

FOTOGRAFOVÉ SOCH

BcA. Jan Vermouzek

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2017



FOTOGRAFOVÉ SOCH

PHOTOGRAPHERS OF THE SCULPTURE

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

BcA. Jan Vermouzek

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Oponent: MgA. Mgr. Jan Mahr

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2017



Abstrakt

Diplomová práce na téma Fotografové soch má za cíl prostřednictvím významných autorů jež se tomuto tématu věnovali, nebo věnují prozkoumat tuto tvorbu z pěti hledisek. Z pohledu volné tvorby, která nějak reflektuje sochařská díla, fotografie soch v architektuře a veřejném prostoru, sochy v provozu galerie a ateliéru, společná tvorba fotografa a sochaře. Závěrem prozkoumat monografická díla sochařů dvacátého prvního století.

Abstract

The aim of this diploma thesis on Photographers of sculptures is to explore this work from five points of view by focusing on important authors who have devoted their work to this topic. From the point of view of free creation which somehow reflects sculptural works. Photos of statues in architecture and public space. Sculptures in galleries and studios. The way a joint work of a sculptor and a photographer is influenced. And finally, a look on monographic works of sculptors in the 21st century.

Klíčová slova

Fotografie, Fotograf, Socha, Plastika, Objekt, Architektura, Veřejný prostor, Galerie, Volná tvorba

Keywords

Photo, Photographer, Statue, Sculpture, Object, Architecture, Public Space, Gallery, Free Creativity

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2016/2017

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Jan VERMOUZEK**
Osobní číslo: **F130967**
Studijní program: **N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor: **Tvůrčí fotografie**
Název tématu: **T: Fotografové soch**
Téma anglicky: **T: Photographers of the Sculpture**
Zadávací ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

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

Popsat fotografickou tvorbu českých autorů zaměřenou na sochařská díla. Východiskem je vlastní více než desetiletá zkušenost s tímto zaměřením. Budu se věnovat nejprve výběru již nežijících autorů, na jejichž příkladu chci demonstrovat maximální možnou šíři přístupu k tomuto žánru. Následně postihnout současnou českou scénu autorů, kteří se intenzivně fotografování soch věnují. Především mě zajímá přímá spolupráce sochař fotograf.

Poděkování

Zejména bych chtěl poděkovat své přítelkyni Katce, za velikou trpělivost, toleranci a podporu při vypracovávání této práce. Dále pak děkuji Tomáši Pospěchovi za podnětné připomínky a všem autorům, kteří mě byli ochotni vyslechnout a poskytli mi rozhovor ať už osobně nebo virtuálně. V neposlední řadě také děkuji svým rodičům Janě a Petrovi za pomoc s jazykovou korekturou.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.

Souhlas

Souhlasím se zveřejněním v Univerzitní knihovně Slezské univerzity v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na webových stránkách ITF.

Jan Vermouzek
V Brně dne 30. června 2017

© 2017 Jan Vermouzek
Institut tvůrčí fotografie FPF
Slezské univerzity v Opavě

Obsah

| | |
|--|-----------|
| Úvod | 7 |
| Co je socha | 9 |
| Proč a jak se sochy fotografují | 11 |
| Krátký exkurz do historie | 14 |
| Socha jako námět volné fotografické tvorby | 17 |
| • Obrazový poeta Josef Sudek | 17 |
| • Avantgardní fotograf Jaromír Funke | 19 |
| • Fotograf soch Tibor Honty | 21 |
| • Surrealista Vilém Reichmann | 22 |
| • Fotoreportér Jan Lukas | 23 |
| • Experimentátorka Eva Fuková | 25 |
| • Poutník Jan SágI | 25 |
| • Jan Svoboda | 27 |
| • Filozof Jindřich Přibík | 28 |
| • Luminograf Jan Pohribný | 29 |
| • Dokumentaristé Martin Wágner a jiní | 32 |
| • Fotoamatér Petr Bedrna | 33 |
| Fotografie sochy v architektuře a veřejném prostoru | 35 |
| • Praha a Pražský hrad | 36 |
| • Publikace o regionálních památkách | 45 |
| • Vetřelci a volavky | 50 |
| • Současná socha ve veřejném prostoru | 53 |
| Socha v prostředí galerie či ateliéru | 54 |
| • Josef Sudek | 55 |
| • Tibor Honty | 58 |
| • Robert Portel | 60 |
| • Martin Polák | 60 |
| • Tomáš Souček | 61 |
| • Ondřej Kocourek | 64 |
| Spolupráce sochař fotograf | 66 |
| • Ondřej Polák a Michal Gabriel | 66 |
| • Tomáš Rasl a Michal Cimala | 68 |
| • Jan Vermouzek a Pavel Korbička | 69 |
| Sochařské monografie vydané v 21. století | 71 |
| • Vladimír Preclík (2004) | 71 |
| • Stanislav Hanzík (2005) | 73 |
| • Bernard Reder (2007) | 74 |
| • Marius Kotrba (2009) | 75 |
| • Jaroslav Róna (2010) | 76 |
| • Čestmír Suška (2012) | 77 |
| • Michal Gabriel (2013) | 79 |
| • Ladislav Zívr (2013) | 80 |
| Závěrečná úvaha | 83 |
| • Fotograf není autor? | 83 |
| • Uvědomujeme si význam fotografického sdělení? | 83 |
| • Sub specie aeternitatis | 84 |
| Seznam použité literatury | 86 |
| Internetové zdroje | 89 |
| Jmenný Rejstřík | 90 |

Úvod

Konečný výběr tématu této práce, byl vlastně docela logický. K sochám a hlavně lidem, kteří je vytváří, mám asi nejbliž, ze všech výtvarných oborů. Mezi sochaři mám mnoho přátel a známých. Proto mi bylo umožněno víc než v jiných tvůrčích procesech, nahlédnout do tajů tvorby. Za vznik této lásky je zodpovědný kamarád Jiří Schlosser, který v roce 2006 začal studovat v ateliéru Jana Ambruze na brněnské FAVU. Od té doby se se vzrůstající intenzitou o tento obor zajímám a asi deset let sochy fotografuji. Za tu dobu jsem měl možnost si vyzkoušet nejrůznější fotografické přístupy k tomuto tématu. S touto praktickou zkušeností je patrně načase se podívat na danou problematiku víc teoreticky. Což doufám bude mít i praktické důsledky v hlubším porozumění fotografii soch.

Rozhodne-li se člověk fotografovat sochy, a bude-li hledat v nabídce dostupných knižních či internetových rádců v českém jazyce, jak na to. Nenajde jedinou pomoc. Pouze na ITF se ve druhém ročníku vyučuje předmět „Fotografie plastiky a architektury“. Ten od roku 2006 vyučuje Miroslav Myška. Před ním jej vedl Miroslav Stibor. Z uvedeného je patrné, že tato problematika je zcela mimo zájem obecné fotografické praxe. Přitom z vlastní zkušenosti vím, že tento byť okrajový žánr má svá specifika a úskalí, především při přímé spolupráci fotografa se sochařem.

Stejně tak, jak v podstatě neexistuje žádná ucelená metoda která sochy fotografovat, nepodařilo se mi najít nějaký kritický pohled na již existující tvorbu s tímto zaměřením. Také teoretických textů na toto téma se z veřejně dostupných zdrojů moc nalézt nedá. Pouze 11. 11. 2016 se uskutečnila 1. výroční konference Katedry fotografie FAMU na téma Fotografie & socha. Bohužel z této události zatím není k dispozici žádný výstup. Ale v nakladatelství Namu by na podzim roku 2017 měla vyjít kniha. Bohužel ani v knihách jež jsou postaveny na fotografiích mistrů jako byli Sudek, Honty, Funke či jiní, není o samotných snímcích většinou ani zmínka. Vždy se v těchto publikacích píše pouze o samotných sochách. Ano je to pochopitelné, vždyť tyto knihy mají prezentovat sochařská díla. Nicméně bez fotografa by nebylo co publikovat a jeho část práce jistě také stojí za pozornost a mohl by mu být věnován alespoň závěrečný odstavec v textu knihy.

Fotografové soch, kteří se tomuto oboru věnují s plným nasazením, jsou často považováni za pouhé nájemné řemeslníky, jejichž tvorba je jen málo tvůrčí. Ano, jde o pokračování starých principů, kdy tvůrce, například kameník, byl primárně řemeslníkem a teprve když své řemeslo dokonale zvládl, mohl přerůst v umělce.

Pokud se fotograf věnuje sochám musí dobře ovládat své řemeslo aby mohl kvalitně a s pokorou posloužit jinému tvůrci. To ale neznamená, že svým umem výrazně nepřispívá, řekněme k popularizaci či lepšímu pochopení sochařského díla.

V této práci bych se chtěl věnovat především současným autorům a konfrontovat je s díly předchozích generací. Prostřednictvím tohoto zkoumání bych rád poukázal na tento okrajový žánr, který stojí za větší pozornost. Že v něm vznikla a vznikají zajímavá tvůrčí díla, která ovlivňují nejen pohled na sochařství, ale i na fotografii samotnou.

Hlavním podkladem mi budou především knižní publikace. Budu vycházet z monografických děl nejrůznějších sochařů či monografií samotných fotografů. Dalším podstatným zdrojem budou knihy o památkách či architektuře, které jsou se sochařskými díly úzce spjaty.

Co je socha

Než se začnu věnovat zkoumání fotografických děl na nichž jsou zobrazeny sochy a autorům těchto snímků, bude dobré si nejprve ujasnit co se pod tímto pojmem myslí obecně a případně jak jej v této práci hodlám používat já.

Vezmeme-li si na pomoc wikipedii:

„Socha je samostatné třírozměrné umělecké dílo vytvořené sochařem.

*Výkladový slovník od autora Jana Baleky uvádí, že plastika je socha tvořená technikou přidávací (vymodelované sochy z keramiky apod.) a skulptura je socha tvořená technikou odebrací (tesané sochy z mramoru, dřeva apod.). Obvykle se ovšem slovo plastika (z latinského *plastos* = výtvar od *plasso* = tvořím, vymýšlím, přetvářím“) používá jako obecné označení pro trojrozměrná výtvarná díla, zatímco socha jako označení pro figurální plastiky, přičemž slovo skulptura bývá považováno za synonymum slova plastika.*

Socha svým tvarem či proporcemi obvykle vychází z lidské postavy, není to však pravidlem. V moderním sochařství se již od dob začátku abstrakce začaly objevovat sochy, které nevycházejí z lidské figury. V dnešní době se tyto „odlidštěné“ sochy dají nazvat „objekty“.

Více soch sestavených tak, aby působily jako celek, se nazývá sousoší.

Socha může být vyrobena z nejrůznějších materiálů, ale historicky nejběžněji používané jsou keramika, různé druhy kamene, bronz, dřevo a podobně“

Pro potřeby této práce je sochou myšleno trojrozměrné dílo. Pomineme zkoumání je-li umělecké, z jakého materiálu či jakou technikou bylo zhotoveno. Za sochu tedy budeme považovat i Duchampovu „Fontánu“. Nicméně takovýmto sochám se budu věnovat pouze okrajově jestli vůbec. Pokud budu hovořit o objektech, instalacích či jiných trojrozměrných dílech na okraji pojmu socha, pokusím se na to vždy upozornit. Za důležitější považuji upozornit, že za sochu v této práci hodlám považovat například figurální reliéf na náhrobku, nebo plastické zdobení sloupů či kašen, pokud svým významem přesahují pouhý ornament.

Ještě je důležité říct co ještě považuji za fotografii sochy. Často je obtížné rozhodnout, zda je snímek ještě fotografií sochy. Přesto, že na obraze je socha nesporně zachycena, ale je tak malinká, nebo v kompozičním schématu tak

1 <https://cs.wikipedia.org/wiki/Socha>

zanedbatelná, že by bylo troufalé snímek označit za fotografii sochy. Bylo by jistě nesmyslné hledat pravidlo, které by určovalo jakou část plochy musí socha zabírat, abychom snímek mohli považovat za fotografii sochy. Za takové intuitivně považují ty fotografie, v nichž je socha umístěna na nějakém kompozičně významném místě bez ohledu na její plošnou velikost. Důležitým hlediskem je odpověď na otázku, pokud bychom sochu z obrazu odstranili, byl by její vznik odůvodnitelný?

Proč a jak se sochy fotografují

Možná se může zdát nesmyslné si položit otázku proč se sochy vůbec fotografují. Ale občas není špatné se zamyslet nad zdánlivě zbytečnou otázkou. Jsme-li v postavení již zmíněného řemeslného fotografa, odpověď je zdánlivě nasnadě. Zkrátka nám sochař, kurátor, architekt, sběratel... zadal sochu vyfotografovat, a na nás je úkol splnit. Jenže je rozhodující, co tímto zadáním sleduje.

Fotografie jako nástroj pro výměnu informací, má zejména umožnit sdílení obrazového sdělení nezávisle na místě a čase. V případě fotografování soch jsou obě tyto vlastnosti důležité. Upozorňuji na to, protože mám pocit, že především umělci fotografové na tyto základní funkce často rezignují. Podstatou jejich tvorby je obraz sdělující jejich vnitřní rozpoložení či jiné pohnutky, podobně jako například abstraktní malba (ve velmi zjednodušeném přirovnání).

Jedná-li se o fotografii sochy, ta zde je v jistém služebném postavení. Příkladem funkce místní a časové nezávislosti může být fotografie sochy Ježíše Krista v Rio de Janeiru. Málo kdo tam byl, ale téměř každý tuto sochu zná. Jelikož tam tato socha stojí již od roku 1931 a asi každý předpokládá, že tam ještě pár desítek či stovek let stát bude. Fotograf zřejmě nebude časové hledisko příliš řešit. Proto jsem přesvědčen, že fotografická výpověď o tomto monumentu bude jiná, než když bude zadáním vyfotografovat site specific instalaci, která zpravidla bývá vystavena po poměrně krátkou dobu a poté dílo zcela zanikne. Proto při hodnocení fotografií musíme zohledňovat i tato hlediska.

Dalšími kritérii zadání je řekněme typ informace kterou chceme předat. Má-li jít o čistě informativní, pokud možno co nejobjektivnější záznam, či fotografií máme sdělit vlastní interpretaci díla, nebo ho divákovi máme zprostředkovat tak jak jej za standardních okolností vidět nemůže. Tím nechci říct, že by se v jakémkoliv případě mělo rezignovat na alespoň bazální estetická pravidla. Ba právě naopak. Mistři fotografického řemesla nám dokazují, že za všech okolností je možné, aby se jejich fotografie daly považovat za nezávislá výtvarná díla a přitom neztratila žádoucí informační hodnotu.

Problém lze popsat i z pohledu metodiky Doré (metodika katalogizace a popisu muzejních sbírek, kterou jsem spoluvytvářel v letech 2000 až 2010). Každé výtvarné dílo, tedy i socha je „sdělením“, které může fotografie buď „reprodukovat“, nebo „interpretovat“. Protože u soch jde vždy o převod trojrozměrného předmětu do plochy, musí být i „neutrální reprodukce“ jistou interpretací.

Ta může být jen zcela „technologická“, jako např. analogie Google Street View. Tedy ucelený soubor více snímků zachycujících všechny detaily a pohledy na sochu. Z muzeologického pohledu je totiž dokumentace či digitalizace „sbírkového předmětu“ jen „předvědeckou“ fází prací a musí umožňovat další analýzy a interpretace.

Nebo se reprodukce může pokusit zprostředkovat „pohled (názor) autora sochy“. Toho lze dosáhnout spoluprací fotografa s autorem sochy, nebo alespoň se zasvěceným znalcem, protože „neutrální“ fotograf nemůže znát všechny záměry autora či podněty, které k vytvoření díla vedly. Samotný „neutrální“ fotograf tedy i při snaze o „neutrální reprodukci“ dílo interpretuje se všemi výhodami i riziky s takovou interpretací souvisejícími. Takový „estetizující“ snímek by však měl být součástí onoho „technologického souboru“, protože je jeho „shrnutím“.

Zcela jiná situace je, pokud se rozhodneme sochy fotografovat z vlastního popudu, jde-li o volnou tvorbu. Potom fotografie nemůžeme hodnotit žádným z nastíněných kritérií. Pouze lze posuzovat estetickou hodnotu díla a to jestli k nám autorův záměr promlouvá či nikoliv. Ostatně jako u každé jiné fotografie. Tomuto druhu tvorby se budu obšírněji věnovat v jedné z následujících kapitol.

Jak se sochy fotografují? Nechci zde řešit fotografickou techniku, způsob osvětlování ani nic podobného. Chci fotografie soch rozdělit do kategorií podle toho, kde, proč a za jakých okolností jsou sochy snímány, což má vliv na tvůrčí přístup k fotografování.

První takovou kategorií je socha jakožto součást architektury či veřejného prostoru, okrajově by se sem daly zařadit i ty které jsou instalovány volně v krajině. Tato prostředí jsou pro sochu asi nejpřirozenější. Tato výtvarná díla se fotografují dvojím způsobem. Buď je primárním námětem obrazu prostředí jako je například náměstí na němž socha stojí. Tak se socha mimoděk ocitne i na fotografii. Opačný přístup ke snímku je ten, když autor primárně fotografuje především sochu, ale snaží se v různé míře objasnit v jakém kontextu je umístěna. U mnoha fotografií je zcela jasný autorův primární záměr, ale jistě je i mnoho takových kde tato jistota chybí. Pokud se budu věnovat takovýmto hraničním snímkům pokusím se na to upozornit a vysvětlit proč zastávám názor, že jde o jeden nebo druhý popud.

Další kategorií je socha umístěná v interiéru dočasně. Respektive tak, že se nestává integrální součástí prostoru. Mám tím na mysli v podstatě tři možnosti. Socha je vystavena v galerii. Zde může být hledisko dočasnosti poněkud problematické,

v případě že se jedná o stálou expozici například v Národní galerii, jak zde fotografoval například Josef Sudek. Druhé dvě možnosti se týkají zobrazení díla v ateliéru sochaře či fotografa. V tomto případě je dočasnost patrná, nicméně vzniká-li snímek u sochaře „doma“, je socha ve svém přirozeném prostředí. Ve třetím případě jde hlavně o fotografii zcela aranžovanou často se snahou úplně eliminovat vliv prostředí. Část takových snímků můžeme označit za technickou reprodukci, často využívanou pro aukční provoz či do katalogů.

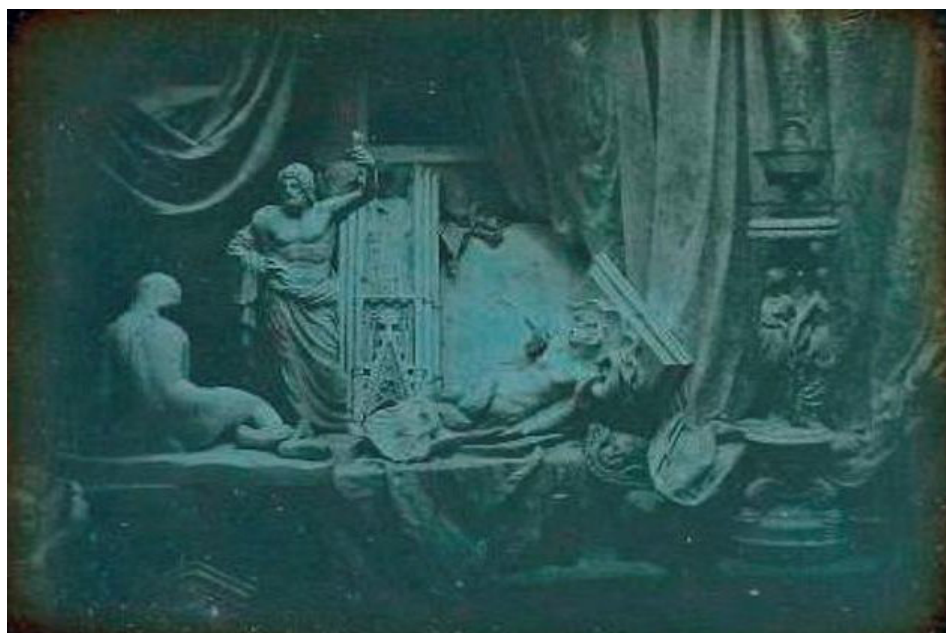
Další zajímavé hledisko, které ovlivňuje to jak se sochy fotografují, v jakém vztahu je fotograf se sochařem. V tomto případě se dá říct, že jde o více méně spojitou funkci. Proto zmíním pouze extrémní polohy. První je, že nejsou v žádném vztahu. Tedy fotograf pracuje s dílem dávno zesnulého autora. Nemůže se s ním poradit jak své dílo skutečně myslel. Musí si vystačit s tím co vidí a jak sám dílo vnímá v kontextu toho jak je vystaveno nebo umístěno. Celé dílo sochaře je uzavřeno a definitivní. Druhým extrémem je přímá spolupráce obou tvůrců. Zadavatelem fotografie je sám autor sochy a ten má často specifické požadavky na to jak chce své dílo prezentovat. Z vlastní zkušenosti vím, že pohled fotografa a sochaře na totéž dílo bývá dost rozdílný. Jsou-li oba vnímaví, dojde ke skutečnému tvůrčímu dialogu ve kterém jsou ovlivněny obě spolupracující strany. Takovým extrémním příkladem je spolupráce fotografa Ondřeje Poláka se sochařem Michalem Gabrielem. Proto aby vznikly zajímavé fotografie soch v krajině. Jsou tito dva schopní naložit několika set kilogramové sochy na nákladní auto. Odvést je na předem vytypované místo například v Krkonoších a zde je vyfotografovat.

