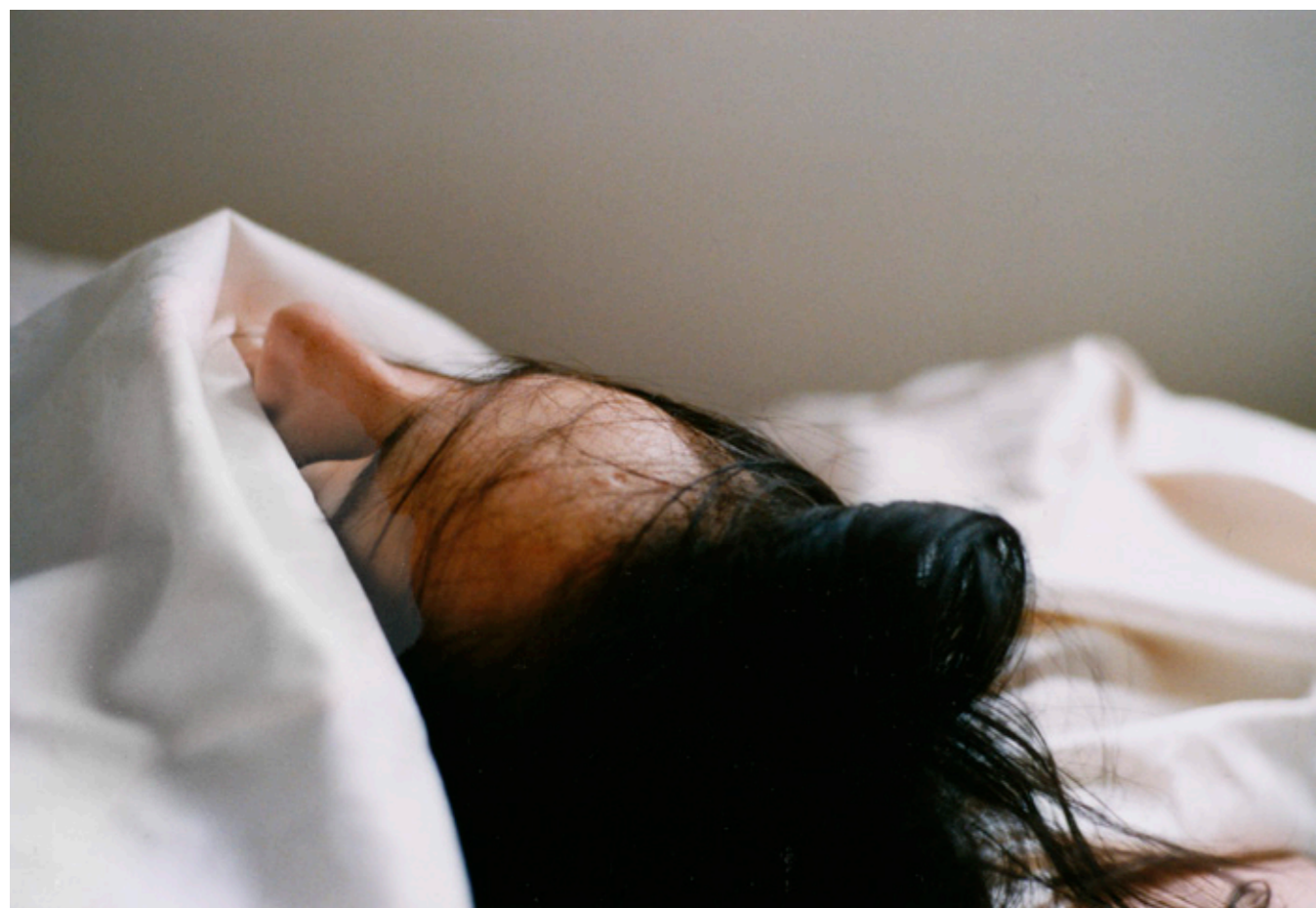






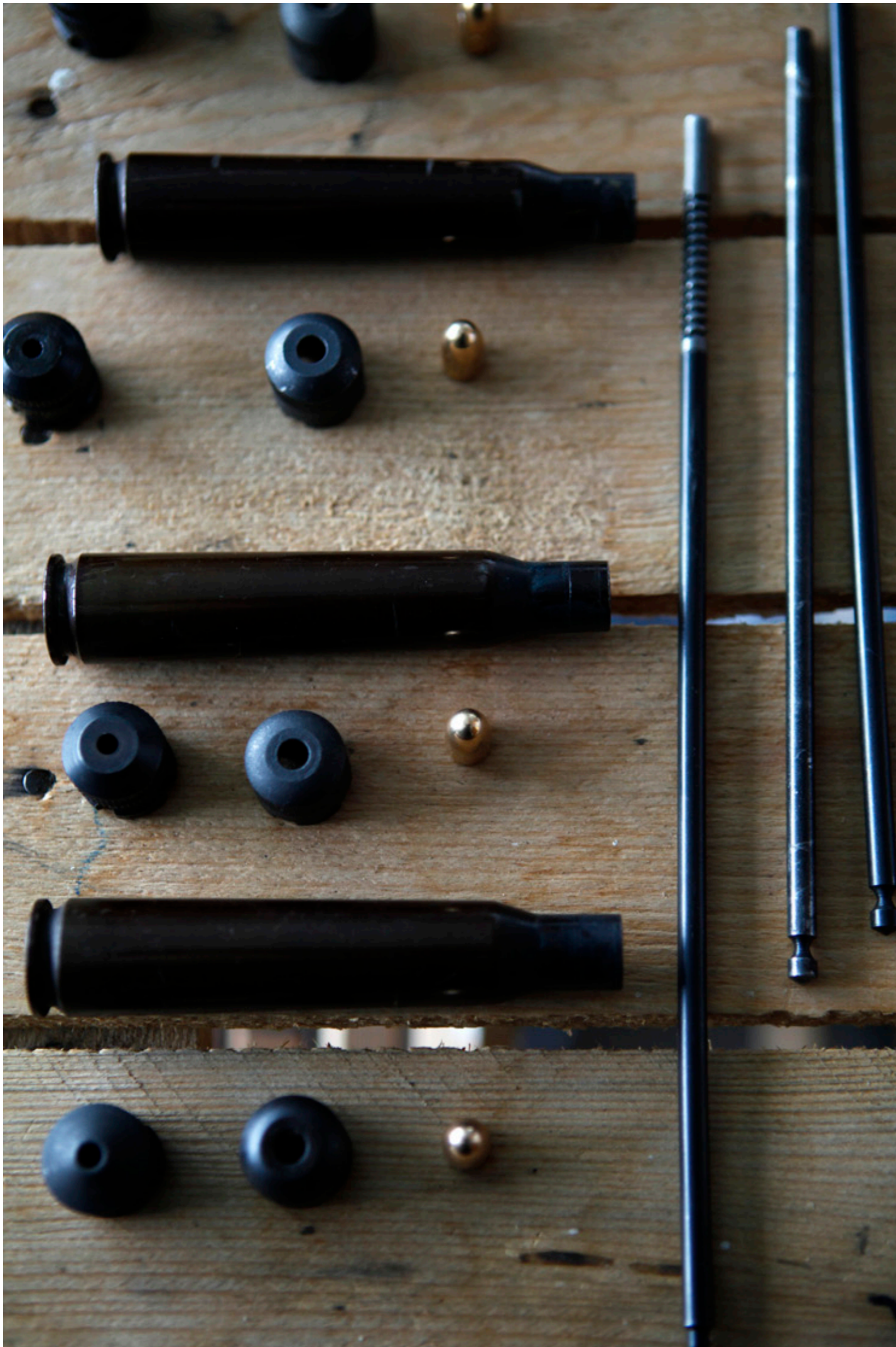












Závěr

Moje pátrání po zaprášené krabici dosud neobjevených fotografií v ateliérech současných českých malířů, se mnohdy podobalo téměř detektivní práci. Shlédla jsem fotografie několika malířů, u kterých jsem nakonec musela uznat, že dostatečně nesplňují fotografické a umělecké kvality, a že je malíř využívá čistě jako polotovar. Mezi současnými malíři ovšem existuje mnoho takových, kteří přistupují k fotografii kreativně, realizují se v ní, a v jejich ateliérech se ony poklady skrývají.