Prvnímu přístupu žádné, nebo jen zanedbatelné spolupráci bude věnována větší část práce, protože takových případů je mnohem víc. Druhému aktivnímu vztahu fotograf-sochař věnuji jednu ze závěrečných kapitol. Je to totiž tvůrčí proces který mě osobně zajímá nejvíc, protože se v takovém vztahu sám nacházím. Proto mě zajímá, jak se s tímto přístupem perou jiní.

Krátký exkurz do historie

Kromě vědců, kteří se snažili o rozšíření svého poznání o tom jak fungují fyzikálně-chemické procesy tohoto světa, což je jejich přirozené poslání. Se o vznik fotografie, tedy kresbu světlem, snažili především umělci, zejména pak malíři. Ti méně zruční hledali prostředek, jak si svou náročnou práci zjednodušit a přesto vytvořit zajímavé obrazové dílo. Není proto přehnané tvrdit, že fotografie je výplodem umění a s uměním je velmi úzce spjata. Je tedy přirozené, že již první experimentální snímky byly věnovány i sochám. Především proto, že sochařská výtvarná díla byla po ruce, a dalo se na nich vyzkoušet převod trojrozměrné předlohy do plošného obrazu.

Jedna z prvních fotografií, kterou pořídil sám vynálezce Louis Daguerre, zobrazuje pohled do jeho ateliéru. Zde jsou zachyceny hned tři sochy. Dvě ženy a stojící mužská postava. Tyto jsou zcela nepochybně ústřední částí výjevu a tedy byly fotografovány záměrně. Podobných daguerrotypií by mělo existovat přibližně deset. A všechny byly pořízeny ještě před vyhlášením vynálezu fotografie Francouzskou akademií věd. Tedy před srpnem 1839. Zmíněný výjev je na takzvané Kynžvartské daguerrotypii. Tu spolu s ostatními pokusnými snímky rozeslal Louis Daguerre nejvýznamnějším osobnostem té doby. Kynžvartská daguerrotypie byla zaslána jeho Jasnosti Clementu W. L., knížeti von Metternich i s vlastnoručním věnováním autorem na zadní straně. Tím se tento artefakt dostal do českých zemí a momentálně je uložen v Národním technickém muzeu v Praze.



Obr. 1. Kynžvartskou daguerrotypii daroval kancléři Metternichovi Foto: Louis Daguerre

Zřejmě ještě starší daguerrotypie zachycující podobný výjev z vynálezčova ateliéru je podle knihy Daniely Mrázkové, „Příběh fotografie“² datován dokonce rokem 1837. Ale na tomto obraze se již nejedná o sochy jako takové, nýbrž o reliéf ženy a dvě hlavy andělíčků. Kromě této problematické ukázky se tato kniha dalším sochařským výjevům nevěnuje. Podobně na tom budou i jiné publikace o obecných dějinách fotografie.



Obr. 2. Nejstarší dochovaná daguerrotypie z roku 1837, Foto: Louis Daguerre

Dle výše naznačených principů se dále hodlám věnovat především autorům současným, pokud to v dané kapitole bude možné, zaměřím se i na díla starší. Nejdále v čase pak pouze do začátku minulého století. Zejména proto, že se fotografie tou dobou již částečně emancipovala a technicky dozrála do stádia, že začalo být praktické ji v širším měřítku využít k těmto účelům.

2 MRÁZKOVÁ, Daniela. 1985. Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostředním životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývoj. okamžiků. Praha: Mladá fronta. Máj.

Přestože jsou fotografové soch často opomíjeni, je spousta autorů, kteří tak či onak na svých fotografiích sochy zachycují. Nejedná se pouze o zcela utilitární práce například pro katalog, ale spektrum vyobrazení je velmi široké, končí velmi sofistikovanými výtvarnými počiny nejen z rukou zavedených mistrů fotografického řemesla.

Touto prací bych rád trochu rehabilitoval tuto část fotografie. Často není považována za příliš tvůrčí, přece jde jen o zakázkovou práci. Ano i taková je podstatná část fotografií soch. Ale třeba módní fotografie je výsostně komerčním produktem a přesto se dnes vystavuje v nejrenomovanějších galeriích. Je pravda, že asi ani nejgeniálnější fotografie sochy jen stěží ovlivní vývoj současného umění. Ale to přece není důvod proč by měla být zcela opomíjena.

Socha jako námět volné fotografické tvorby

Volná tvorba v níž autoři zobrazují sochařské výjevy je asi nejhůře uchopitelná. Postihnout všechny autory a celou pestrost jejich výstupů není dost dobře možné. Je asi překvapivé, že se tomuto okrajovému žánru věnovali a věnují jak profesionálové a mistři fotografe tak i vyslovení amatéři. Estetické zpracování se v čase proměňovalo asi nejvíc z již nastíněných kategorií. Často i tato tvorba reflektovala výtvarné tendence své doby. Nalezneme snímky ovlivněné novou věcností, avantgardou, surrealismem či humanistickou fotografií až k současným vlivům. Stejnou pestrost nalezneme i z žánrového pohledu. Na jedné straně jsou například intimní zátiší Josefa Sudka, třeba z Malostranského hřbitova nebo fotografie Evy Fukové „Poetické setkání (1953)“. Na straně druhé pak spíše živé snímky dokumentárního charakteru s výrazným sociálním poselstvím, například fotografie Tibora Hontyho „Vyznání (1960)“. Velkou pestrost nabízí i míra manipulace snímků. Od nemanipulovaných přirozených fotografií kupříkladu Viléma Reichmanna ke kolážím Evy Fukové či luminografiím Jana Pohribného.

Tuto všemožnou pestrost ve volné fotografické tvorbě se zaměřením na sochy se pokusím demonstrovat několika vybranými autory z minulosti i současnosti, které považuji za důležité.

Obrazový poeta Josef Sudek

Mezi patrně nejstarší volné fotografie patří několik snímků Josefa Sudka ze souboru Svatý Vít. Zde začal v roce 1924 zaznamenávat dostavbu chrámu. Z fotografií pořízených mezi lety 1924 – 28 vydalo v roce 1928 nakladatelství Družstevní práce portfolio Sudkových originálních fotografií. Mezi těmito snímky byly poprvé publikovány snímky se sochařskou tematikou. Mezi velmi působivý příklad patří dvě fotografie datované mezi lety 1926-27. Jsou na nich sochy světců od Františka Preisse sundané z pilířů křížení. Na snímcích je zřetelný vliv impresionistické fotografie. Významnou kompozičně impresní složkou obrazu je dominantní proud světla vytvářející paprsky ve zřejmě zvířeném prachu. Dalším takovým snímkem je pomník arcibiskupa Bedřicha Schwarzenberga. Zde tyto světelné paprsky zvýrazňují modlící se postavu. Fotografie tím získává jistý mystický nádech. Kromě celistvějších záběrů se Sudek věnuje i architektonickým detailům ve kterých působivě funguje hra světla a stínu. Taková fotografie je například portrét Mikuláše Holubce z triforia chrámu svatého Víta. Po dostavbě chrámu v roce 1929 zde Sudek přestal fotografovat.



Obr. 3. Svatý Vít 1924 – 28, Foto: Josef Sudek

Mimo tvorby v chrámu svatého Víta se Sudek sochám věnuje i ve své další volné tvorbě. Tu například vystavil na mezinárodní fotografické výstavě v Mánesu roku 1936.

„Sudek zde vystavuje fotografii kovové a dřevěné sochy, sklo, kořen, masku, krajinu, jablko. Jsou to motivicky jednoduché, ale imaginativní fotografie a prozrazují jeho dávnou lásku, o níž málokdy mluví, totiž lásku k soše jako objektu volné fotografické tvorby.“³

3 FÁROVÁ, Anna. 1995. *Josef Sudek*. Praha: Torst.

Na výstavě „Fotografie“ kterou pořádal Spolek výtvarných umělců Mánes v roce 1938 Sudek vystavil mimo jiné i 24 fotografií plastik. Na většině z nich bylo zachyceno dílo barokního sochaře Matyáše Bernarda Brauna. Vystavené snímky jsou realistické, ale nesou v sobě i jistou poetiku.

Sudek byl obklopen nejrůznějšími výtvarníky, sochaře nevyjímaje, celý život. S mnohými udržoval velmi přátelské vztahy po mnoho let. Jejich díla jistě intenzivně vnímal. Proto nás nepřekvapí, že se sochy, často i neznámých autorů, objevují v jeho zcela volné tvorbě pozdějších let. Takovéto snímky se nacházejí například v cyklech „Vzpomínky (1948-64)“, „V kouzelné zahrádce (1954-59)“, nebo v sérii fotografií z Malostranského hřbitova. Často jde o nejrůznější až surrealistická zátiší. A dá se říct že tato tvorba svou estetikou plynule navazuje na Sudkovy nejznámější cykly jako je „Okno mého ateliéru“ či „Labyrinty“. Ostatně i mezi „Labyrinty“ nalezneme několik snímků z různých sochařských ateliérů.

Sudkova volná tvorba zobrazující sochy, je typickým příkladem čisté nemanipulované fotografie s emotivně poetickým nábojem. Asi největší vliv na jeho snímky měl příchod nové věcnosti a čisté fotografie.

Avantgardní fotograf Jaromír Funke

Volná fotosochařská tvorba tohoto autora je poměrně skromná co do počtu fotografií. Za to je významná svým obsahem. Jde dokonce o docela podstatné snímky jež dnes patří mezi ikony avantgardní fotografie. Mám tím především na mysli fotografii sochy anděla držící věnec nad ústím komína. Funke zde klade do nových souvislostí objekty, které by takto pozorovatel reality nespojil, jde tedy o jedno z prvních využití surrealistických principů André Bretona. Hraje si s významem jednotlivých prvků a vytváří tím alternativní realitu. Tento snímek najdeme v mnoha knihách tohoto autora. Fotografie je z cyklu „Čas trvá“ datován mezi lety 1930-34. V tomto cyklu autor opouští svůj fotogenismus a zaměří se na fotografii, které v roce 1936 začne říkat emotivní.

„Konflikt dvou časů, které jsou vyjádřeny předměty z různých dob, vytváří dramaticčnost a poezii jeho například fotografií z cyklu Čas trvá. V nich nad zobrazením předmětů dominuje z jejich konfliktu vzniklý citový a smyslový zážitek. Smyslem a účelem těchto fotografií již není samo zobrazení předmětů, nýbrž jejich prostřednictvím vzniklý výsledný vjem z jejich vztahu, to jest asociace, kterou vyvolají. Místo zobrazené předmětné skutečnosti vzniká nová

smyslová skutečnost, jejíž poezie, lyrika ironie, humor, smutek, grotesknost a podobně působí na diváka emocionálně, jako působí hudba, která není „zprostředkovatelem“ skutečnosti, nýbrž sama je skutečností lidských citů, vyvolaných vnímanou realitou. Je skutečností, již nelze vykládat, ale kterou je možno vnímat.“⁴



Obr. 4. z cyklu *Čas trvá* 1930-34, Foto: Jaromír Funke

Další již méně ikonické snímky soch nalezneme například v knize „Jaromír Funke Fotografie“⁵ z roku 1970. Zde je celkem na deset takovýchto fotografií. Ty patří do cyklů „Čas trvá (1930-34)“, „Pražské kostely (1942)“, „Země nenasycená (1940-44)“. Nebo mimo cykly fotografie „Sochy v Moderní galerii (1936)“.

4 LINHART, Lubomír. 1960. *Jaromír Funke*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Umělecká fotografie.

5 FUNKE, Jaromír. 1970. *Fotografie*. Praha: Odeon. Klub čtenářů.

Fotograf soch Tibor Honty

Hontyho fascinace sochou byla jistě enormní. Jeho cyklický přístup k jejich fotografování zapříčinil postupné prohlubování tématu. Takže se brzo stal mistrem na tomto poli. To ostatně dokazují fotografie „Pomony“ z pražské Národní galerie, francouzského sochaře Aristida Maillola. Několik snímků tohoto souboru vyšlo v roce 1939 v časopise „La Renaissance“. Tam je spatřil sám autor sochy. O fotografiích prohlásil, že jsou to skutečná umělecká díla, která mu ukázala nový rozměr jeho sochy. Honty se k fotografování této sochy vracel opakovaně po celý život. Fotografoval ji v celcích či detailech. Velmi realisticky, ale i v abstrahujícím pojetí. Nebál se přiznat galerijní prostředí, ale také ji fotografoval v podzimní zahradě Šternberského paláce, kam si ji nechal přenést. Jedním z vrcholů této tvorby je soubor fotografií uvedený textem V. Procházky vydaný v roce 1961 nakladatelstvím Artia.



Obr. 5. Aristid Maillol: Pomona 1935, Foto: Tibor Honty

Kromě řekněme výstavně aranžovaných sochařských výjevů se ve své volné tvorbě Honty věnoval náhodně nalezeným figurálním výjevům s jistou melancholickou náladou. Takovýto soubor například vznikl v roce 1942, pod názvem ze starých hřbitovů. V knize „Tibor Honty“⁶ z roku 1965, jako osmá fotografie je snímek na kterém barokní socha ženy vzhlíží k nebesům ze zarostlého starého hřbitova. V pozadí dámě dělají garde dva pahýly stromů. V téže knize je mnoho dalších fotografií z pozdější doby, kde náhodné seskupení figur hraje hlavní roli. Jedná se o fotografie nejspíš z různých depozitářů nebo skladišť, či zajímavé momentky z převozu děl na výstavu a podobně. Vždy je kladen důraz na jistou surreálnost takto nalezených soch. Podstatou obrazu je zdůraznění jisté absurdní nepatřičnosti či naopak poetičnosti vztahu v jakém se objekty ocitly. Jakýsi často protikladný dialog je ve fotografiích až hmatatelný. Ku příkladu „Sen (1947)“, „Vyzvání k tanci (1947)“, „Vyznání (1960)“, „Tragedie (1960)“, „Náhodné setkání (1960)“, „Z pracoviště sochaře B. S. 1963“.

Surrealista Vilém Reichmann

Asi nejkompexnější publikací o Reichmanově volném díle je ta z roku 1994 „Vilém Reichman“.⁷ Zde je necelá desítka snímků, kde jsou sochy v hlavní roli. Mimo to v tvorbě tohoto autora je spousta surrealistických nalezených zátiší, evokujících figurální výjevy. Ty by dnešní výtvarníci s klidem mohli považovat za svá díla. A jistě by se v trendech současného sochařského umění neztratila. Jsou to například fotografie „Zápas (1966)“, „Dlouhé čekání (1971)“, „Hra pokračuje (1984)“ a mnoho dalších.

Nicméně mezi snímky na nichž jsou skutečné sochy, i když často jen jejich fragmenty, například patří nalezená zátiší jako „Heplít (1941)“, „Co zanechali sudeťáci, Čtenářka snáře (1947)“, „Odjezd (1963)“. U poslední zmíněné je zajímavý významový posun náhodného setkání sochy Římského muže s lokomotivou. Obraz je umocněn gestem figury, která jako by dávala vlaku znamení že se má vydat na cestu. Dalším zajímavým snímkem je fotografie „Sériové parky (1955)“, vyobrazení čtyřech totožných ženských figur vybízí k zamyšlení nad jistou konzumností v umění.

6 MAŠÍN, Jiří. 1965. *Tibor Honty*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Umělecká fotografie.

7 REICHMANN, Vilém and Antonín DUFEK. 1994. *Vilém Reichmann*. České Budějovice: FOTO MIDA. Osobnosti české fotografie.

Asi nejznámější fotografií Viléma Reichmanna je snímek „Osidla (1941)“. Na záběru je zachycena střední část sochy ženského aktu jež obrůstají jakési šlahouny. Autor se prostřednictvím tohoto záběru zamýšlí nad pomíjivostí hmoty ba i člověka samotného. Dílo patří do souboru Opuštěná. Ze souboru Dvojice je ještě sochařsky zajímavé opět nalezené zátiší u nějakého výtvarníka. Na snímku „Orfeus a Eurydika (1967)“ vede jakýsi fragment ženské plastiky dialog s několika kusy dřeva jež připomínají druhou postavu.



Obr. 6. *Osidla*, z cyklu *Opuštěná* 1941, Foto: Vilém Reichmann

Fotoreportér Jan Lukas

Jan Lukas byl ryzí fotoamatér, ze kterého se stal profesí reportér, ale jeho amatérská fascinace viděným děním kolem sebe ho nikdy neopustila. Mnohem lépe než by se to mohlo podařit mě, je to popsáno v předmluvě knihy E. Frynty.

„Jakkoli je to absurdní, tento profesionál se po třech desetiletích práce rád nazývá „amatérem z povolání“. Nic nevyjadřuje tak přesně jeho postoj jako tento paradox. Je to zároveň přiznání vysloveně generační, i hlavně vyznání zcela osobní a rázem srozumitelné tomu, kdo uvidí Lukasa při práci.

Fotografický aparát je pro něho víc než nástrojem realizace: primárně je to prostředek k překonání samoty, skvělý vynález ke zmnožení lidské družnosti a účasti. V přístroji nosí s sebou ne tak svitek s citlivou emulzí jako spíš oči těch, které by si přál mít kolem sebe. Zvedá-li svůj Rolleiflex, musíte myslit na daleko původnější počínání někoho, kdo ve spěchu zdvihá dítě, aby uvidělo něco, co ze země nezahledne, něco cenného, půvabného, veselého na proměnlivém jevišti světa, co nyní je tu a víckrát už se nevrátí.“⁸

Tento přístup je samozřejmě přítomen i v nalezených snímcích se sochami. Asi nejvíc mě tyto fotografie zaujaly svým esenciálně lidským pohledem na svět a jakousi rošťáckou radostí z nalezeného snímku. Vždy jde o jistou konfrontaci mrtvé hmoty s člověkem. Ať už se jedná o fotografii „Na výstavě (1934)“. Kde je v popředí socha nahé dívky kypřejších tvarů, ve svůdné poloze, patrně od Štursy. V pozadí levé strany si postarší kustódka v dlouhých tmavých šatech, klobouku s kabelkou na kolenou čte patrně časopis zcela bez zájmu o to v jakém je prostředí.

Stejně tak metaforami je naplněný snímek „Hradní stráž (1940)“. Na záběru je malinký strážný v německé uniformě stojící před vchodem do Pražského hradu z Hradčanského náměstí. Vedle něj je zády k objektivu nějaký náhodný kolemjdoucí. Ovšem celému obrazu dominuje pozdně barokní sousoší „Souboj titánů“. V tomto případě jde o levou stranu brány a nad níž je ta část sousoší kdy jeden s titánů drží v ruce dýku v nápřahu, aby bodl svého soka u svých kolenou. Dýka na fotografii je přesně nad německou stáží. Další krásně protikladnou fotografií je snímek „Setkání na Expo (1958)“. Zde trojice řeholních mnichů zády k fotografovi kouká vzhůru na sochu Vladimíra Iljiče Lenina v nadživotní velikosti.

Na tyto fotografie Jana Lukase upozorňuji proto, že v nich shledávám jiný přístup a návod k tomu jak se také dají sochy fotografovat. Jistě jakousi významovou skladebnost nalezneme u volnějších snímků Tibora Hontyho nebo Viléma Reichmanna. Ale zatím co u těchto dvou je podstatou surreálnost nashromážděných objektů obrazu. Tak v případě Lukase jde o čistou živou, dnes bychom spíš řekli dokumentární tvorbu. Kde jde v první řadě o člověka.

8 FRYNTA, Emanuel. 1961. *Jan Lukas: fotografie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Umělecká fotografie.

Experimentátorka Eva Fuková

Eva Fuková přesto, že její přátelé byli ovlivněni surrealismem ona sama jej ve svém díle akcentuje jen málo, nicméně jeden z ryze surrealistických snímků se jmenuje „Komín (1961)“. Fotografie zobrazuje dvě římské sochy bez hlav jež stojí u zídky na níž je kousek od středu vidět čouhající a lehce čoudící komín. Na horizontu je vidět moře a pobřeží. Je zde cítit snahu o významový posun. A skládání nesouvisajících plánů tak aby dohromady daly novou realitu. Je zde zaklíčován odkaz na avantgardní východiska třicátých let. Autorka se ostatně k avantgardnímu odkazu sama hlásila. Tato tvorba byla čistou přímou fotografií.

V témže roce však experimentuje s manipulací fotografií. Například u snímku „Uvězněné sochy (1961)“ autorka kombinuje, patrně při zvětšování, několik negativů. Základem scény je fotografie schodiště které je lemováno třemi sochami, ta nejbližší k divákovi je socha nějakého válečníka. Sochy jsou na výsledném obraze překryty budkami ve světlejším nádechu.

Při její první návštěvě USA vzniká mnoho snímků. Na několika z nich figuruje socha svobody „Placky (1964)“ a „Brodway (1964)“. Tyto fotografie jsou rafinovaně manipulovány za použití dvou negativů. Tohoto tvůrčího prostředku autorka v následujícím období využívá častěji.

Poutník Jan SágI

Mezi lety 1982-86 se Janu Ságlovi podařilo vycestovat do Francie, zejména pak hodně času strávil v Paříži. Při svém putování městem zcela přirozeně fotografoval dění kolem sebe. Z těchto fotografií v roce 1987 vyšla kniha „A co Paříž? Jaká byla?“⁹ v které tyto snímky publikoval. Mezi těmito barevnými snímky je necelá desítka v níž jsou sochy konfrontovány s okolní architekturou, pouličním životem mezi uměleckými díly, nebo lidé pohybující se mezi uměním v galeriích. Příkladem prvního je zajímavý snímek zachycující sochu prosté ženy, která sleduje počínání dvou výrostků na kolečkových bruslích. Ti se prohánějí na volném liduprázdném prostranství, v pozadí majestátně ční eiffelova věž. Jiný snímek zachycuje fragment moderního sousoší na veřejném prostranství, kolem soch sedí dva lidé, kteří se na snímku stávají živoucí částí sousoší. Na všech fotografiích je znát, že autor hledá živoucí vztah mezi lidmi a zdánlivě mrtvým výtvarným dílem, které díky těmto návštěvníkům či pozorovatelům ožívá.

9 SÁGL, Jan and Jaroslav KOŘÁN. 1987. *A co Paříž? Jaká byla?*. Praha: Pressfoto.



Obr. 7. 1982-86, Foto: Jan SágI

Jan SágI byl významným členem kulturního dění druhé poloviny dvacátého století. Fotografoval například známou undergroundovou skupinu Plastic people of the univers. Členové této skupiny se například na oplátku účastnili land-artových akcí Ságlovy manželky Zorky. Tyto akce dokumentoval právě Jan SágI a pouze

jeho fotografie dnes tyto akce připomínají tyto intervence do krajiny jako bylo například pouštění nafukovacích balónů na rybníce. To by se dalo také považovat za jakousi sochařskou exhibici ve smyslu současného umění. Nicméně pro účely této práce jsem měl na mysli sochu v mnohem tradičnějším smyslu.

Jan Svoboda

Fotograf Jan Svoboda byl velmi ovlivněn výtvarným uměním. Sám tvrdil že pokud jej něco ovlivnilo tak to bylo výtvarné umění, nikoli fotografie. Tyto vlivy se promítaly do jeho volné tvorby. V knize „Jan Svoboda“¹⁰ je v úvodní části několik zátiší která obsahují sochy. Kupříkladu „Přízrak V, Florián (1959)“, nebo „Přízrak II, Anděl (1961)“, „Kristus (1959)“ a několik dalších. Nicméně i v ostatních fotografických zátiších jsou využívány podobné principy obrazového vyprávění. Jen explicitní sochy jsou nahrazeny jinými často stylizovanými skupinami předmětů. V jiných fotografiích jsou předměty v evidentně nahodile nalezeném seskupení. Tyto fotografie z dnešního pohledu velmi připomínají prostorovou tvorbu současných výtvarníků. Jen mi v těch současných věcech chybí poezie černobílých snímků Jana Svobody.

„Svoboda patří mezi ty autory, od nichž sotva můžeme očekávat živou a dynamickou reportáž třeba ze stavby hutního kombinátu. Ale umí jako málokdo vystihnout poezii a intimitu věcí, kolem nichž chodí devadesát devět ze sta jiných fotografů nevšímavě.“¹¹

Mimo svojí volnou tvorbu se věnoval dokumentační činnosti pro nejrůznější sochaře. Této činnosti se začal věnovat od počátků šedesátých let. Mezi výtvarníky pro které fotografoval patří: František Pacík, Aleš Veselý, Stanislav Kolíbal, Zdeněk Palcr, Václav Cigler, Martina Reiner, Miloslav Chlupáč, Julie Svobodová, Stanislav Podhrázský, Stanislav Kolíbal, Olbram Zoubek a mnoho dalších. Černobílé fotografické dokumentace výtvarných děl často fungovaly jako uzavřené zátiší. Fotografovaný předmět vždy nějak komunikoval s prostorem kolem něj. Sochu pro fotografování pokládal na ulici dlážděnou kočičími hlavami, či někam do rohu k mírně oprýskané zdi. Tyto syrově poetické fotografie vznikly jako dokumentace, ale často víc vypovídaly o fotografově pohledu na tyto předměty a proto by bylo u mnoha z nich možné, je považovat za část volné tvorby.

10 BALAJKA, Petr. 1991. Jan Svoboda. Praha: Odeon.

11 (K. O. Hrubý, 1975)

Filosof Jindřich Přibík

Jindřich Přibík byl v letech 1962-63 zaměstnán v Západočeském muzeu v Plzni jako fotograf. Ve volných chvílích si v této instituci fotografoval sám pro sebe. Z těchto fotografií autor uspořádal v roce 2003 výstavu ve výstavní síni Masné krámy Plzeň. K této příležitosti byl vydán i katalog „Jindřich Přibík: depozitář 1963“.¹² V katalogu je čtyřicet fotografií tohoto autora. Jsou to nejrůznější nalezená zátiší náhodně seskupených artefaktů depozitáře. Na víc než polovině snímků hrají podstatnou roli nejrůznější fragmenty soch, busty či náhodná seskupení soch jež společně promlouvají beze slov. U podstatné části těchto fotografií jde o jakési živoucí výjevy mrtvých předmětů. Je to jisté filosofické přemýšlení v obrazech. Ostatně všechny fotografie jsou doplněny krátkými texty, které si Jindřich Přibík k fotografiím psal v době jejich vzniku.

„Plzeňský rodák, teprve devatenáctiletý fotograf a budoucí student pražské FAMU, Jindřich Přibík, vstupuje svým souborem o depozitáři plzeňského Muzea do řady významných českých autorů, kteří nefotografují živou skutečnost, ale pod zorným úhlem fantastické a imaginativní interpretace zachycují snovou realitu bez lidské přítomnosti, kterou nahrazují neživými objekty. Tato řada, která je pro českou fotografii velmi příznačná a originální, začíná hlavně u Jindřicha Štyrského (především v knize Na jehlách těchto dní, s jeho fotografiemi a básnickými texty Jindřicha Heislera, z válečných let), pokračuje v dílech Miroslava Háka, Emily Medkové a dalších. Mladý autor inspirovaný četbou, kultivován znalostí výtvarných umění, byl neobyčejně silně osloven atmosférou depozitáře muzea, kde pracoval a kde mohl fotograficky rozvinout svoji představivost a zároveň uplatnit slovem své filozofické reflexe. Byl mu blízký rozpad a rozklad předmětů, vším jakoby pronikal pocit marnosti a zmaru, do nichž se mu promítaly jak reminiscence z dětství, tak dopady politické situace na život blízkých. Obraz doprovázejí slova, kde stejně jako na fotografovaných objektech, všedních i nevšedních, jsou vyjádření plná vážných úvah s tázáním se po smyslu, proložená banálními příběhy s tragickými i absurdními důsledky. Memento mori, obraz, kterým knížka končí je závěrečným motem fotografových

12 PŘIBÍK, Jindřich. 2003. *Jindřich Přibík: depozitář 1963 (Západočeské muzeum v Plzni) : [výstavní síň Masné krámy Plzeň, 2003 : katalog výstavy. Plzeň: Západočeská galerie.*

úvah i vizí. Efemérnost bytí a zánik objektů jsou výrazem shodného pocitu vyjádřeného stejně silně slovem jako obrazem. Též tímto dvojhlasem je Přibíkův cyklus z muzea čímsi velmi specifickým a originálním. Každá jednotlivá fotografie se svým komplementárním textem má svou svébytnou kvalitu a zvláštní pojetí kompozice, světla a matérie.“¹³



Obr. 8. 1963, Foto: Jindřich Přibík

Luminograf Jan Pohribný

Jan Pohribný je fotograf se širokým tvůrčím záběrem. Ovšem asi nejčastěji by se dal označit za krajináře a land-artistu. Ve svých krajinných motivech se zaměřuje na megalitické stavby, energetické body v krajině a dávná rituální místa. Výrazně pracuje se světlem, ať už s přirozeným, často na rozhraní dne a noci, ale nebojí se do svých snímků zasahovat i světelnou manipulací takzvanou luminografií. Jak sám přiznává, byl již od mládí konfrontován s výtvarníky jako byl například Vladimír Preclík, Zdena Fibichová, Jan Koblasa a mnoho dalších pro které také fotografoval. Toto intenzivní vnímání výtvarných zejména sochařských děl se projevuje i v jeho volné tvorbě. Tyto volné fotografie soch plynule navazují na ostatní převážně krajinářskou fotografii zejména tu, v níž akcentuje transcendentální symboliku.

13 PŘIBÍK, Jindřich. 2003. *Jindřich Přibík: depozitář 1963 (Západočeské muzeum v Plzni)* : [výstavní síň Masné krámy Plzeň, 2003 : katalog výstavy. Plzeň: Západočeská galerie.

„Jsem z výtvarnické rodiny, takže základy formovala moje maminka - ilustrátorka a grafička - a také můj otec výtvarný teoretik. Více mne ovlivnili umělci z jiných oborů - sochaři, malíři, ale zejména z oblasti konceptuálního umění, tzv. land-artu, např. Richard Long nebo Andy Goldsworthy, kteří pracují s instalacemi z přírodních materiálů v živé přírodě. Pokud bych měl jmenovat alespoň někoho z řady fotografů, kterých si vážím nebo měli na mne vliv, tak je to pro mne určitě Taras Kuščynskyj, se kterým jsem měl příležitost se velmi blízko poznat. Jeho způsob chápání vztahu ženy a přírody, byť z dnešního pohledu romantický, byl velmi silným vkladem pro moji vlastní cestu.“¹⁴

Sochy nalezneme v souboru Jana Pohribného „Andělé“, který vznikl mezi lety 1999-2014. Sem patří snímky jako například „Pronikavý pohled“, „Hlavci“, „Posmrtné masky“. Autor tímto souborem hledá hranice ztraceného ráje. V těchto fotografiích zkoumá přirozené spojení člověka a přírody, duchovní a materiální stránky světa. V tomto souboru jde o mnohem víc než o pouhou světelnou manipulaci fotografovaných objektů, soch, krajiny a podobně.



Obr. 9. Z cyklu Andělé 2006 , Foto: Jan Pohribný

Dále se pouze světelně manipulované sochy vyskytují v souboru „Osvícené city“ s podtitulem „Projekt věnovaný skryté duši města“. Tento soubor je prozatím ohraničen léty 1997 - 2017. Sochařské výjevy jsou například ve fotografiích „Svatí, Praha Loreta (2000)“, „Démoni a bůžci, Praha Čechův most (2000)“, „Svatí, Praha Karlův most (2000)“, „Démoni a bůžci, Praha Václavák (2001)“, „Svatí, Praha Nový svět (2001)“, „Skladatel, Opava (2005)“, „Básník, Opava (2005)“, „Krok za krokem, Opava (2005)“, „Démoni a bůžci, Cheb (2005)“, „Rudý koutek, Cheb (2005)“, „Pieta, Quimperle (2007)“, „Lev, Benátky (2009)“, „Ragazzo, Benátky (2009)“,

14 https://digiarena.e15.cz/jan-pohribny-s-krajinou-musite-vest-dialog_1

„Démoni a bůžci, Karlovy Vary (2012)“, „Tep historie (2012)“, „Anděl pro Františka Kupku, Opočno (2014)“, „Piazza di Spagna (2017)“, „Quattro fontane (2017)“. Téměř všechny fotografie tohoto souboru jsou výrazně světelně manipulovány. Autor si zde pohrává s významovými interpretacemi sochařských výjevů, které luminograficky dokresluje.



Obr. 10. Z cyklu *Osvícené city 2005*, Foto: Jan Pohribný

V souboru „Industriální pocity“ spolupracuje s finskou multimediální umělkyní Kirsimarií E. Törönen. Jan Pohribný do svých fotografií vkládá plošné figurální objekty zmíněné umělkyně. Ty se ve fotografiích ocitají buď přímo při fotografování v nejrůznějších industriálních či průmyslových prostorech. Jindy objekt kombinuje s fotografií, až při výsledné instalaci v galerii a to hned několika způsoby. Někdy je objekt přilepen přímo na fotografii, jindy se fotografie promítá na plátno před kterým je objekt postaven tak že při pohledu ze zadní strany projekce je obraz celistvý, při pohledu od projektoru jde o obrazově prostorovou instalaci několika předmětů.

Na tvorbě Jana Pohrybného je znát jeho intenzivní propojení s výtvarnou scénou, ze které čerpá inspiraci. Jistý konceptuální základ jeho fotografií je nepopíratelný a určitě by jej neurazilo označení víc výtvarník pracující s médiem fotografie, než klasický fotograf. Jeho potřeba po komplexní tvorbě se neuspokojuje pouze s prací za fotoaparátem, ale musí aktivně zasahovat i před ním, aby jak sám říká byla tvůrčí vynaložená energie ve snímku citelná.

„Klasická fotografie má velmi širokou paletu vyjadřovacích prostředků. A když ji ještě zkombinujeme s jiným „klasickým“ médiem - malbou, scénografií apod. - je naše paleta ještě bohatší, řekněme itermédiální. Potíž je v tom, že svůj nápad stejně většinou musím realizovat vlastníma rukama a na místě, které si pro to naleznou nebo vytvořím. Jenže to je to, co mne na tvorbě vzrušuje. Autentický dotek s realitou, s krajinou, s živly. U klávesnice se tak nezapotím, nepodléhám vlivu a rozmaru počasí, a proto ani výsledek digitální manipulace není možná tak přesvědčivý. Pro mne je důležitá nejen tvůrčí energie, kterou otisknu do vytváření svých fotografií, ale také energie místa, kde je vytvářím. Neříkám, že virtuální realita soudobého digitálního světa je špatná, ale je zkrátka jiná.“¹⁵

Dokumentaristé Martin Wágner a jiní

Martin Wágner je současný dokumentarista, který svou volnou tvorbu zaměřuje na oblasti bývalého sovětského svazu, kam pravidelně vyráží od roku 1998. V těchto místech je stále mnoho soch, pomníků či jiných monumentů připomínající minulá významná období. Proto i ve Wágnerových dokumentárních snímcích nalezneme mnoho fotografií s touto tematikou. Jeho fotografie zachycují sochařské výjevy ve dvou polohách. Jednou jsou snímky monumentálních památníků, které stále patří k významným místům veřejného prostoru. V poloze druhé nachází zapomenuté sochy nejruznějších hrdinů na okraji měst či vesnic jež jsou dávno zapomenuté a pomalu se stávají součástí bující vegetace. Tyto monumenty Wágner našel například v místech jako je Sachalin 2001, Černobylská zóna, Ukrajina 2005, Užhorod 2006, Čeljabinsk 2009, Uchta 2011, Volgograd 2012, Magnitogorsk 2012, Kaliningrad 2013, Berlin, Moskva 2014, Rybnoje Angara 2016

Podobné snímky nalezneme také třeba u dokumentaristky Dany Kyndrové především v sériích z Moskvy z let 1987 a 2001 nebo z Užhorodu v roce 1991. Při zevrubném hledání bychom našli sochy u mnoha dalších dokumentaristů jako je třeba Karel Cudlín či Andrej Reiser. Pro tyto autory je zájem o sochy zcela marginální. Chci jen poukázat na to, že sochy nás obklopují bez toho abychom si to příliš uvědomovali a i skrze tyto fotografie na nás působí. Ostatně i velké dějinné události se často odehrávaly ve stínu soch. Sametová revoluce v Praze pod jezdeckou sochou svatého Václava. Méně důležitou událostí byla návštěva amerického prezidenta Baracka Obamy, jehož hlavní proslov se uskutečnil za

přísného dohledu sochy T. G. Masaryka na Hradčanském náměstí. Jak to velmi sugestivně zachytil Joe Klamar ve svém snímku. Ten se v roce 2009 stal fotografií roku v prestižní soutěži Czech Press Photo.



Fotoamatér Petr Bedrna

Na závěr této kapitoly bych se rád zmínil alespoň o jednom ryzím amatérovi. Na fotografie Petra Bedrny jsem narazil na základě doporučení sochaře Jaroslava Róny. Který na své výstavě soch v Liberci uspořádané na jaře roku 2016, umožnil prezentovat několik fotografií právě tomuto fotografovi. Černobílé dokumentaristické snímky, zachycující sochařská díla téměř po celé české republice, jsou velmi zajímavou výpovědí o vztahu diváků k poměrně mladým sochám ve veřejném prostoru. Zatím co se většina ostatních fotografií spojení živého člověka s výtvarným dílem vyhýbá, je docela svěží se podívat na práci tohoto autora. Na jeho snímcích je zřetelné poctivé hledání toho jak fotografované sochy působí na náhodného kolemjdoucího. A především na jeho reakci na prozatím nového vetřelce ve veřejném prostoru.



Obr. 12. Mýtická loď 2005, Foto: Petr Bedrna

Touto krátkou mozaikou jsem chtěl naznačit bohaté spektrum možných přístupů a pojetí symbiózy fotografie a sochy. Přestože fotografie soch jsou dnes na okraji zájmu, můžeme je nalézt nejen v knihách se zaměřením na výtvarné umění, ale že jsou stále živou součástí fotografické tvorby. A občas se s ní setkáme i na výstavách současných autorů, kteří mají potřebu se i prostřednictvím soch vyjádřit.

Fotografie sochy v architektuře a veřejném prostoru

Sochy především do dob nedávno minulých se vytvářely především za účelem obohatit architekturu, ať už v interiéru či exteriéru a i dnes jsou často neodmyslitelnou součástí veřejného prostoru. Je pravda, že především klasická figurální socha momentálně rozhodně nezažívá období rozmachu a stojí spíš v pozadí současného výtvarného umění. Budeme-li nejrůznější prostorová díla jako je instalace, site specific instalace, objekt a podobně považovat stále za sochy, pak tyto se mnohem častěji přemístily do galerií a prostor mnohem vhodnějším k jejich prezentaci. Proto jsou vítaným zpestřením průniky těchto často velmi konceptuálních děl do veřejného prostoru. Mezi takovéto patří akce jako Sochy v ulicích, které se konají v Brně, Praze či jiných městech. Nebo „Sochy v zahradě“ v Kroměřížské Květné i v Podzámecké zahradě. Či festival Sculpture line v Praze. Toto jsou ovšem jen ojedinělé a hlavně krátkodobé invaze výtvarného umění do veřejného prostoru.

V dobách dávno minulých patřilo k dobrému tónu, přinejmenším významná šlechtická sídla či sakrální budovy, doplnit sochařskou výzdobou. V průběhu času byla tato potřeba různě intenzivní v souvislosti s aktuálními společenskými potřebami. K jistému přerodu došlo na začátku dvacátého století, především v rámci výrazných společenských proměn po první světové válce. Odklonem od zdobnosti a ornamentu v modernistických formách umění, dochází i v architektuře ke zmírnění potřeb zdobit ji sochařskými díly. Sochy se vzdálily od budov a staly se mnohem víc součástí veřejného prostoru. Ve dvacátých letech dvacátého století se v architektuře, v reakci na zdobnou secesi, ujímá dominantního postavení strohý funkcionalismus, jež se výrazně od ostatního výtvarného umění odloučil. V sochařství po kubistických projevech dochází k návratu klasického figurálního ztvárnění prostřednictvím neoklasicismu.