Oproti studovaným fotografům, zručným ve svém řemesle, kteří obvykle sledují dění na fotografické scéně celého světa, nebo alespoň Evropy a Ameriky, mají malíři výhodu v tom, že do detailu neznají práce ostatních fotografů, protože studují spíše malířství a fotografii znají obvykle jen okrajově. Nejsou tedy ovlivněni trendy z oblasti fotografie, ale přitom jim nechybí přehled ve výtvarném umění, a hlavně výtvarný cit a talent. Jejich oko je tak často ještě vytříbenější ve výběrech kompozice a detailech scény, než u kovaných fotografů, kteří jsou často více technicky orientováni.

Původně jsem měla představu, že za každým malovaným obrazem některého z renomovaných malířů se skrývá fotografické dílo nebývalých hodnot. Není tomu ovšem tak. Někteří výrazní malíři, od kterých bych očekávala mnoho kvalitních fotografií, mne překvapili tím, že neměli téměř žádné fotografie, které by nesly jejich rukopis a měly nějakou uměleckou hodnotu. Částečně záleží na tom, jakým způsobem malíři se svými polotovary nakládají, jak je využívají dále ve svém výtvarném postupu. Většina malířů, inklinujících k realistické zobrazivé malbě, je nucena pořizovat kvalitní fotografie, ač je využívá pouze jako polotovar. Dále pak ti malíři, kteří původní fotografickou předlohu abstrahují, potřebují obvykle také kvalitní předlohu, ale není to již pravidlem. Nejméně nutná je kvalitní

předloha pro malíře, kteří vytvářejí novou realitu z více fotografií nebo jiných motivů. Například od Josefa Bolfa jsem očekávala nějaké velmi temné městské krajiny, po rozhovoru s ním jsem však zjistila, že mu postačí jednoduchý záznam, na němž je vidět základní perspektiva architektury, a nevádí mu, když záznam pořizuje v plném slunci, s rozkvetlými květinami... Z fotografie si vezme jen to, co je potřebné pro obraz, základní perspektivu vybrané scény, a tu pak přetvoří do svých temných apokalyptických vizí.

Jsou ovšem i malíři, kteří nepotřebují perfektní matrice pro své obrazy, ale našli ve fotografování zalíbení. U mnohých těchto umělců se skrývají další fotografické poklady a čekají na objevení.

Osobně jsem se při svém pátrání setkala se dvěma umělci, jejichž fotografická tvorba byla pro mne objevem. Karel Balcar i Zbyněk Sedlecký by jistě obstáli i jako umělečtí fotografové. Myslím, že jejich fotografická tvorba má své místo v jejich dílech, dotváří je a uzavírá.

Jmenný rejstřík

Araki Nobujoši
 Balcar Karel
 Balcar Karel
 Becherovi manželé
 Beran Zdeněk
 Beran Zdeněk
 Birgus Vladimír
 Bolf Josef
 Brázdil Aleš
 Burtynský Edward
 Caillebotte Gustave
 Cameron Julia Margaret
 Caravaggio Michelangelo Merisi 91
 Courbet Gustave
 Dalí Salvador
 Daněk Zdeněk
 Degas Edgar
 Degas Edgar
 Delacroix Eugène
 Delvaux Paul
 Demand Thomas
 Drtíkol František 94
 Durieu Eugèn
 Flusser Vilém
 Forman Pavel
 Gerboc Martin
 Helnwein Gottfried
 Hockney David
 Holý Adam
 Hubálek Jakub
 Hudeček Aleš
 Johnson Ben
 Klevisová Naďa
 Král Jakub
 Kudrnáč Filip
 Magritt René
 Malina Petr
 Manet Édouard
 Martinec Hynek
 Mikulka Jan
 Mlčoch Jan
 Monet Claude
 Monet Claude
 Mucha Alfons
 Načeradský Jiří
 Nadar
 Newton Helmut
 Odermatt Arnold

Orthová Pavla
 Pěchouček Michal
 Pertbok Jiří
 Rejlander Oscar Gustav
 Renoir August
 Richter Gerhard
 Rössler Jaroslav 56
 Sedlecký Zbyněk
 Slavická Milena
 Sopko Jiřího
 Struth Thomas
 Struth Thomas
 Střížek Antonín 23, 33, 35, 39
 Štreit Jindřich 23
 Teller Jürgen
 Trojak Jolanta 23
 Tučková Kateřina
 Unvert Elen Von
 Vernet Horace
 Wall Jeff
 Weston Edward
 Woodman Franceska 94

Abecední seznam použitých pramenů

Literatura

Beran Zdeněk, úvodní text v katalogu /balcar.KB, Praha 2003
Flusser Vilém, Moc obrazu, Prague: OSVU, 1996

Hockney David: Tajemství starých mistrů. Nakladatelství Slovart, Praha 2003. ISBN 80-7209-474-2.