Do konce První republiky byl vývoj umění relativně svobodný, po vypuknutí druhé světové války a zejména pak po uchopení moci komunistickou stranou se stalo nástrojem propagandy a hlavního slova se ujímá doktrína socialistického realismu. V sochařství to mimo jiné znamená vznik monumentalistických tendencí. Po zhoubných padesátých letech došlo k jistému uvolnění a demokratizaci společnosti. V roce 1965 vešel v platnost zákon jež určoval, že ze všech státních zakázek, což byly v té době téměř všechny, musí jít jedno až čtyři procenta investice do výtvarného ztvárnění stavby. To mělo za následek výrazný rozvoj sochařské tvorby ve veřejném prostoru. Kromě děl problematické kvality, dostaly možnost tvořit i lidé kterým jinak bylo zakázáno jakkoli vystavovat či jinak publikovat.

Tento zákon byl zrušen v roce 1991. Od tohoto roku není žádné ustanovení které by určovalo povinnost v architektuře či na veřejných prostranstvích výtvarná díla uplatňovat. V rodící se kapitalistické společnosti zájem o kulturu výrazně polevil. Až s novým tisíciletím se sochy začaly víc vracet do veřejného prostoru. Ovšem i dnes jsou nové instalace soch poměrně vzácné a téměř vždy je s tím spojená velká veřejná diskuse.

Praha a Pražský hrad

Přesto že se začátek minulého století, především pak období První republiky, dá považovat za období velkého kulturního a uměleckého kvasu. Mnoho fotografů se zaměřovalo na historické památky a sochy jež je obklopují. Těmto sochařským dílům se ostatně věnují v různých vlnách i současní autoři. Nejbohatší je v tomto směru Praha a zejména Pražský hrad.

Asi nejvíc se k této dominantě Českých dějin fotografové obraceli za dob nesvobody, zejména po zřízení protektorátu. V těchto pohnutých dobách Prahu, pražský hrad a samozřejmě i sochařská díla dávno zemřelých mistrů, fotografovali významní autoři té doby. Většina knih s těmito fotografiemi ovšem vyšla až mnohem později. Jednou z prvních publikací je kniha „Praha ve fotografii Karla Plicky“.¹⁶ Na této knize autor pracoval dva roky a byla vydána koncem roku 1940, jak je psáno v předmluvě. Plicka mezi lety 1939-45 pracoval ve Státním fotoměřičském ústavu, který měl mimo jiné na starosti fotografickou dokumentaci Prahy. Z tohoto faktu usuzuji, že šlo o profesionální práci. Tedy tyto fotografie nejsou volnou uměleckou tvorbou Karla Plicky. Nicméně je jasné, že měl velmi volné ruce v pojetí fotografované Prahy. Dá se říct, že všechny snímky vykazují velmi vytríbený jemnocit ve volbě záběru, kompozici a využití vhodného, většinou denního, světla.

V této knize je dvanáct fotografií o nichž si odvažují tvrdit, že vznikly primárně kvůli vyobrazeným sochám, které tvoří podstatný kompoziční prvek. Až na jednu výjimku se vždy jedná o historickou tvorbu. Touto výjimkou je fotografie „z Galerie české moderní plastiky“ v trojském zámku. Ústředním tématem je socha Vítěz od Jana Štursy umístěná v nádvoří. Na tu je velmi příjemně vržené světlo tak, že figura vynikne proti poněkud ztemnělé fresce na pozadí, čímž spolu s jednoduchou kompozicí získává lyricky emotivní náboj.

16 PLICKA, Karel. 1940. *Praha ve fotografii Karla Plicky: [výbor jeho díla ve Fotoměřickém ústavě v Praze v letech 1939-1940]*. V Praze: Česká grafická Unie.

Dále je v knize několik technicky a světelně perfektních fotografií z chrámu svatého Víta. Všechny vykazují obrovskou tonální bohatost, alespoň jak mohu odhadnout z poměrně kvalitních hlubotiskových reprodukcí. Z této série je pro mě nejpůsobivější snímek pořízený v severní lodi. V levém spodním rohu je modlící se socha kardinála Schwarzenberga, na jejíž ramena a hlavu dopadá paprsek světla.



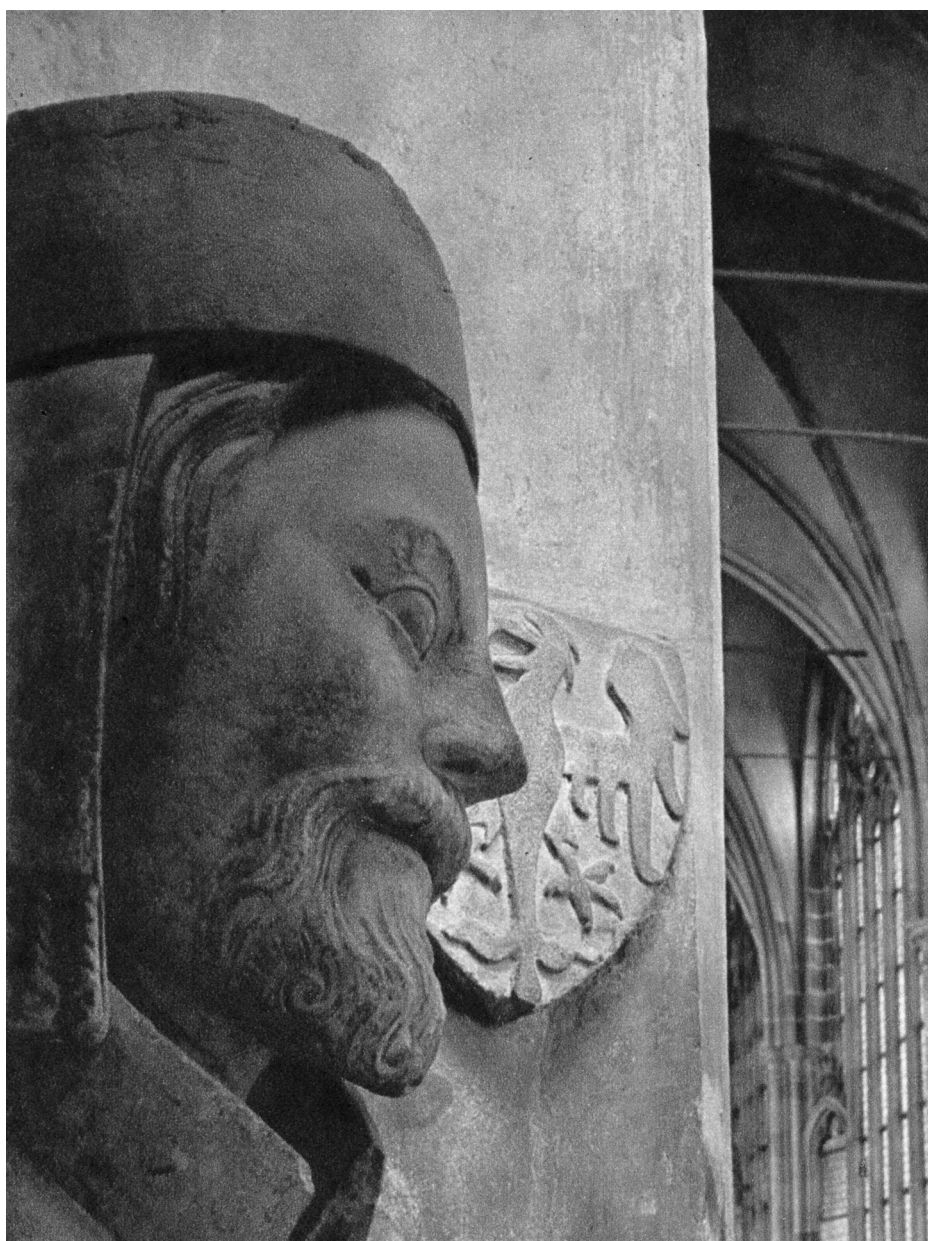
Obr. 13. Socha kardinála Schwarzenberga, Foto: Karel Plicka

Dále se Plicka věnoval fotografování Svatováclavské kaple v chrámu svatého Víta. Na jedné jeho fotografii je těžištěm obrazu socha knížete Václava, snímek zabírá podstatnou část kaple. Na jiné fotografii je vyobrazení téže sochy v mnohem větším detailu. Na té je figura knížete Václava nasvícena měkkým denním světlem, které velmi přirozeně vykreslí plastičnost sochy. Ta jakoby vystupovala z freskového výjevu dvou postav za knížetem. Kromě naprosto precizního vyobrazení na mě tato fotografie působí jistým nepopsatelným emotivním nábojem. Velmi podobné snímky celku i detailu nalezneme u mnoha dalších autorů, mezi takové patří Josef Sudek, Josef Ehm, Jaromír Funke, Erich Einhorn, nebo Jan Pohribný.



Obr. 14. Svatováclavská kaple v chrámu sv. Víta 1940-45, Foto: Jaromír Funke

Dalším velmi oblíbeným tématem je triforium v katedrále svatého Víta. Za válečného období jej fotografovali například Karel Plicka, Jaromír Funke, Josef Sudek později pak Josef Ehm, Erich Einhorn, Jan Pohribný. Je zajímavé ve fotografiích těchto autorů sledovat jak se s poměrně omezeným přístupem k realizaci s tímto úkolem vypořádali. Pomineme-li, že první fotografové i kdyby měli k dispozici barevný materiál, zřejmě by jej nepoužili. Soudím tak z toho jak výrazně jiný je černobílý projev těchto autorů. Tito kladou důraz na plastické vyobrazení, jež je podpořeno světelnou modelací. Tento důraz u barevných snímků již není tak patrný. Další rozdíly můžeme pozorovat v komplexnosti fotografovaných soch. Většina autorů se zaměřuje na samotné busty, pouze Sudek a Pohribný zachycují i větší celek, aby divák pochopil kontext v jakém jsou sochy umístěny.



Obr. 15. Karel IV. triforium sv. Víta 1940-45, Foto: Josef Sudek

Již méně populární je jezdecká socha svatého Jiří na hradním nádvoří. Této soše se věnuje například Josef Sudek. Existují tři vyobrazení od Karla Plicky z nejrůznějších míst a za rozdílných světelných podmínek, věnuje se jak celému nádvoří v němž je socha umístěna tak i detailnějšímu záběru celé sochy z podhledu. Velmi podobný záběr v barvě pořídil také Erich Einhorn nebo Josef Ehm.



Obr. 16. jezdecká socha svatého Jiří na hradním nádvoří, před 1973, Foto: Josef Ehm



Obr. 17. jezdecká socha svatého Jiří na hradním nádvoří, před 1962, Foto: Karel Plicka

Prakticky všichni již jmenovaní autoři mají nějakou svou knihu věnovanou Pražskému hradu ve kterých je část věnována i sochám. V případě Josefa Sudka je to kniha „Náš hrad“.¹⁷ Karel Plicka vydal hned několik publikací pod názvem „Pražský hrad“.¹⁸ Stejně se jmenuje i kniha od Ericha Einhorna.

Pražským sakrálním stavbám je věnováno dílo Jaromíra Funka, které je shrnuto v knize „Pražské kostely“.¹⁹ Snímky v této knize svou precizností a světelným pojetím velmi připomínají práci Karla Plicky. Ovšem kromě fotografií chrámových lodí a kostelů s dokonale vyrovnanými svislicemi zde nacházíme i snímky daleko emotivnější. Autor na obrazech pracuje s diagonálou jak je typické pro část jeho volné tvorby. Mezi takto pojaté patří například fotografie odspodu na strop kostela svatého Františka Serafínského. Hlavním kompozičním prvkem je zde průhled do oválné kopule mírně vyosený tak, že jeho spodní strana tvoří hlavní část dominantní mužské, úhlopříčky. Jakoby mírně schovaný na diváka ze spodního pravého rohu vykukuje socha nějakého světce.

V knize je víc než desítka fotografií na níž jsou sochy v dominantním postavení, či hrají alespoň významný kompoziční prvek. Vždy se jedná o vnitřní, či vnější výzdobu kostelů sochami staršího data. Od každé stavby je zde většinou víc fotografií. Největší prostor je dán kostelu svatého Jakuba. Kromě tří plastických vyobrazení portálů je zde například i snímek náhrobku Vratislava z Mitrovic a to jak jeho celek tak i detail plačící ženy. Tento intimní záběr se opakuje i v knize „Praha objektivem mistrů“²⁰ kde je datován rokem 1944 s popiskem „z cyklu kostel svatého Jakuba na Starém městě“. Z toho usuzuji, že se Funke této stavbě věnoval intenzivněji, protože své soubory dělil na cykly. Stejně tak tomu je i v případě baziliky svatého Jiří na Pražském hradě datovaným od rok dříve.

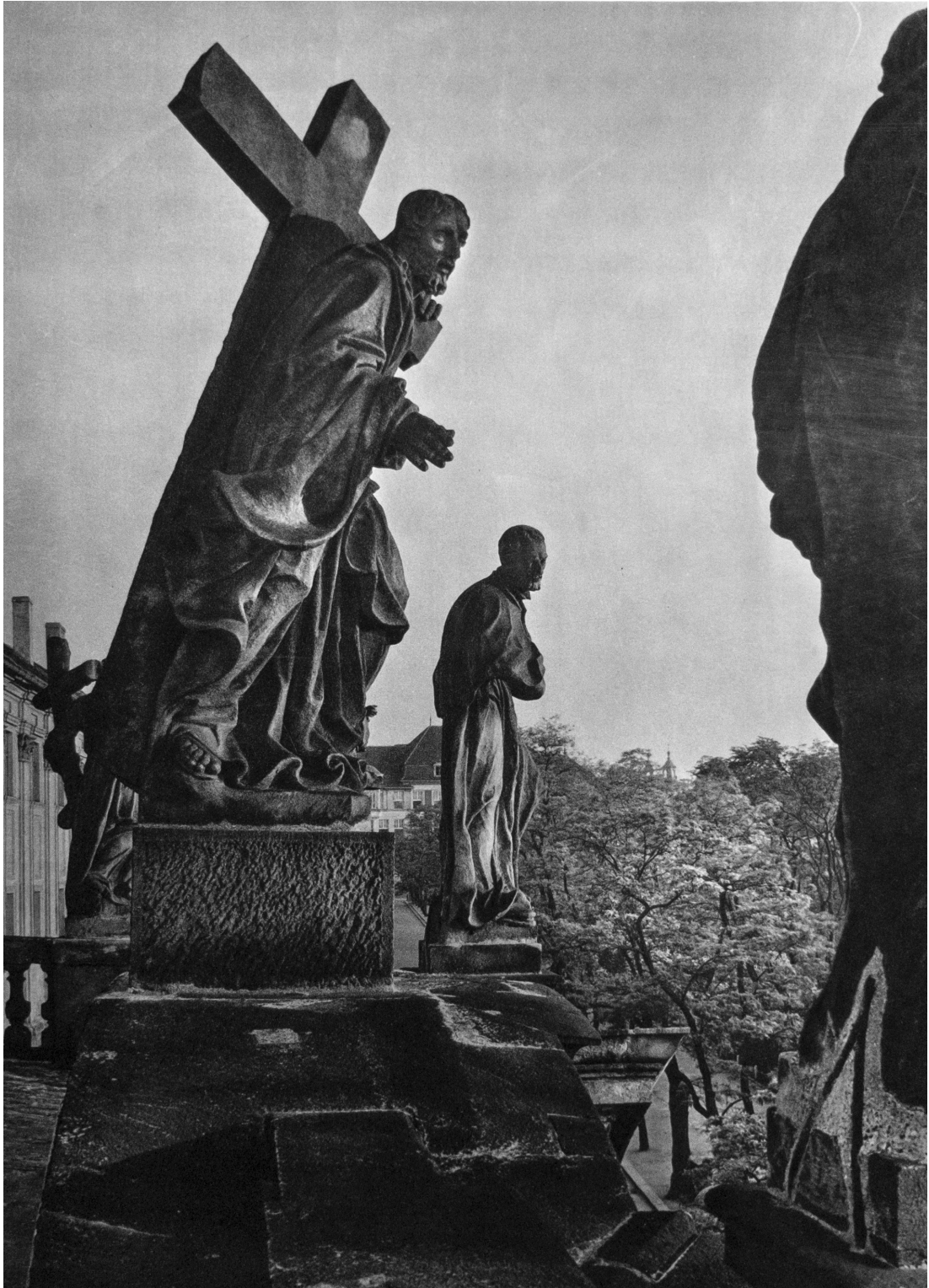
Ještě bych rád poukázal na snímek sousoší na římse kostela svatého Ignáce. Podstatu obrazu tvoří tři sochy ze kterých je vidět především silueta. Dominantou je postava Ježíše nesoucího kříž na zádech. Pouze tato figura je zachycena plasticky a jsou vidět strhané rysy unaveného muže, jež pravicí kyne v uklidňujícím gestu. Použitá temná tonalita umocňuje emotivnost tohoto výjevu.

17 WENIG, Adolf. 1948. *Náš hrad*. 2. vyd. Praha: J.R. Vilímek.

18 PLICKA, Karel. 1978. *Pražský hrad*. 7. vyd. Praha: Panorama. Pragensia.

19 FUNKE, Jaromír and Vojtěch VOLAVKA. 1946. *Pražské kostely: soubor fotografií*. Praha: M. Stejskal.

20 *Praha objektivem mistrů*. 1981. Praha: Panorama. Pragensia.



Obr. 18. Kostel sv. Ignáce, před 1945, Foto: Jaromír Funke

V již zmíněné knize „Praha objektivem mistrů“ jsou fotografie soch kromě Jaromíra Funka i Josefa Sudka, Tibora Hontyho, Karla Plicky, Zdenko Feyfara a Ladislava Sitenského.

V knize „Praha: v 88 barevných fotografiích“²¹ se autor fotografií Josef Ehm věnuje sochařským dílům rozmístěným po celém městě. Nejčastěji se zaměřuje na díla umístěná v průčelí domů jako je socha mouřenína z průčelí Morzinského paláce v Nerudově ulici nebo domovní znamení svatého Huberta v Tomášské ulici. Věnuje se sochařské výzdobě v zahradách Valdštejnského a Kolowratského paláce. Několik fotografií zachycuje sochařskou výzdobu Karlova mostu. Jsou zde i jezdecké sochy na Václavském náměstí, či Národním památníku na Žižkově. Knihu uzavírá socha „Čtrnáctileté“ v zahradě Kinských. Další jeho publikací věnující se Praze je „Krásy plná, slávou i kletbou bohatá ... Praho!“²²

Obrazově ještě rozsáhlejší je kniha „Zlatá Praha“²³ v níž použité fotografie pořídili Milada a Erich Einhornovi. Kromě fotografií z Pražského hradu jako je již zmíněné triforium či socha svatého Jiří jsou zde k vidění například vyobrazení lidové plastiky z Černínské uličky. Fragment sochy světce na Radničních schodech v Nerudově ulici. Opět sochy v zahradách Kolowratského a Valdštejnského paláce. Pomník Jana Nerudy na Petříně, turek z Karlova mostu. Jehuda Löw ben Bezalel z Nové radnice. Nesmí chybět ani socha svatého Václava na Václavském náměstí, ani Národní památník na Žižkově. Je zde fotografie památníku obětem nacistického teroru v Kobylisích. Poslední fotografie věnující se sochám patří pohledu do sbírek novodobé plastiky v zámku na Zbraslavi.

Sochy v architektuře a veřejném prostoru Prahy fotografoval v několika projektech i Jan Pohribný. Bohužel tyto projekty nebyly završeny knižní publikací a jsou k vidění pouze na internetových stránkách autora. Prvním takovýmto projektem je „Pražská vrcholně barokní architektura“. Zde se autor věnuje sochám pouze okrajově. Na sochy bohatější je projekt „Praha“. Kromě již zmíněných míst na Pražském hradě bych ještě upozornil na fotografii „Býčí schodiště“ od architekta Josipha Plečnika. V této fotografii si autor opět rafinovaně hraje se světelnými a barevnými kontrasty, tak aby vynikl detail býčí hlavy na schodišti v téměř neutrálním nasvícení proti barevné dominantě chrámu v pozadí. Mimo Pražský hrad se autor vydal například na Karlův most, nebo pořídil velmi zajímavě světelně řešený snímek u Rudolfiny směrem na Pražský hrad, kde je v záběru sochařská výzdoba na římsě schodiště.

21 EHM, Josef and František KOŽÍK. 1973. *Praha: v 88 barevných fotografiích*. 3. vyd. Praha: Orbis. Pragensia.

22 ŠTECH, V. V. and Josef EHM. 1948. *Krásy plná, slávou i kletbou bohatá .. Praho!*. V Praze: Družstevní práce.

23 EINHORNOVÁ, Milada and Erich EINHORN. 1983. *Zlatá Praha*. Praha: Panorama. Pragensia.



Obr. 19. *Býčí schodiště, nedatováno, Foto: Jan Pohribný*

Publikace o regionálních památkách

Takových knih je nepřeborné množství s různě kvalitním obrazovým doprovodem, proto se zmíním jen o několika, jež jsou provázeny fotografiemi významnějších autorů.

Černobíle je pojatá kniha v níž je autorem fotografií Erich Einhorn, která vyšla pod názvem „Hrady zámky a tvrze středních Čech“.²⁴ Hned v úvodu knihy je krásná fotografie madony z hradní galerie v karlovském sále na Křivoklátě. Další sochy jsou na fotografiích zámku jako například Bezno, Lysá nad Labem, Vlašim, Dobříš či Zbraslav.

Druhou takovou knihou je „Čechy, umělecké památky“²⁵ s fotografiemi Josefa Ehma. Kromě několika soch opět z Prahy zde nalezneme i několik fotografií jež v barvě zachycují sochy například z Třeboňského kláštera, Táborské radnice

24 EINHORN, Erich and Jaroslav WAGNER. 1974. *Hrady, zámky a tvrze středních Čech*. Praha: Orbis. Naše vlast.

25 POCHE, Emanuel and Josef EHM. 1982. *Čechy: umělecké památky*. Praha: Pressfoto. Má vlast. Řada C.

či Frýdlantského kostela svatého Kříže. Je zde zachycena alegorie cností a neřestí v Kuksu. Ze stejného místa pak i například Poustevník Garinus. Poslední publikovaná socha je z Liběchova z takzvaného Blaníku s postavou Jana Žižky.

Jižní Moravě se věnuje fotograf Vilém Reichman. K té měl autor z Brna velmi blízko a fotografie společně s dalším autorem Karlem Otto Hrubým uplatnili ve stejnojmenné knize „Jižní Morava: krajina, historie, umělecké památky“.²⁶ Autoři fotografií jsou dva, ovšem sochy zaznamenal pouze Reichmann. Je zde necelá desítka takovýchto snímků. Kromě fotografií soch ze zahrad a nejrůznějších schodišť či výzdob portálů. Které jsou sice technicky precizně vyvedeny za využití přirozeného denního světla, které podporuje plasticitu výjevu. Jedná se však o pouhé zachycení reality bez výrazného osobního vkladu. Jiná je například fotografie zachycující figurální detail z brány bývalého kláštera v Dolních Kounicích. Portrét Krista téměř z anfasu, který je jednoduše modelován světlem, je ozvláštněn jedním detailem. Krásná pavučina na plastice posunuje zachycení reality k pocitu nalezeného zátiší. Ještě daleko emotivnější je fotografie gotické plastiky Ukřižovaného nad portálem kostela v Kudějově. Jeho sugestivní zjev je modelován mírně bočním osvětlením, které podtrhuje jeho plastičnost.



Obr. 20. Kristus, nedatováno, Foto: Vilém Reichmann

26 ZEMEK, Metoděj and Alena ZIMÁKOVÁ. 1977. *Jižní Morava: krajina, historie, umělecké památky*. Praha: Orbis. Naše vlast.

Další regionální publikací s fotografiemi Viléma Reichmana je kniha „Pod Pálavou“.²⁷ Kromě několika strohých vyobrazení plastik a reliéfů z portálu, sloupů či soch na oltářích. Je zde i pár snímků které uvádějí fotografované sochy uvádějí v kontextu stavby či prostředí ve kterém stojí. V těchto případech se odvažuji konstatovat, že se nezapře autorovo surrealistické myšlení a kompoziční přístup. Nejmarkantnější je to u snímku nazvaném „Valtice. Vlajky nad zámekem a městem“. Zde fotografii dominují sušící se textilie na prádelní šňůře a v pozadí ční dvě barokní sochy.

„Barokní architektura v Čechách“²⁸ je víc než sedmiset stránková publikace na toto téma. Výhradně černobílé fotografie v ní publikované jsou autorů Vladimíra Uhera a Martina Micky. Z těchto se přibližně třicet věnuje barokním sochám. Tyto jsou na fotografiích nejčastěji umístěny na portálech domů, římsách schodišť či jako interiérová výzdoba sakrálních staveb. Kromě relativně běžných záběrů jako je například fotografie řady soch Ctností a Neřestí od M. B. Brauna před špitálem a kostelem Nejsvětější trojice v Kuksu nebo snímek s výrazným krajinným charakterem na pomník Karla VI. v Hlavenci. Jsou v knize i kompozičně zajímavější snímky. Třeba frontální pohled na kostel svatého Václava v Velíši se schodištěm lemovaným sochami světců. Tato fotografie je zajímavá svým pohledem od spodní paty schodiště, které je po obou stranách lemováno vysokými zdmi, na kterých se tyčí sochy.

Fotograf Vladimír Uher se věnoval fotografování architektury podstatnou část svého života. Byl zaměstnán ve Státním ústavu pro rekonstrukci památkových měst a objektů v Praze, to mu dalo možnost se své zálibě věnovat profesionálně. V osmdesátých letech svou práci publikoval v několika knihách. První takovou byla publikace „Dialog tvarů: architektura barokní Prahy: struktury, tvary a kompozice ve fotografii“²⁹. Jde o obrazově velmi zajímavou knihu. Autor si prostřednictvím architektonických prvků, především v detailech, jež nejčastěji využívají rytmických kompozičních prostředků, skutečně pohrává s dialogy tvarů. Fotografie jsou poutavým estetickým zážitkem. Bohužel snímky na kterých by byly sochy výrazněji zobrazeny v knize jsou prakticky pouze dvě. Velmi podobně na tom jsou i další dvě jeho publikace „Jan Blažej Santini-Aichel“³⁰ a kniha „Černínský palác v Praze“.³¹

27 REICHMANN, Vilém and Jaromír TOMEČEK. 1970. *Pod Pálavou*. Praha: Orbis. Naše vlast.

28 MACEK, Petr, Richard BIEGEL and Jakub BACHTÍK. 2015. *Barokní architektura v Čechách*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum.

29 UHER, Vladimír. 1974. *Dialog tvarů: architektura barokní Prahy : struktury, tvary a kompozice ve fotografii*. Praha: Odeon.

30 HORYNA, Mojmír. 1998. *Jan Blažej Santini-Aichel*. Praha: Karolinum.

31 LORENC, Vilém and Karel TŘÍSKA. 1980. *Černínský palác v Praze*. Praha: Panorama.



Obr. 21. kostel svatého Václava v Velíši, nedatováno, Foto: Vladimír Uher

Regionální průvodce „Severozápadní Čechy“³² je velmi zdařilou publikací první poloviny osmdesátých let. Tato kniha je doplněna zejména černobílými snímky fotografa Jana Ságla. Mezi nimi je přibližně třicet záběrů ve kterých jsou sochy ve významném kompozičním uspořádání. Nejčastěji to jsou nejrůznější sakrální figurativní výtvarná díla. Jde o fotografie soch stojících na římsách balkonů či schodišť přes které se fotograf dívá do krajiny za nimi. Je zde i několik obelisků,

32 JŮZOVÁ, Eva. 1984. *Severozápadní Čechy*. Praha: Panorama. Naše vlast.

sloupů a kašen. I v těchto fotografiích je kladen důraz na vzájemný vztah jednotlivých prvků obrazu, tedy například kašny a v pozadí stojícího kostela. Další skupina fotografií by se dala charakterizovat jako sochařská výzdoba sakrálních staveb. Všechny fotografie jsou řemeslně zdatně uchopeny, ale nedá se jim většinou přiznat výraznější výtvarná hodnota. Snímky jsou podřízeny zejména informativním potřebám. To se u takovéto publikace dá celkem očekávat. V knize je patrný jistý společenský zájem té doby, to se ovšem příliš neodráží na publikovaných fotografiích.

Kromě oblastně šířeji zaměřených publikací je mnoho, které se věnují pouze jednomu městu. Kupříkladu publikace „Plzeň“. Autory fotografií jsou Sláva Vaneš a Miroslav Hauner. Vydáno v roce 1976. Zde jsou sochy vyobrazeny na téměř dvou desítkách snímků. Je zde pár náboženských výjevů jako je Plzeňská madona či jiná díla zdobící kostely a chrámy. Největší prostor je ovšem věnován sochám v parcích a na veřejných místech. Ty jsou jak staršího data jako například Pomník J. K. Tyla na Lochotíně. Jsou zastoupena i díla novější, která nesou i politické zabarvení své doby. Nejpůsobivější z těchto fotografií je vyobrazení pomníku J. Fučíka na náměstí Odbojářů. Kdyby tato osoba nebyla zneužita dějinami, šlo by bezpochyby o celkem zajímavou sochu s přiměřenou stylizací. Na fotografii je plastičnost zdůrazněna správným načasováním. Sluneční přirozené světlo tak správně vrhá stíny tak, aby hrdina nabyl na důstojnosti. Za zmínku ještě stojí dvě sochy a jejich vyobrazení. Jedná se o „Pomník V. I. Lenina“ na nádvoří závodů, které nesly jeho jméno a o „Návrh sousoší“ od E. Famíry v expozici dělnického hnutí.



Obr. 22. Opava 2010, Foto: Jan Pohribny

Téměř současné jsou dva projekty Jana Pohribného, který svou regionální tvorbu zaměřenou i na sochařská díla publikoval prostřednictvím kalendářů. První kalendář na rok 2010 pod názvem „Opavou dnem i nocí“ mapuje významná veřejná místa tohoto města. Autor se zastavil na Ostrožné ulici, busty skladatele J. Křížkovského, na Horním i Dolním náměstí nebo u sochy ptáků od Kurta Gebauera poblíž kláštera Minoritů. Ve všech fotografiích autor opět výrazně pracuje se světlem a barvou. Do části snímků i aktivně zasahuje. Bez takovýchto zásahů se obešel druhý kalendář který je věnován sochám v městě Hradec Králové. Na dvanácti snímcích Jan Pohribný zachytil významné sochy tohoto města. Od Jan Štursy je to například sousoší „Soutok Labe s Orlicí“ nebo socha „Vítěz“. Velmi meditativní je snímek Památníku papeže Jana Pavla II. Poslední snímek zachycuje sochu prvního československého prezidenta T. G. Masaryka, která stojí na stejnojmenném náměstí.

Vetřelci a volavky

Takto se jmenuje projekt, který mapuje výtvarné počiny ve veřejném prostoru, které vznikly v 70. - 80. letech tehdejšího Československa.

„Monumentální umění pro veřejný prostor procházelo v 70. a 80. letech po období velkého experimentálního kvasu 60. let tvůrčí stagnací. Na druhou stranu snad nikdy v dějinách našeho státu nebylo pořádáno tolik soutěží, nebylo tolik objednávek společenského charakteru. Obrovské množství zakázek zajišťoval zákon, který ukládal, aby každá státní stavba (drtivá většina všech stavebních projektů) dala 1 až 4% z celkového rozpočtu na „výzdobu“. Toto „čtyřprocentní umění“ pak tvořilo estetické dominanty ve veřejném prostoru kolem vznikajících sídlišť, poliklinik, obchodních domů, výrobních podniků, administrativních a správních budov. Stát tak zajišťoval lukrativní práci vystudovaným výtvarníkům, čímž si chtěl získat jejich loajalitu a zároveň je použít ke své propagaci.

Pro nechuť většiny výtvarníků po roce 68 zpracovávat politické náměty převládly v realizovaných projektech především neutrální figurativní motivy z prostředí rodiny, sportu, práce, stylizované náměty z flory a fauny a abstraktní dekorativní objekty. Komunistická strana Československa se chtěla prezentovat prostřednictvím moderního socialistického státu a plně podporovala realizaci těchto projektů, vycházející z ideologie, která byla orientovaná na veřejný a nikoli soukromý prostor. Podprahově chápala, že by úplný návrat do socialistického realismu působil po svobodomyšlných 60. letech jako zhmotnění její diktátorské povahy.

Tato bizarní kombinace abstraktního a realistického umění nemá ve světě obdoby. Sovětský svaz dál pokračoval ve slepé cestě Sorely a ostatní evropské země východního bloku měly své pomalé tempo vývoje nepřerušené podobnými událostmi jako u nás. A naopak v zemích západu už dávno zdobili své veřejné prostory konceptuálními, minimalistickými objekty.³³

Tento projekt vedený sochařem Pavlem Karousem se snaží podchytit všechna výtvarná díla, která vznikla v tomto období. K projektu existují obsáhlé webové stránky, na kterých je momentálně víc jak 1600 děl od 281 autorů, z nichž je podstatná většina výrazně prostorově pojata, takže bychom je mohli označit za sochy či sochařské objekty. Katalogizovaná díla jsou rozprostřena po celé České republice, nicméně největší koncentrace je přirozeně v Praze. Kromě webových stránek měl projekt další dva výstupy. Prvním byla výstava v Centru současného umění DOX, která se uskutečnila od 20. listopadu 2013 do 20. ledna 2014 a jmenovala se „Vetřelci a volavky - ateliér sochaře“. Této výstavě předcházelo vydání velmi obsáhlé knihy pod názvem „Vetřelci a volavky: atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989)“.³⁴ Prakticky veškerý nově vzniklý obrazový, materiál výtvarných děl vytvořil fotograf Hynek Alt. Ten je autorem fotografií použitých v knize i těch, které byly využity jako doprovodný materiál k výstavě. Stejně tak je autorem podstatné většiny fotografií, které jsou v internetovém katalogu.

33 <http://www.vetrelciavolavky.cz/o-projektu>

34 KAROUS, Pavel and Sabina JANKOVIČOVÁ. 2013. *Vetřelci a volavky: atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989) = Aliens and herons : a guide to fine art in the public space in the era of normalisation in Czechoslovakia (1968-1989)*. V Řevnicích: Arbor vitae.



Obr. 23. Šroubovice, *Vetřelci a volavky*, Foto: Hynek Alt

„Mravenčí práci nejprve přetavil v internetovou databázi, nyní prostřednictvím nakladatelství Arbor vitae i v mnohasetstránkový katalog doplněný fotografiemi Hynka Alta. A protože se nejedná o monografii podle přísných kunsthistorických měřítek, vytvořil si Karous vlastní pseudovědecký systém od tříd přes čeledě k druhům. Podobně jako u hub totiž zjistil, že se mezi sochami nachází realizace prudce jedovaté, jedovaté, nejedlé, jedlé, vzácné i halucinogenní. Podle účinku na lidský organismus.“⁴³⁵

Necelých tisíc fotografií Hynka Alta vykazuje dobrou řemeslnou kvalitu. Je jasné, že v takovémto množství autor nemohl věnovat příliš velkou péči každé jedné fotografii i přesto atlas působí velmi uceleným dojmem. Fotografie dostupné na internetu mají plnou barevnou bohatost. Co je překvapující a je těžké odhadnout bylo-li to záměrem, nebo k tomu došlo nedopatřením. Kniha samotná je vytištěna na matném papíře, což výrazně změnilo barevnou bohatost a celkové vyznění fotografií. Takže na diváka tato kniha může svými lomenými barvami a poměrně hrubým rastroem působit záměrnou normalizační estetikou.

Současná socha ve veřejném prostoru

Jak již bylo řečeno, takzvaný čtyřprocentní zákon přestal platit v roce 1991. Tím výrazně poklesla motivace pro umísťování výtvarných děl do veřejného prostoru. Například v Praze od sametové revoluce do roku 2015 bylo ve veřejném prostoru instalováno necelých šest desítek výtvarných děl. Nicméně i přesto si zejména v posledních deseti letech veřejné instituce uvědomují, že výtvarné umění do veřejného prostoru patří. Proto se začaly množit zajímavé krátkodobé akce které s nejrůznějšími sochařskými díly intervenují v ulicích měst či parcích.

Mimo to začíná být stále běžnější, že při rekonstrukcích náměstí a dalších veřejných prostor se tu a tam objeví i nová socha. Mezi významnější sochaře, kteří dostali příležitost uplatnit své dílo na takovýchto místech například patří Kurt Gebauer, Jaroslav Róna, Čestmír Suška, Michal Gabriel, Tomáš Medek, Marius Kotrba, Jiří Sobotka a další.

Jak je patrné z webových stránek, katalogů, monografických publikací nebo jiných obrazových materiálů, tito autoři si dobře uvědomují, že své dílo potřebují mít kvalitně obrazově zdokumentováno. Pro tuto hlavní sochařskou scénu je možný výběr fotografií relativně omezen. Tomuto žánru se v současnosti věnuje poměrně uzavřený okruh fotografických tvůrců, mezi ty nejvýznamnější patří tito: Martin Polák, Robert Portel, Ondřej Polák, Tomáš Souček, Jan Pohribný, Ota Pajer, Michaela Dvořáková. Ne všichni se věnují fotografii v exteriéru, případně někteří intenzivně spolupracují především s konkrétním sochařem, proto se jednotlivým fotografům budu zevrubněji věnovat v následujících kapitolách.

Socha v prostředí galerie či ateliéru

Jak již bylo naznačeno v úvodu této práce, má socha zejména ta klasická, figurální má své přirozené místo v exteriéru nebo jako integrální součást architektonického řešení. V takovémto případě je součástí prostoru a divák tento objekt vnímá komplexně včetně prostředí v němž je socha umístěna, nebo ji nevnímá vůbec protože si ji již dávno neuvědomuje. Ke zcela jinému vjemu dochází je-li socha umístěna v prostorách galerie. Zde je často umístěna tak, aby byla oproštěna od vlivu prostředí, případně i od vztahu k ostatním vystaveným dílům a divák, pokud galerii vůbec navštíví, je přinucen sochu vnímat jako takovou, s co možná nejmenším množstvím dalších rušivých elementů. Podobně k fotografování těchto objektů v tomto prostředí přistupuje i fotograf. To samozřejmě platí jen omezeně a zejména u klasičtějších prostorových objektů.

Jiná situace je, když buď kurátor výstavy chce poukázat na důležité vztahy mezi vystavenými díly, nebo jde-li o výstavu současnějších prostorových děl, jako jsou instalace, práce s objektem a podobně, pro které se prezentace takovýchto děl v exteriéru nehodí.

Zvláštním případem je, pokud jsou sochy fotografovány specifickým způsobem, který je ale z části podobný galerijnímu provozu, dojde-li k tomu v ateliéru samotného sochaře či fotografa. V tomto případě se socha fotografuje v přirozeném prostředí svého vzniku. Fotograf se snaží toto dílo zachytit v kontextu tohoto prostředí. Ať už v průběhu prací na díle, či se samotným autorem sochy, nebo v nahodilých vztazích s jinými díly jež vznikají provozem a prací v tvůrčím prostoru.

Poslední případ interiérového fotografování soch je fotografování v ateliéru fotografa. V tomto případě je veškerá práce zcela aranžovaná od umístění sochy, volby pozadí až po svícení. Ne že by se o to jindy fotograf nesnažil také, ale za těchto podmínek má autor fotografií možnost maximalizovat preciznost zobrazení tak aby vystihl podstatu fotografovaného díla. Může eliminovat veškeré rušivé elementy, což často v galerii či exteriéru není možné. Na druhé straně je zde nebezpečí, že takto vzniklé fotografie budou až příliš sterilní, ba dokonce nudné. Dalším úskalím při fotografování v ateliéru je dobré pochopení fotografovaného díla. Zejména pak u menších abstraktních děl, která nemají jasně definováno, například podstavcem, jak mají stát. Potom se často stává, že fotograf sice objeví pohled ve kterém dílo vypadá velmi zajímavě, ale zcela to popírá autorův záměr. Pro je vždy, nejen při fotografování v ateliéru, dobré si nechat autorem sochy vysvětlit podstatu jeho díla i v případech kdy má člověk

pocit, že je to zcela jednoznačné. Jako každé pravidlo i toto má své výjimky. A to v případě, že sochař přímo chce aby fotograf našel jiný pohled na dané dílo než jak jej vnímá sám autor. Takovýchto případů ovšem nebývá příliš mnoho a i v tomto případě je dobré se na tom dopředu domluvit.

Josef Sudek

Prvním autorem, který jistě bravurně zvládal všechny tři zmíněné polohy byl Josef Sudek. Ten intenzivně spolupracoval s nespočtem výtvarníků, mezi něž patřilo i mnoho sochařů. Tento fakt je sice obecně znám, ale veřejně dostupných publikací těchto děl je poskrovnu. Dnes tomuto tvrzení lze opřít především o katalog, který vyšel k výstavě „Josef Sudek: V ateliéru“, ze sbírky negativů z Ústavu dějin umění AV ČR, která se uskutečnila 2. 12. 2016 – 27. 1. 2017 v Galerie Věda a umění Akademie věd ČR. Dále cituji z úvodního textu k výstavě.