Machalický Jiří: úvod k výstavě Důvěrná sdělení, NoD, Praha 2013

Birgus, Vladimír, Mlčoch, Jan: Akt v české fotografii / The Nude in Czech Photography. Praha: KANT, 2005.

Ortová Pavla: Fotografie absolventů AVU po roce 2000, Teoretická diplomová práce, Slezská univerzita v Opavě Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě, Opava 2012

Pěchouček Michal, úvodní slovo k výstavě Tate v galerii 35m², Praha 24. 9. – 25. 10. 2009

Slavická Milena, Nedoma Petr: Beyond Reality. Galerie Rudolfinum, Praha 2012, ISBN 978-80-86443-20-1

Slavická Milena, Smrt před očima, Atelier 8/97, Praha

Sontagová Susan: O fotografii. Praha: Paseka, 2002, ISBN: 80-7185-471-9

Tučková Kateřina: úvodní text k výstavě Transfer, Dům umění, Brno 2009

Vaňous Petr: Motýlí efekt?, Galerie Rudolfinum, Praha 2013, ISBN 978-80-86443-22-5

Vaňous Petr: Art & antiques 9/2005, s. 96

Vaňous Petr: Prinz Prager gallery, červen 2010

Newton, Helmut: Work, Taschen 2001

Richardson, Terry: Terryworld, Taschen 2004

Néret Gilles: Caravaggio – Malířské dílo, Taschen 2011, ISBN: 978-80-7391-384-7

Birgus, Vladimír: Frantisek Drtikol, Prague, 2000, ISBN 13: 9788086217208

Lange, Susanne: Bernd & Hilla Becher - Life and Work, ISBN 9783829601757

Myselbeck Reinhold: 20th century Photography, Taschen 2005, ISBN: 3-8228-483-1

Internet

Jakub Král. <http://www.artlist.cz/?id=2590>

Petr Vaňous. <http://www.artlist.cz/?id=1394>

Z rozhovoru Martince Hynka s Farnou Kateřinou in: <http://www.novinky.cz/kultura/282508-malir-hynek-martinec-vypravi-o-svych-vizich-londynskem-popravisti-i-pameti-starych-stromu.html>

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

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

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

<http://duanemichals.tumblr.com/>

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

<http://www.tumblr.com/tagged/candida-hofer>

<http://www.thomasdemand.info/>

<http://www.beateguetschow.net/>

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

<http://www.josefschulz.de/>

<http://www.thomasstruth32.com/>

Rozhovory

Rozhovor Anny Gutové a Jolanty Trojak, Praha 1. 6. 2013

Rozhovor Anny Gutové a Jindřicha Štreita, Praha 2. 6. 2013

Rozhovor Anny Gutové a Jana Mikulky Praha 2. 6. 2013

Rozhovor Anny Gutové a Petra Vaňouse, Praha 3. 9. 2013

Rozhovor Anny Gutové a Karla Balcara, Praha 3. 10. 2013

Rozhovor Anny Gutové a Karla Balcara, Horní Čermná 31. 7. 2013

Rozhovor Anny Gutové a Zdeňka Berana Praha 11. 8. 2013

Rozhovor Anny Gutové a Zbyňka Sedleckého, Praha 12. 9. 2013

Rozhovor Anny Gutové a Josefa Bolfa, Praha 5. 9. 2013

Rozhovor Anny Gutové a Nadi Klevisové, Praha 24. 7. 2013

Anna Gutová: Obraz obrazu
Vydal: Vladimír Gut – 6ut
Tisk: Dakacom
Vazba: Knihařství Daniel Honsnejman
Grafická úprava: Anna Gutová
vydání I. náklad: 10 kusů
© Anna Gutová 2013