„V roce 1978 předala Anna Fárová na přání sestry fotografa Boženy Sudkové do Ústavu dějin umění AVČR více než 13 000 negativů Josefa Sudka. Jedním z největších souborů této komerční části Sudkovy pozůstalosti jsou negativy fotografií obrazů, kreseb a soch téměř 800 umělců. Vedle reprodukcí uměleckých děl konvolut obsahuje v některých případech právě pohledy do atelierů a portréty samotných umělců, kteří v tomto prostoru pracovali.

Zvolený cyklus fotografií atelierů stojí na pomezí volné a zakázkové fotografie Josefa Sudka. Nese v sobě osobní příběhy umělců i samotného fotografa a nabízí pozoruhodné dokumentární srovnání s divácky důvěrně známým prostředím Sudkova vlastního atelieru a jeho zahrádky na Újezdě. Současně tematizuje intimní a často tajnosnubný charakter prostoru, v němž se rodí obraz, socha nebo kresba, v případě Sudka i fotografie.

Pro výstavu „Josef Sudek: V ateliéru“ v Galerii Věda a umění Akademie věd ČR kurátoři výstavy vybrali 57 fotografií z atelierů deseti pražských umělců, jejichž tvorbu Sudek systematicky dokumentoval. Vedle atelierů známých sochařů Bohumila Kafky, Josefa Wagnera, Josefa Mařatky a Hany Wichterlové se zde objevuje atelier malíře Andreje Bělocvětova, jehož se Sudkem pojilo pevné přátelství, nebo Oty Janečka, který rovněž patřil mezi Sudkovy blízké přátele. Zároveň jsou představeny i prostory tvorby „menších“ umělců, pro něž ovšem Sudek měl často slabost. Jde o sochaře Jiřího Jašku, malíře Františka Zikmunda, Viléma Plocka a Emanuela Famíru.



Obr. 24. V ateliéru Josefa Mařatky, nedatováno, Foto: Josef Sudek

Jak se lze v katalogu dočíst Sudek se věnoval reprodukování uměleckých děl a pak vůbec fotografii zaměřenou na umělce a výtvarníky, mezi nimiž nechyběli ani sochaři, již koncem dvacátých let. Patrně po vzniku Krásné jizby Družstevní práce. Zřejmě se však neomezoval pouze na práci pro přátele a umělce se kterými přišel do přímého kontaktu. V roce 1935 vyšlo několik jeho fotografií v časopise *Volné směry* číslo 32. Na těchto snímcích je zachycena socha „Vnitřní hlas“ od sochaře Augusta Rodina. Jde o osm velmi sugestivních fotografií, které jsou jistě velmi dokonale řemeslně zpracované, za využití dynamizujícího světelného efektu. Alespoň se tak domnívám. Digitální reprodukce kterou mám k dispozici je velmi nekvalitní. Stejně tak Sudkovo autorství odvozují ze zmínky v knize „Tibor Honty“³⁷ vydané v roce 1986. Zde se v úvodním textu píše, že tento autor byl možná ovlivněn ve své další tvorbě právě Sudovými fotografiemi, které vyšly ve zmíněném časopise. Při důkladném procházení tohoto čísla se mi tento fakt nepodařilo potvrdit.

36 SUDEK, Josef. 2016. *Josef Sudek: V ateliéru: ze sbírky negativů Ústavu dějin umění AV ČR : katalog výstavy = Josef Sudek: In the studio : from the collection of negatives from the Institute of Art History, CAS : catalogue of the exhibition*. Praha: Artefactum, Ústav dějin umění AV ČR.

37 HONTY, Tibor. 1986. *Tibor Honty: výběr fotografií z celoživotního díla Tibora Hontyho za spolupráce Ireny Hontyové*. Praha: Panorama. Fotografie - Osobnosti.



Obr. 25. Ateliér Hany Wichterlové, nedatováno, Foto: Josef Sudek

U fotografií Rodinovy sochy se neodvažují odhadovat z jakého popudu fotografie vznikly. K jistě zakázkové tvorbě lze zařadit snímky, které jsou publikovány v knize „Lapidarium národního musea, Sběrka české architektonické plastiky 11. až 19. století“.³⁸ Kniha obsahuje 176 Sudkových fotografií. Ty jsou vždy řemeslně dokonalé. Nicméně zde najdeme jednak snímky opravdu pouze dokumentační,

38 DENKSTEIN, Vladimír, Jana KYBALOVÁ and Zoroslava DROBNÁ. 1958. *Lapidarium Národního musea: sbírka české architektonické plastiky 11. až 19. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Pragensie a památky.

nejrůznější reliéfy či jiné architektonické detaily nebo fragmenty. Ale také jsou zde publikovány fotografie mnohem zajímavější. Mezi takové patří světelně velmi zajímavě řešený snímek panny Marie od sochaře Ferdinanda Brokofa. Jinou takovou fotografií je „Atlas nesoucí zeměkouli“ od Matyáše Brauna. V obou případech je dominantní socha, ale ta je v jistém vztahu s ostatními vystavenými díly. Mimo to jsou zde i fotografie celkovějšího pohledu do galerijní expozice.



Obr. 26. Reprodukce, časopisu volné směry č. 32

Tibor Honty

Tibor Honty patří bezesporu k největším fotografům sochařských děl vůbec. Když se řekne fotografie soch, každému by se měla vybavit alespoň část jeho díla. Tomuto tématu zasvětil bezmála celý život, ať už v rovině volné umělecké tvorby, tak i na poli užité fotografie.

Svůj získaný um a neotřelý pohled na sochařská díla uplatňuje i u užité respektive řemeslné tvorby. Jako první významnější publikace Hontyho zakázkové tvorby je kniha „Francouzské sochařství, ze sbírek Národní galerie v Praze“.³⁹ Publikace obsahuje osmdesát fotografií. Všechny snímky nabývají řemeslně naprosto dokonalých parametrů. Měkce nasvícené sochy jsou vyobrazeny do nejmenších detailů s krásnou a bohatou plasticitou. I jednoduché zachycení několika bust, nebo menších plastik v interiéru má stále velkou obrazovou bohatost, takže

39 HONTY, Tibor. 1958. *Francouzské sochařství: ze sbírek Národní galerie v Praze : Soubor fotografií*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců.

pohled na fotografii je stále poutavý. V knize je i několik fotografií soch v exteriéru. Nicméně způsob podání velmi připomíná práci v galerii nebo ateliéru. Vždy je kladen hlavní důraz na sochu a vliv prostředí je minimalizován.

Další publikací ve kterých jsou Hontyho fotografie je monografie Otto Gutfreunda která vyšla v roce 1962. Zde je jako doprovodný materiál k textu použito dvacet pět Hontyho fotografií. Daleko obrazově bohatější je katalog k výstavě stejného sochaře, kterou v roce 1965 uspořádala v budově Belvederu Národní galerie v Praze. Fotografie v katalogu jsou opět precizně řemeslně zpracovány, ale v tomto případě jde především o informativní snímky.



Obr. 27. Detail žulového sousoší Humanty od Jana Štursy, nedatováno, Foto: Tibor Honty

Posmrtně pak v roce 1981 vyšla asi jedna z nejrozsáhlejších publikací s fotografiemi Tibora Hontyho. Jde o monografii sochaře Jana Štursy. V knize „Jan Štursa: 1880-1925: geneze díla“⁴⁰ je použito víc jak sto Hontyho fotografií, které zde bohužel nejsou datovány. Nicméně některé snímky se opakují v publikaci „Tibor Honty“⁴¹, kde jsou datovány mezi lety 1957-62. Dá se tedy tvrdit, že se autor věnoval práci nad Štursovou tvorbou víc než pět let. Opět zde autor naprosto přesně pracuje s celkem i detailem, vždy volí zajímavě komponovaný výřez tak, aby výjev intenzivně promlouval k divákovi. Všechny snímky jsou precizně nasvíceny, aby vynikl sochařův um. Honty důmyslně kombinuje záběry s neutrálním pozadím proti fotografiím na kterých se uplatní přirozené prostředí galerie, výjimečně pak i parku či nádvoří. Přesto že v tomto případě šlo spíše o užitou fotografii. Její kvality jsou na vysoké výtvarné úrovni ostatně jako všechny jeho publikované snímky.

Robert Portel

Fotograf Robert Portel prakticky výhradně fotografuje ve svém, případně výtvarnickově ateliéru. Jeho fotografie vykazují velkou obrazovou brilanci a estetickou vytříbenost. Velmi čisté až trochu reklamní snímky výtvarných děl fotografuje jako malá výtvarná zátiší. Dlouhodobě fotografuje pro mnoho výtvarníků z nichž jsou sochaři například tito: Stefan Milkov, Čestmír Suška (katalog 2012), Zdeněk Lhotský, Jaroslav Róna (katalog 1997, 2010, momentálně společně chystají další katalog), Viktor Karlík. Mimo to například posmrtně fotografoval práce Jaroslava Jareše.

Martin Polák

Martin Polák patří mezi nejvýznamnější fotografy, kteří se věnují dokumentaci výtvarného umění, jehož podstatnou součástí je i sochařská tvorba. Mezi jeho klienty patří například umělecká skupina Tvrdohlaví. Polák byl jedním ze dvou autorů fotografií publikovaných v katalogu „Tvrdohlaví 2015“⁴² který vznikl u příležitosti jejich výstavy v Galerii Miroslava Kubíka v Litomyšli. Samostatně se pak Polákovy fotografie objevily ve dvou katalozích Jaroslava Róny, ve velmi obsáhlé knize Čestmíra Sušky, katalogu Františka Skály pro kterého dokumentoval

40 MAŠÍN, Jiří. 1981. *Jan Štursa: 1880-1925 : geneze díla*. Praha: Odeon. České dějiny.

41 HONTY, Tibor. 1986. *Tibor Honty: výběr fotografií z celoživotního díla Tibora Hontyho za spolupráce Ireny Hontyové*. Praha: Panorama. Fotografie - Osobnosti.

42 *Tvrdohlaví 2015*. 2015. V Litomyšli: Galerie Miroslava Kubíka. Edice katalogů Galerie Miroslava Kubíka.

i několik výstav. V současnosti už jen výjimečně fotografuje pro Michala Gabriela. Externě fotografoval pro dnes již téměř nefungující instituci Adam Gallery v Brně. Ve spolupráci s touto galerií se podílel na vzniku několika souborných knih o současném malířství, ve kterých se objevilo i několik soch. Externě fotografuje pro galerie GASK v Kutné Hoře, Topičův salón v Praze, Dům umění města Brna, Galerii UMPRUM a mnoho dalších institucí a výtvarníků.



Obr. 28. Váštava soch Moniky Immrové, Topičův salón 2017, Foto: Martin Polák

Fotografie Martina Poláka se vyznačují naprosto precizní prací s prostorem a světlem. Pokud je to jen trochu možné zachovává takzvanou akademickou perspektivu, tedy naprosto kolmé svislice. V jeho snímcích, především těch které zachycují výstavní prostory v širších celcích, vždy citlivě hledá vztahy mezi vystavenými díly. Pro jeho práci s prostorem je typické, že nachází zajímavé průhledy mezi místnostmi galerie, takže vystavená díla dostávají trošku posunutý význam a je zdůrazněna vzájemná interakce tam kde by ji běžný návštěvník výstavy nehledal. Této zakázkové činnosti se věnuje přibližně dvacet let. Za tu dobu se jinak osobně zná s podstatnou částí osobností naší výtvarné scény, a jejím dlouhodobým vnímáním si vytvořil jedinečný cit pro tento druh práce.

Tomáš Souček

Fotograf Tomáš souček patří mezi ty, kteří výtvarná díla fotografují zejména ve výstavních prostorách či fotografickém ateliéru. V exteriéru fotografuje jen velmi výjimečně. Zaměřuje se především na dokumentaci výstav. Tohle dělá přímo pro galerie mezi které patří například: GHMP, GASK, Galerie Svit, Galerie Meet Factory, Špálova galerie, Galerie Futura, Galerie Plato v Ostravě a mnoho dalších.

Kromě práce pro galerie dokumentuje výstavy pro podstatnou část současné výtvarné scény. Výstavy fotografoval například těmto autorům: Lukáš Machalický, Lucia Sciránková, Eva Kořátková, Martina Chaloupková, Jan Koblasa, Krištof Kintera, Adam Vačkář, Jiří Příhoda, Jaroslav Róna.



Obr. 29. Instalace Lukáš Machalický, Foto: Tomáš Souček

Tomáš Souček se snaží výstavy dokumentovat jak říká „civilním způsobem“. Pokouší se k dílům přistupovat relativně nezaujatě, ale tak aby v jeho fotografiích zůstal jakýsi jeho rukopis. V této práci si nenechává nijak svazovat ruce, fotografuje svobodně, aby ze svého pohledu vystihl tu nejlepší polohu vystavených děl. Je přesvědčen, že vytvořit zcela objektivní záznam, není prakticky možné. Každý autor k dané výstavě přistoupí se svojí zkušeností a vždy musí dojít k jakési interpretaci. Takže i jeho fotografie přináší zejména jeho vlastní vidění věcí. Je pro něj překvapující, že galerie či samotní autoři jeho fotografie často považují spíše za Součkovu volnější tvorbu, než za dokumentaci děl. On je naopak přesvědčen, že odevzdané fotografie jsou zejména o dokumentovaném výtvarníkovi a že jsou velmi neutrální a popisné. Při fotografování v galeriích využívá zejména místního nasvícení prostor, aby na fotografiích bylo to, co má možnost návštěvník vidět na vlastní oči.



Obr. 30. Vincenc Vingler 2012, Foto: Tomáš Souček

Méně běžnější prací Tomáše Součka je fotografování soch ve jeho ateliéru. Jeden z největších takových projektů, byla práce na katalogu „Vincenc Vingler 1911-1981“⁴³ pro výstavu v Galerii hlavního města Prahy, která proběhla v roce 2012. Katalog obsahuje asi sedmdesát fotografických reprodukcí. Ateliérové snímky jsou velmi jednoduché a citlivé k fotografovaným dílům. Artefakty jsou snímány na velmi světlém pozadí tak aby prostředí nerušilo divákovu soustředění, ale aby objekt byl přesto jasně umístěn v prostoru. Katalog obsahuje také několik fotografií z exteriérových instalací.

Ondřej Kocourek

Je kmenovým fotografem Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Jako takový je autorem fotografií publikovaných v knihách a katalozích této instituce. Jednou takovou je například „Vital art nouveau 1900 : from the collections of The Museum of Decorative Arts in Prague“⁴⁴. Zde publikované fotografie prostorových objektů se zaměřují na bronzové reliéfy, drobné sošky, nebo na skleněné poháry. Tyto snímky vykazují výraznou estetickou kvalitu a profesionální řemeslné zpracování. Další rozsáhlejší publikací s fotografiemi Ondřeje Kocourka je „GDN: geneze designu nábytku“⁴⁵ zde se sice sochy v pravém slova smyslu neobjevují nicméně především sólově fotografované židle jsou bezesporu výtvarná díla jež můžeme za abstraktní sochu považovat. Opět jsou fotografie velmi profesionálně zvěšeny. Dalo by se říct že působí trochu jako svěží reklamní snímky. Určitě musí existovat ještě mnohem víc publikací. Bohužel fotografové často nejsou uváděni mezi autory, takže je obtížné tyto knihy nalést

Ondřej Kocourek také fotografuje pro mezinárodní soutěž sklářské tvorby Stanislav Libenský Award. Pro tuto soutěž fotografoval díla soutěžících pro katalog. Také měl na starost zdokumentovat výstavu vítězných prací. Zde pracoval s detaily prací i celkovým zachycením prostoru, aby bylo patrné v jakých vztazích byly vítězné exponáty. Ty se jistě za sochařská díla považovat dají. Fotografie jsou velmi čisté, využívají existujícího nasvícení galerie příjemným způsobem.

43 VINGLER, Vincenc. 2012. Vincenc Vingler 1911-1981: [sochy zvířat : 4.4.-4.11.2012, Zámek Troja = animal sculptures : 4.4.-4.11.2012, Troja Château]. Praha: GHMP.

44 VLČKOVÁ, Lucie and Radim VONDRÁČEK. 2013. *Vital art nouveau 1900: from the collections of The Museum of Decorative Arts in Prague*. Řevnice: Arbor vitae.

45 KARASOVÁ, Daniela. 2012. *GDN: geneze designu nábytku*. V Praze: Uměleckoprůmyslové muzeum.



Obr. 31. *Expozice Stanislav Libenský Award 2016, Foto: Ondřej Kocourek*



Obr. 32. *Expozice Stanislav Libenský Award 2016, Foto: Ondřej Kocourek*

Spolupráce sochař fotograf

Je to poměrně vzácné aby jeden sochař spolupracoval se svým dvorním fotografem, ale jak v minulosti tak nyní se to občas stává. Opačně to především z ekonomických důvodů nelze. Není snad jediný sochař, alespoň v Česku který by byl tak produktivní, aby dokázal zaměstnat fotografa na plný úvazek a hlavně aby ho takto zvládal i zaplatit. Navíc by to ani nebylo žádoucí. Fotograf v takovémto partnerství by měl mít za úkol přinášet nové inspirativní pohledy na sochařovo dílo. A k tomu si myslím, že nemůže dojít pokud by fotografoval pouze tvorbu jediného člověka. Přesto když k takovéto symbióze dojde většinou je to velké obohacení obou partnerů.

Ondřej Polák a Michal Gabriel

Sochař Michal Gabriel v začátcích své umělecké kariéry hledal fotografa, který by byl schopen obrazově zaznamenat prostorové představy jež realizoval ve svých sochařských dílech. Patrně vždy své sochy vnímal jako součást prostoru ve kterém měly být instalovány. Vystřídal několik fotografů, ale s výsledky stále nebyl spokojen. Až fotograf Ondřej Polák byl schopen jeho představy realizovat. Tak se stalo nejpozději v roce 1994, kdy společně fotografovali prakticky první pokus sochy instalovat v krajině, tenkrát v okolí hradu Sovinec. Od té doby Ondřej Polák systematicky zaznamenává jeho díla a především jejich instalace, ať už v krajině či galeriích. Je prakticky výhradním fotografem tohoto sochaře. Téměř jedinou výjimkou jsou případy kdy se Michal Gabriel účastní společné výstavy skupiny Tvrdohlaví. Tyto akce pak zpravidla fotografuje Ondrův bratranec Martin Polák.

„Musela to být scénka jako z Felliniho filmu. Na silnici kousek za slovenskými Malackami, na kraji táhlé písčité krajiny s ostrůvky borovic roztroušenými do dálky zastavilo červené nákladní auto s českou poznávací značkou. Vyskočil z něj muž středního věku a čtyři mladíci. Chvíli se rozhlíželi, pobíhali, snad cosi hledali, fotili, radili se. Pak se rozběhli zpět k autu a vytáhli z něho tři zářivě červené žraloky. Už když je nesli na louku, vypadalo to, jako když obrovští predátoři sami vplouvají do trávy, mezi stromy.

„Úžasné místo, s dlouhým průhledem, v němž sochy mohly vyniknout. Nafotil jsem si pracovní snímky a už si představoval, jak pozvu fotografa profesionála, aby to udělal pořádně, když najednou u silnice zabrzdilo další auto. Tři uniformovaní chlápci přišli ke mně a povídají, že se nacházíme ve vojenském prostoru, kde se nesmí ani zastavit, natož fotit. A my tam ještě pobíháme s pětimetrovými žraloky! Vysvětlení, že jsem vezl laminátové modely soch do Bratislavy a najednou jsem narazil na místo, které bylo jako stvořené pro červené žraloky, jim přišlo absurdní. Ale co s námi? Nakonec jeden z nich vytáhl vlastní foťák, tu bizarní scénku si zvětčil a pak už nás hnali. Rychle to sbalte a zmizte. Máte štěstí, že nejsme vojenská policie, až ta přijede, skončíte v base i se žraloky!“

„Vždycky jsem své první nápady – skicy soch – kreslil i s krajinou nebo ji později domodeloval na počítači. Usadit sochu do skutečné krajiny mě poprvé napadlo, když jsem chystal výstavu na Sovinci. Měl jsem připravenou smečku šelem a potřeboval jsem je nafotit pro plakát. Dva dny jsem pátral po správném místě, až jsme s fotografem Ondřejem Polákem našli nedaleko hradu louku s vysokou suchou trávou. To bylo ono! Jako by se několikaletá práce na sousoší teprve v tomto momentě završila.“⁴⁶



Obr. 33. Sochy Michala Gabriela, Foto: Ondřej Plolák

Tomáš Rasl a Michal Cimala

Tito dva autoři se znají již od studií a od té doby spolupracují, což již bude téměř patnáct let. Fotograf Tomáš Rasl absolvoval pražskou FAMU a výtvarník Michal Cimala vystudoval vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze. Jejich spolupráce je především založena na výměnném obchodu. Jeden potřeboval nafotit svá díla do katalogu, na oplátku poskytl nebo vytvořil sochu na výstavu druhého a podobně. Sochy Michala Cimaly jsou drobnějších rozměrů. Často využívá nejrůznější plastické hmoty lesklých povrchů. Fotit takovéto objekty je často velmi náročné, proto je pro několik katalogů Tomáš Rasl fotografoval ve svém ateliéru. Zde měl možnost přizpůsobit prostředí tak, aby tyto lesky dobře vynikly. Fotografie jsou opravdu perfektně řemeslně zpracované. Nicméně působí poněkud sterilním dojmem a v katalogu je divák vidí velmi podobně jako v galerii, takže mu nepřináší žádný další vjem.



Obr. 34. Socha Michala Cimaly, New York 2015, Foto: Tomáš Rasl

Proto se při příležitosti výstavy Michala Cimaly v New Yorku která se uskutečnila koncem roku 2015 rozhodli nafotografovat sochy jinak. Tomáš Rasl byl pozván do USA a společně potom bloudili po ulicích New Yorku s výtvarnými díly v batohu a hledali zajímavá místa kam by se tyto drobné sošky daly umístit pouze za účelem fotografií pro chystaný katalog. Při společných toukách městem stavěli tyto předměty na nejrůznější sloupky, sokly, zdi, ploty a podobně a pro každou sošku intenzivně hledali to nejvhodnější místo. Při fotografování byl kladen velký

důraz také na to, aby celá scéna vypadala tak, že v daném prostředí je socha skutečně umístěna na trvalo nebo alespoň na delší čas. Objekty jsou snímány většinou z mírného pohledu takže na výsledném obraze působí mnohem monumentálněji než ve skutečnosti. Tento dojem byl umocněn pozadím kde se často objevovaly mrakodrapy, či monumentální most přes řeku Hudson. Objekt umístěný ve veřejném prostoru je fotografován tak, že případný ruch ulice není viditelný, na některých snímcích je naopak přiznaný. Tyto fotografie záměrně pracují s mystifikací. Jsou fotografovány pro katalog aby divákovi ukázaly tato díla v novém kontextu a jinak než je běžné je vídat v galerii. Podstatnou část takto vzniklých snímků lze považovat za samostatné výtvarné dílo, byť tak původně nebyly myšleny. Momentálně stejným způsobem fotografuji nová již poněkud větší sochařská díla, jen s tím rozdílem, že se tak děje v Praze.

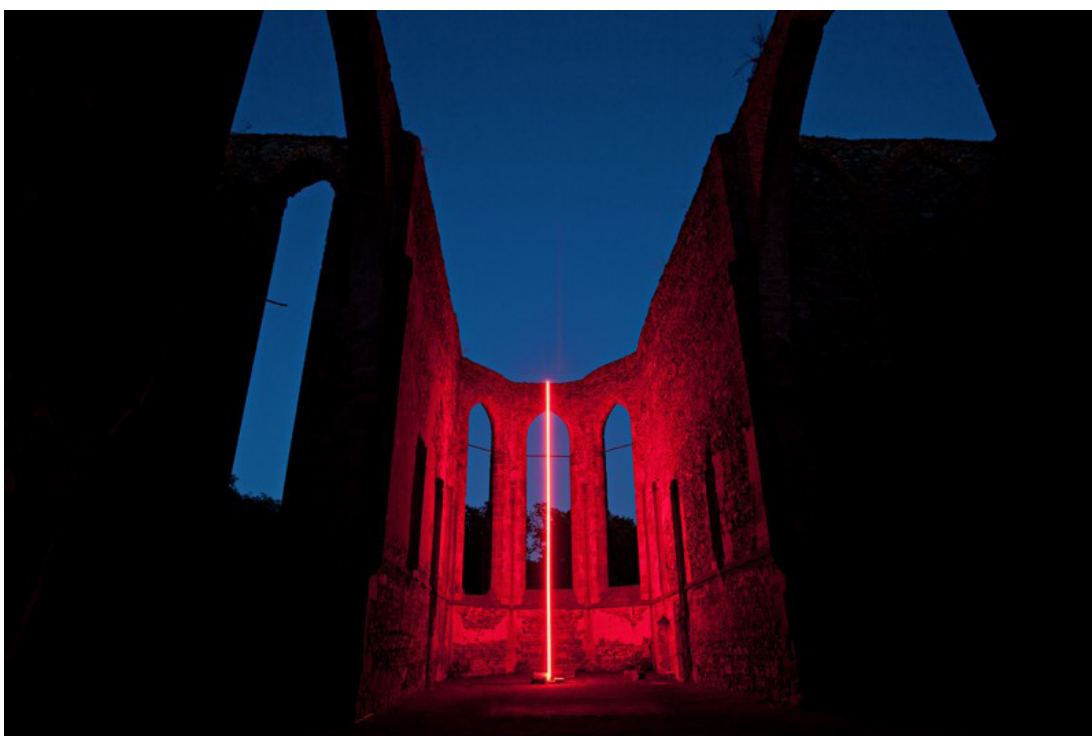
Jan Vermouzek a Pavel Korbička

Začátkem roku 2010 se fotograf Jan Vermouzek kvalifikoval na možnost zdokumentovat výstavu konceptuálního sochaře Pavla Korbičky v Liberci tím, že měl dostatečně širokoúhlý objektiv rybí oko. Vystavený objekt spočíval z několika modře svítících neonových trubíc a velkého množství polykarbonátových desek, které vyplňovaly celý prostor galerie a vytvářely zvláštní bludiště. Návštěvník nikdy neměl možnost uvidět dílo jako jeden celek. Takže jedině fotografie s velmi širokým záběrem, pořízená z nadhledu umožnila zprostředkovat dílo téměř celistvé. Při tomto úkolu měl fotograf zcela volnou ruku, pouze dostal pár základních instrukcí, hlavně kde je uschován žebřík. Vzniklá série se velmi líbila.

To byl začátek dlouhodobé spolupráce, která trvá dodnes. Výstavy jež Vermouzek pro tohoto sochaře dokumentoval jsou tyto: 2017 Moravská galerie, Brno, 2016 Galerie NOD, Praha, 2015 Klášter Rosa Coeli, Dolní Kounice, 2013 Galerie Pecka, Praha, 2012 Galerie Jiří Putna, Brno, 2010 Galerie die Aktualität des Schönen, Liberec.

Pavel Korbička má většinou velmi přesnou představu jak chce své dílo zachytit a občas není jednoduché mu vyhovět. Často si své objekty fotografuje sám. Především pokud technickými prostředky, které má k dispozici, dokáže realizovat svou vizi. Když jsem ho zpovídal pro podklady této práce, přiznal se mi, že fotografům moc nedůvěřuje. Některé projekty pro něj dokumentovali fotografové z galerií ve kterých výstava probíhala, jako například Jan Mahr v Českých Budějovicích, Oldřich Šembera v Olomouci nebo Michaela Dvořáková v Brně. Je si vědom, že jeho instalace bývají na zachycení náročné, a v rámci možností od nich

dostal dobře odvedenou práci. Ovšem, dle jeho slov, důvod proč Jana Vermouzka opakovaně oslovuje je ten, že se dokáže se zadaným úkolem technicky vypořádat nad jeho očekávání. Údajně téměř vždy dostane alespoň jednu fotografii, která je sama o sobě výtvarným artefaktem. Což je přesně to co od fotografa očekává, že mu svou vlastní interpretací ukáže na věc nový pohled, který navíc nebude obsahovat žádné rušivé elementy. Pavel Korbička je jeden autorů, jejichž dílo po skončení výstavy přestane existovat. Tohoto faktu je si velmi dobře vědom a všechny své exhibice poctivě dokumentuje, nebo nechává dokumentovat. Proto mu záleží na tom aby byl záznam co nejlepší.



Obr. 35. Instalace Pavel Korbička Dolní Kounice 2012, Foto: Jan Vermouzek

Sochařské monografie vydané v 21. století

Dojde-li k vydání monografické knihy jakéhokoli autora je to vždy významný okamžik a krok ke zhodnocení jeho díla a uznání, že jeho práce má jistý smysl. V případě sochařů tomu není jinak. Proto aby bylo v knize co publikovat, je ovšem třeba díla fotograficky zdokumentovat. K naplnění tohoto úkolu je snahou vybrat takového fotografa, který ideálně tuto tvorbu dlouhodobě zná a pracuje s ním, aby dokázal v plošných fotografiích nejlépe zprostředkovat prostorová díla. Vydání takovéto publikace je důležitým momentem i pro spolupracujícího fotografa. Ten často sleduje a zaznamenává sochy i mnoho let a kniha je jistým, často jen dočasným završením této práce. Proto snímky v těchto knihách patří k vrcholným pracím v dané disciplíně v tomto případě fotografií soch. Proto je zajímavé se podívat na produkci takovýchto knih za posledních několik let. Monografických knih sochařů jistě nevychází desítky každý rok. Spíš se bude jednat o jednotky titulů a možná ani ne každý rok. Nicméně v dnešní problematicky kontrolovatelné knižní produkci je komplikované vyhledat všechny knihy které vyšly s naprostou jistotou. Proto se zde zmíním o těch, které považuji za důležité, případně z nějakého důvodu zajímavé.

Vladimír Preclík (2004)

V knižní monografii v roce 2004 vyšlo souhrnné sochařské dílo Vladimíra Preclíka pod jednoduchým názvem „Vladimír Preclík“⁴⁷. V této poměrně rozsáhlé knize je výtvarníkové dílo prezentováno prostřednictvím asi stovaceti fotografií Jana Pohribného. Snímky jsou nakombinovány v jistých formálních cyklech. Vždy se střídá výrazně rozdílný charakter fotografií. Ateliérové snímky jsou buď na přechodovém pozadí na horní straně černém, nebo sochy vyříznuté levitují na čistě bílé stránce. Vždy je velmi dobře řemeslně zvládnut světelný prostor, takže vynikne materiál i plastičnost soch. A jde o kvalitní, esteticky čisté ztvárnění sochařského díla. Nicméně u těch fotografií jež jsou vyřezány, je tato zřetelnost o poznání menší. Fotograf Jan Pohribný při dokumentaci těchto děl, zcela potlačil svůj výtvarný rukopis ve prospěch dokonale precizního zobrazení soch s maximální snahou o „neutrální“ pohled. Kromě ateliérových fotografií je publikováno i několik snímků z instalací v exteriéru. Některé z nich se snaží vliv prostředí potlačit, na jiných je socha zaznamenána v kontextu okolí. Pozorný

47 BALEKA, Jan. 2004. *Vladimír Preclík*. Praha: Academia.

a zkušený divák si patrně všimne, že digitální zpracování a patrně i předtisková příprava není v tak vysoké kvalitě, jak jsme z dnes zvyklí. Na této knize je bohužel vidět jak je fotografie stále závislá na aktuální technologické úrovni.



Obr. 36. *Socha Vladimíra Preclíka, Foto: Jan Pohribný*

Stanislav Hanzík (2005)

K výstavě sochaře Stanislava Hanzíka, která se uskutečnila během června až září roku 2005 v Rabasově galerii Rakovník, vyšla publikace pod názvem „Stanislav Hanzík, Josef Sudek fotografoval v ateliéru Stanislava Hanzíka“.⁴⁸ V knize je víc než dvacet fotografií sochařových plastik, které fotografoval Josef Sudek a podobný počet jejichž autorství není jasně specifikováno. Pouze je zmíněno že jsou ze sochařova archivu. Sudkovy fotografie často zobrazují díla v přirozeném prostředí ateliéru. Vždy tvoří dominantu obrazu, ale ze snímků dýchá jistá nahodilost a lidskost zachyceného prostředí. Ve všech snímcích autor velmi rafinovaně pracuje s přirozeným světlem ateliéru, které dodává dílům nejen plastičnost, ale také jistou lehkost. Publikované snímky jsou datovány mezi lety 1958-73. Je možná s podivem, že po víc než čtyřiceti letech od úmrtí Josefa Sudka vychází knihy s jeho fotografiemi které pravděpodobně nikdy dřív nebyly publikovány. Jak bylo naznačeno v předchozí části textu patrně takovýchto objevů nás v budoucnu čeká ještě několik.

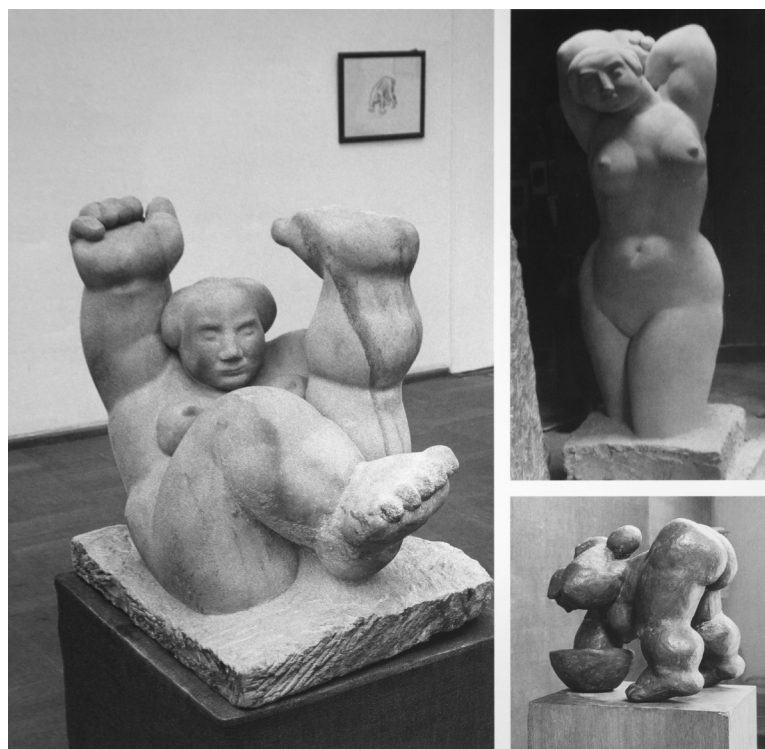


Obr. 37. Socha Stanislava Hanzíka, Foto: Josef Sudek

48 HANZÍK, Stanislav. 2005. *Stanislav Hanzík: Josef Sudek fotografoval v ateliéru Stanislava Hanzíka : portréty a volné plastiky : realizace*. Rakovník: Rabasova galerie.

Bernard Reder (2007)

K výstavě „Bernard Reder sochy, kresby, dřevoryty / 1926 – 1937“⁴⁹ která se uskutečnila ve Wotnerově domě Alšovy Jihočeské galerie v Českých Budějovicích, která proběhla 17. 5. - 8. 7. 2007 byl vydán monografický katalog. Tyto události proběhly u příležitosti 110. výročí narození Bernarda Redera a 100. výročí narození Tibora Hontyho, jehož fotografie jsou v katalogu použity. V relativně útlé publikaci jsou dvě desítky černobílých fotografií. Většina z nich je zřejmě z instalace v nějaké galerii respektive s bílým, nebo černým pozadím. Najdeme zde i několik snímků zachycujících díla v přirozeném prostředí sochařova ateliéru, ale také přiznané instalace v galerii či exteriéru. Jak bylo u tohoto autora zvykem všechny fotografie jsou řemeslně precizně provedeny. Střídají se snímky spíše informativního rázu s výrazně emotivnějšími záběry, celkové i detailnější pohledy. V sochařově životopisném textu na konci katalogu se píše, že Tibor Honty začal sochařské dílo fotografovat 5. 9. - 6. 10. 1935. Tento text a krátký životopis je doplněn fotografií na níž je fotograf sedící u Rederovy sochy, která je datována rokem 1936. Je chválihodné, že díky této drobné knížečce se po sedmdesáti letech připomíná dílo těchto dvou umělců, které nám má stále co říct, prostřednictvím kvalitních fotografií můžeme sochařské dílo stále reflektovat. A to bez ohledu je-li zrovna ve své hmotné podobě někde vystaveno, či dokonce vůbec ještě existuje.



Obr. 38. Sochy Bernarda Redera, Foto: Tibor Honty

49 REDER, Bernard and Miloš MINAŘÍK. 2007. *Bernard Reder: sochy, kresby, dřevoryty [1926-1937]*; *Fotografie Tibor Honty*. Horní Planá: Pro Společnost Johannese Urzidila v Horní Plané vydal Fraktál.

Marius Kotrba (2009)

K výstavě konané ve dnech 26. 11. 2009 – 8. 1. 2010 V Galerii Beseda v Ostravě byl vydán katalog pod názvem „Marius Kotrba: obrazy a sochy“.⁵⁰ Dvacet osm fotografií soch do katalogu pořídil Jakub Sobotka. Ateliérové snímky zachycují výtvarná díla výhradně v celcích, ovšem s velmi zajímavým světelným řešením, většinou na světlém pozadí, které směrem vzhůru s ubývajícím světlem přechází do tmy. Tento způsob ztvárnění velmi svědčí fotografovaným sochám. Tyto, tak typické pro Mariuse Kotrbu, jsou velmi stylizované figurální objekty, jejichž základem je geometrický prvek válec. Na fotografiích právě díky zvolenému světelnému přístupu, velmi dobře vyniká práce s objemem a tvarem soch. V katalogu jsou i snímky několika reliéfů a dva pohledy na instalované sochy v krajině.



Obr. 39. Socha Mariuse Kotrby, Foto: Jakub Sobotka

50 KOTRBA, Marius. 2009. *Marius Kotrba: [obrazy a sochy]*. Ostrava: Šmíra-Print.

Jaroslav Róna (2010)

V roce 2010 vyšla rozsáhlá víc než čtyřset stránková monografie Jaroslava Róny, která představuje malířskou a sochařskou tvorbu tohoto výtvarníka. V knize „Róna“⁵¹ je věnována přibližně první polovina malbám a druhá podobně rozsáhlá část pak jeho sochařské tvorbě od poloviny osmdesátých let do roku 2010. V publikaci použité fotografie pořídili tito fotografové: Ota Pajer, Jan Dvořák, Táňa Hojčová, Vanda Hybnerová, Jan Jindra, Richard Kocourek, Jaroslav Kvíz, Ivan Pinkava, Jan Pohribný, Martin Polák, Robert Portel, Petr Rošický, Pavel Šting, Gabriel Urbánek, Šárka Ziková. Bohužel jsem v doprovodných textech nenalezl nějaký návod na to jak, by se dali autoři přiřadit k jednotlivým fotografiím. Přibližně sto ateliérově řešených plnobarevných záběrů, zobrazuje sochy v celkových pohledech. Tyto jsou velmi rafinovaně komponovány se zajímavým často až divadelním svícením. Díky střídání velmi tmavého, světlého, někdy i barevného pozadí, na které často dopadá zadní světlo, aby narušilo jeho jednotvárnost, fotografie nepůsobí jednotvárně.



Obr. 40. Socha Jaroslava Róny, Foto: Robert Portel

51 OLIČ, Jiří and Jan DVOŘÁK. 2010. *Róna*. Praha: Gallery ve spolupráci s Galeríí výtvarného umění v Ostravě.

Díky všem použitým technickým prostředkům se podařilo z jednoduchých námětů vytvořit organicky působící fotografie jež často působí jako milé zátiší. V závěru prezentovaného sochařského díla je něco málo víc než dvacet fotografií z exteriérových instalací. Na těchto snímcích zůstává dominantním objektem socha, ale podstatný je i kontext v jakém je instalována. Přestože je jasné za jakým účelem byly všechny publikované snímky pořízeny, tedy informovat diváka o tom jak sochy vypadají, prakticky vždy jde o velmi výtvarně a esteticky sofistikované snímky.

Čestmír Suška (2012)

Při příležitosti výstavy *Outside / Inside* uspořádané v Centru současného umění DOX 13. 4. - 31. 8. 2012 a v Galerii výtvarného umění v Ostravě 13. 6. - 16. 9. 2012 vyšel obsáhlý katalog tohoto sochaře pod názvem „Čestmír Suška“.⁵² Fotografie použité v této knize patří těmto autorům: Tomáš Bambušek, Michal Baumbruck, Ivo Bílý, Jaroslav Brabec, Chris Cirillo, Louisa Conrad, Jan Dvořák, Peter Fastei, Bohdan Holomíček, Zdeněk Lhotsky, Laura Marshall, Michal Pacina, Ivan Pinkava, Ladislav Plíhal, Martin Pertl, Martin Polák, Ondřej Polák, Pavel Švec, Arjana Shameti, Čestmír Suška, Jan Zachariáš. Publikace obsahuje velké množství nejrůznějších dokumentárních snímků. Ty zachycují sochaře při práci, na nejrůznějších společenských událostech, setkávání s lidmi, či akce v plenéru. Proto je seznam fotografů tak rozsáhlý. Nicméně podstatnou část fotografií samotných výtvarných děl zhotovil Martin Polák a jeho bratranec Ondřej Polák. Autorství snímků dle doprovodných textů nelze přesně určit a ani Ondřej Polák nebyl schopen jednoznačně říct, které snímky jsou jeho. Kniha obsahuje velké spektrum fotografického pojetí jak jsou sochy zaznamenány. Od černobílých ateliérových snímků, zde jsou barevná aranžovaná zátiší, sochy instalované v krajině, městské zástavbě, uprostřed pavlačového domu, různých průmyslových halách nebo v sochařském ateliéru. Všichni fotografové odvedli velmi kvalitní práci. Prakticky všechny snímky jsou na velmi vysoké výtvarné úrovni a je z nich složena velmi pestrá mozaika, která jistě nebude nudit.

52 DVOŘÁK, Jan and Jiří OLIČ. 2012. *Čestmír Suška*. Praha: Gallery ve spolupráci s Galerií výtvarného umění v Ostravě.



Obr. 41. Socha Čestmíra Sušky, Foto: Ondřej Polák

Michal Gabriel (2013)

U příležitosti výstavy Michala Gabriela v Galerii Aspekt v Brně, která proběhla v roce 2013 vydala tato instituce monografickou publikaci pod názvem „Michal Gabriel“.⁵³ V knize je devadesát fotografií jejichž autorem je fotograf Ondřej Polák. Tři čtvrtiny těchto snímků je pořízeno v krajině. Sochy instalované v exteriéru byly fotografovány za nejrůznějších světelných a povětrnostních podmínek, tak aby krajina a nejčastěji uskupení několika soch v ní nejlépe souzněly. Fotograf za instalacemi jezdil po téměř celé České republice, ale i kusu Slovenska či se za nimi vydal i na Belgické pobřeží. Fotografie zachycují výtvarná díla v celcích polocelcích případně i v detailech. Vždy hraje významnou roli krajina ve které jsou umístěny. Zvířecí figury jsou zachyceny tak jako kdyby byly ve svém přirozeném teritoriu jen mávnutím kouzelného proutku se proměnily v bronz, či laminát. Často jde o velmi hravé a rafinované snímky s vytříbeným výtvarným cítěním. Přestože to tak autor sám necítí, jde o sofistikovanou interpretaci díla, jež by mohla být vystavena jako artefakt sám.



Obr. 42. Socha Čestmíra Sušky, Foto: Ondřej Polák

„Jsou setkání, která trvají jen několik okamžiků, a změni věčnost. Setkání soch Michala Gabriela s krajinou trvají někdy jen několik chvil, a přesto jsou pro jeho práce zásadní. Autor se vydává se svými díly na mnohdy fyzicky a organizačně náročnou cestu do různých míst, aby je během několika hodin vyfotografoval v novém prostoru nebo je zde, pokud je to možné, na delší čas umístil jako v přírodní galerii. Lidské a zvířecí figury opustí ateliér nebo výstavní sál, vstoupí do přírodních či městských scénérií a učiní z nich kulisu nečekaného děje. Okolí jim poskytne nový význam, nové souvislosti a vztahy, novou podobu. Nehybné bytosti na několik hodin nebo dní zabydlí prostor, aby z hlubin mohl vyvstat jeho vlastní příběh, prozatím nepoznaný a jen tušený, latentně existující v doposud neodkryté realitě.“⁵⁴

Ladislav Zív (2013)

Po přibližně tříleté dost intenzivní práci fotografa Ondřeje Poláka nad dílem sochaře Ladislava Zívra mohla v roce 2013 vyjít monografická velmi obsáhlá publikace pod prostým názvem „Ladislav Zív“⁵⁵. Během oněch tří let bylo nafotografováno přibližně tři sta soch. Většina fotografií jsou interiérově aranžované snímky, ve kterých jsou minimalizovány rušivé vlivy neateliérového prostředí. Fotograf totiž nepracoval ve svém domácím prostředí, ale objížděl celou republiku a sochy fotografoval u nejrůznějších sběratelů, v depozitářích galerií a podobně. Všechny snímky jsou nasvíceny přirozeným denním světlem, které bylo rafinovanými pomůckami namodelováno tak aby byla zdůrazněna plasticita a materiálová podstata soch. Na v podstatě jednoduchých snímcích je rozehrána velmi zajímavá hra světla a stínů, která dotváří estetický dojem z viděného. V knize je i několik exteriérových snímků. I u nich je docíleno velmi podobné světelné atmosféry, jen je zde víc přiznáno prostředí. Proto tyto snímky nijak nevybočují, či neruší velmi příjemné plynutí knihou. Sám autor fotografií Ondřej Polák považuje vydání této knihy za jeden z významných profesionálních vrcholů.

54 ŠVACHULA, Jiří. 2013. *Michal Gabriel*. Brno: Galerie Aspekt Brno

55 TYPLT, Jaromír. 2013. *Ladislav Zív*. Praha: KANT.

„To nejnápadnější, čím monografie Ladislava Zívra upoutá hned od prvních stránek, jsou určitě barevné fotografie Ondřeje Poláka. Nakladatelství Kant, zastoupené Karlem Kerlickým, se šťastně rozhodlo vsadit na jeden vyhraněný autorský pohled a Ondřej Polák díky tomu odvedl práci, která podle mého názoru, jak v rozsahu, tak v porozumění sochařovu dílu dalece přesahuje vše, s čím jsme se zatím mohli setkávat v katalogích Zívrových výstav.



Obr. 43. Socha Ladislava Zívra, Foto: Ondřej Polák

Plastiky jsou tu zachyceny nejčastěji v přirozeném denním světle a na jejich účinku se podílí i prostředí, ve kterém jsou právě umístěny. Fotograf za nimi musel podniknout cestu nejen do veřejných galerií, ale i k soukromým sběratelům po celé republice, a dokonce ještě v létě tohoto roku pořizoval snímky plastik, které se zdály být nezvěstné, ale na poslední chvíli se je nečekaně podařilo objevit (například Muž o berlích, 1946, nebo Operace, 1943).

I tak bylo často třeba barevné snímky v knize doplnit archivními černobílými fotografiemi, neboť velké množství Zívrových děl se vůbec nedochovalo – dnes by bylo zvláště ceněno například Surrealistické l'objet z roku 1933, které jeho majitelé kdysi zahodili do popelnice – a o bezpočtu dalších se zatím nepodařilo zjistit nic bližšího než to, co si o nich sám autor zaznamenal do svého osobního katalogu.”⁵⁶

56 http://jicinsky.denik.cz/kultura_region/o-novopackem-sochari-ladislavu-zivrovi-20131205.html

Závěrečná úvaha

Fotografové soch, ke své práci přistupují z mnoha různých pohnutek, tvoří pestré spektrum osobností a používají nejrůznější výrazové prostředky. Protože se mi v české odborné literatuře nepodařilo najít dílo, které by komplexněji mapovalo tuto problematiku, pokusil jsem se v této práci vytvořit alespoň základní přehled přístupů, postupů a osobností spojených s tímto oborem.

Narazil jsem však na několik zásadních problémů, které mé mapování výrazně omezilo a připomnělo mi principy, které jsme kdysi formulovali pro metodiku Doré. To mě přimělo k následujícím poznámkám, které se asi vymykají obvyklým teoretickým úvahám o fotografii, ale považuji je za důležité:

Fotograf není autor?

V publikacích, katalozích a dalších veřejných zdrojích, bývá u každého, i drobného a nevýznamného textu uveden autor, leč autor fotografií bývá uváděn jen výjimečně. To nejen velmi ztížilo mou práci, ale i sochařům to musí komplikovat výběr fotografa pro dokumentaci či spolupráci, podobně i galeriím, autorům monografií atd. Anonymita fotografů tedy zbytečně omezuje život a práci celé výtvarné obce. Uvádět jména fotografů bychom tedy měli považovat za přirozené, za věc dobrého vychování.

Uvádět autorství je zvláště naléhavé dnes, v době posedlé digitalizací a digitální komunikací. Vypadá to, jako bychom nechápali základní potřeby a pravidla této komunikace. Například na internetu sice najdu fotografii, kterou potřebuji do své práce, ale nenajdu jejího autora, abych jej požádal o povolení k použití. To je zvláště nepříjemné dnes, v době, která si tak libuje na dodržování i velmi nesmyslných práv k duševnímu vlastnictví, a každý, i drobný přešlap se trestá.

Další problém je autenticita či verifikace oné fotografie. Tu u anonymní fotografie nemohu nijak ověřit, musím se jen dohadovat... Pokud je však fotografie spojena s identitou autora, bývá snadno ověřitelná.

Uvědomujeme si význam fotografického sdělení?

Z obecného pohledu je jedním z hlavních poslání fotografie to, že přenáší sdělení přes čas a prostor. To je zvláště důležité u fotografií soch. Vždyť velká část jich je pro diváka skryta v ateliérech autorů, depozitářích muzeí, galerií či sběratelů,

případně vzdálená stovky či tisíce kilometrů. Jiná díla jsou jen dočasná a rychle zanikají. Ve všech těchto případech je fotografie tím prostředkem, který umožní propojení diváka (vnímatele) s dílem či autorem. Toto propojení je efektivní i tím, že digitální obraz může snadno sdílet s celým světem. Díky tomu se mohou výtvarníci navzájem inspirovat, odborníci syntetizovat své pohledy, či americký studentík může napsat práci o českém sochaři.

Přirozeným prostředím pro šíření těchto sdělení (informací) je dnes internet. Digitální technologie jsou již levné a (zdánlivě) snadné, kyberprostor neomezený, tedy (zdánlivě) nic nestojí v cestě „Velké syntéze“, která by postupně zmapovala celou výtvarnou scénu či „Universum“. To je jistě krásná vize. Potíž je však v tom, že kyberprostor je neomezený a vedle relevantních informací tu jsou i hory balastu, mnohé zaniká dříve, než mohlo být využito atd. Snad proto mnozí výtvarníci i fotografové považují prostředí internetu za podivné a nepřátelské a tedy mu věnují jen okrajovou pozornost.

Přítom efektivní sdílení a spolupráce je čím dál naléhavější. Vždyť zajímavých výtvarných aktivit je čím dál víc, obory se navzájem prolínají, a udržet si i jen základní orientaci již není skoro možné. Proto potřebujeme postupy, které nás udrží při zdravém rozumu, ale přitom nám pohodlně zpřístupní sdílené bohatství. Prvním krokem na této cestě může být metodika Doré.

Sub specie aeternitatis

Dnešní výtvarný svět je velmi turbulentní. Denně vzniká, ale i zaniká množství děl, výtvarné techniky se čím dál víc proplétají, podíl digitálních technologií na tvorbě je čím dál výraznější, aktivity reálného světa jsou často propojovány se světem virtuálním, socha s videoartem atd. Vše se vyvíjí poněkud chaoticky a technologie často zanikají stejně rychle, jak rychle vznikly.

To znamená, že pokud si budu chtít prohlédnout kabinetní fotografii prapradědečka z konce 19. století, tak bude sice trochu vybledlá, ale budou patrné všechny detaily jeho obličeje i oblečení. Zato moje fotografie, kterou otec udělal před 20 léty bude nečitelná, protože ji tenkrát uložil ve formátu, který již dávno zanikl a na dnešním počítači jej nejde otevřít. Pokud si tedy, za několik desítek let, bude chtít kunsthistorik udělat i jen hrubou představu o mnohých dnešních projektech, tak to bude vyžadovat obrovské úsilí širokého týmu odborníků (vznikne kyberarcheologie?).

Smutným důsledkem tohoto stavu může být, že velká část dnešní historie a kultury se rychle rozplyne v chaosu informačních technologií. To však neznamena, že se musíme vrátit k hliněným tabulkám, papyru či bromostříbrnému fotografickému papíru. Musíme si však být tohoto nebezpečí dobře vědomi a postupovat opatrně a rozumě. Podrobný návod poskytuje metodika Doré. Potom snad bude těmto postupům důvěřovat většina výtvarné obce a tedy půjde vytvářet podobné syntézy jako je tato, mnohem snadněji a přesněji.

Dnes však musím konstatovat, že i přes snahu mít podklady k této práci co nejkompletnější si jsem vědom, že shromážděný materiál není zdaleka ucelený, je do jisté míry i nahodilý, podle toho jak se mi v které části podařily nitky zdrojů napojovat. Přesto věřím, že bude-li mít někdo o tento specifický obor fotografie zájem, tak mu tato práce pomůže alespoň v základní orientaci.

Seznam použité literatury

- BALAJKA, Petr. 1991. *Jan Svoboda*. Praha: Odeon.
- BALEKA, Jan. 2004. *Vladimír Preclík*. Praha: Academia.
- DENKSTEIN, Vladimír, Jana KYBALOVÁ and Zoroslava DROBNÁ. 1958. *Lapidarium Národního musea: sbírka české architektonické plastiky 11. až 19. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Pragensie a památky.
- DUFEK, Antonín. 2003. *Jaromír Funke*. Prague: Torst. FotoTorst.
- DVOŘÁK, Jan and Jiří OLIČ. 2012. *Čestmír Suška*. Praha: Gallery ve spolupráci s Galeríí výtvarného umění v Ostravě.
- EHM, Josef and František KOŽÍK. 1973. *Praha: v 88 barevných fotografiích*. 3. vyd. Praha: Orbis. Pragensia.
- EINHORN, Erich and Jaroslav WAGNER. 1974. *Hrady, zámky a tvrze středních Čech*. Praha: Orbis. Naše vlast.
- EINHORNOVÁ, Milada and Erich EINHORN. 1983. *Zlatá Praha*. Praha: Panorama. Pragensia.
- FÁROVÁ, Anna. 1995. *Josef Sudek*. Praha: Torst.
- FÁROVÁ, Anna. 2002. *Josef Sudek*. Prague: Torst. FotoTorst.
- FRYNTA, Emanuel. 1961. *Jan Lukas: fotografie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Umělecká fotografie.
- FUNKE, Jaromír. 1970. *Fotografie*. Praha: Odeon. Klub čtenářů.
- FUNKE, Jaromír and Vojtěch VOLAVKA. 1946. *Pražské kostely: soubor fotografií*. Praha: M. Stejskal.
- HANŽÍK, Stanislav. 2005. *Stanislav Hanzík: Josef Sudek fotografoval v ateliéru Stanislava Hanzíka : portréty a volné plastiky : realizace*. Rakovník: Rabasova galerie.
- HONTY, Tibor. 1958. *Francouzské sochařství: ze sbírek Národní galerie v Praze : Soubor fotografií*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců.
- HONTY, Tibor. 1986. *Tibor Honty: výběr fotografií z celoživotního díla Tibora Hontyho za spolupráce Ireny Hontyové*. Praha: Panorama. Fotografie - Osobnosti.
- HORYNA, Mojmír. 1998. *Jan Blažej Santini-Aichel*. Praha: Karolinum.
- KALISTA, Zdeněk. 1946. *Svatovítské triforium*. V Praze: Aventinum. Malé kulturně-historické knihy.
- KARASOVÁ, Daniela. 2012. *GDN: geneze designu nábytku*. V Praze: Uměleckoprůmyslové muzeum.

-
- KAROUS, Pavel and Sabina JANKOVIČOVÁ. 2013. **Vetřelci a volavky: atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989) = Aliens and herons : a guide to fine art in the public space in the era of normalisation in Czechoslovakia (1968-1989)**. V Řevnicích: Arbor vitae.
- KOTRBA, Marius. 2009. **Marius Kotrba: [obrazy a sochy]**. Ostrava: Šmíra-Print.
- LINHART, Lubomír. 1960. **Jaromír Funke**. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Umělecká fotografie.
- LORENC, Vilém and Karel TRÍSKA. 1980. **Černínský palác v Praze**. Praha: Panorama.
- MACEK, Petr, Richard BIEGEL and Jakub BACHTÍK. 2015. **Barokní architektura v Čechách**. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum.
- Marius Kotrba**. Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Galerie Klatovy - Klenová, Galerie výtvarného umění v Náchodě. 2002. Klatovy-Klenová: Galerie Klatovy-Klenová.
- MAŠÍN, Jiří. 1965. **Tibor Honty**. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Umělecká fotografie.
- MAŠÍN, Jiří. 1981. **Jan Štursa: 1880-1925: geneze díla**. Praha: Odeon. České dějiny.
- OLIČ, Jiří and Jan DVOŘÁK. 2010. **Róna**. Praha: Gallery ve spolupráci s Galerií výtvarného umění v Ostravě.
- Otto Gutfreund: katalog výstavy**, Praha, září-listopad 1965. 1965. Praha: Národní galerie.
- PLICKA, Karel. 1940. **Praha ve fotografii Karla Plicky: [výbor jeho díla ve Fotoměřickém ústavě v Praze v letech 1939-1940]**. V Praze: Česká grafická Unie.
- PLICKA, Karel. 1978. **Pražský hrad**. 7. vyd. Praha: Panorama. Pragensia.
- PLICKA, Karel. 1980. **Praha ve fotografii**. 11., upravené vyd. Praha: Panorama. Pragensia.
- POCHE, Emanuel and Josef EHM. 1982. **Čechy: umělecké památky**. Praha: Pressfoto. Má vlast. Řada C.
- Praha objektivem mistrů**. 1981. Praha: Panorama. Pragensia.
- PŘIBÍK, Jindřich. 2003. **Jindřich Přibík: depozitář 1963 (Západočeské muzeum v Plzni) : [výstavní síň Masné krámy Plzeň, 2003: katalog výstavy]**. Plzeň: Západočeská galerie.
- REDER, Bernard and Miloš MINAŘÍK. 2007. **Bernard Reder: sochy, kresby, dřevoryty [1926-1937] ; Fotografie Tibor Honty**. Horní Planá: Pro Společnost Johannese Urzidila v Horní Plané vydal Fraktál.
- REICHMANN, Vilém and Antonín DUFEK. 1994. **Vilém Reichmann**. České Budějovice: FOTO MIDA. Osobnosti české fotografie.
- REICHMANN, Vilém and Jaromír TOMEČEK. 1970. **Pod Pálavou**. Praha: Orbis. Naše vlast.
-

-
- SÁGL, Jan and Jaroslav KOŘÁN. 1987. **A co Paříž? Jaká byla?.** Praha: Pressfoto.
- ŠTECH, V. V. and Josef EHM. 1948. **Krásy plná, slávou i kletbou bohatá .. Praho!.** V Praze: Družstevní práce.
- SUDEK, Josef. 2006. **Josef Sudek neznámý: salonní fotografie 1918-1942 = The unknown Josef Sudek : vintage prints 1918-1942.** V Brně: Moravská galerie.
- SUDEK, Josef. 2010. **Svatý Vít.** Praha: Torst.
- SUDEK, Josef. 2016. **Josef Sudek: V ateliéru: ze sbírky negativů Ústavu dějin umění AV ČR : katalog výstavy = Josef Sudek: In the studio : from the collection of negatives from the Institute of Art History, CAS : catalogue of the exhibition.** Praha: Artefactum, Ústav dějin umění AV ČR.
- ŠVACHULA, Jiří. 2013. **Michal Gabriel.** Brno: Galerie Aspekt Brno
- Tvrdohlaví 2015.** 2015. V Litomyšli: Galerie Miroslava Kubíka. Edice katalogů Galerie Miroslava Kubíka.
- TYPLT, Jaromír. 2013. **Ladislav Zív.** Praha: KANT.
- UHER, Vladimír. 1974. **Dialog tvarů: architektura barokní Prahy : struktury, tvary a kompozice ve fotografii.** Praha: Odeon.
- VERMOUZEK, Petr a kol. 2004. **Doré ...nejen muzeum** Interní publikace spolku Doré
- VERMOUZEK, Petr a kol. 2008. **Katalogizace a taxonomie.** Interní publikace spolku Doré
- VERMOUZEK, Petr a kol. 2010. **Archivace digitálního obrazu** Materiál k přednášce pro ITF
- VINGLER, Vincenc. 2012. **Vincenc Vingler 1911-1981: sochy zvířat : 4.4.-4.11.2012, Zámek Troja = animal sculptures : 4.4.-4.11.2012,** Troja Château]. Praha: GHMP.
- VLČKOVÁ, Lucie and Radim VONDRÁČEK. 2013. **Vital art nouveau 1900: from the collections of The Museum of Decorative Arts in Prague.** Řevnice: Arbor vitae.
- WENIG, Adolf. 1948. **Náš hrad.** 2. vyd. Praha: J.R. Vilímek.
- ZEMEK, Metoděj and Alena ZIMÁKOVÁ. 1977. **Jižní Morava: krajina, historie, umělecké památky.** Praha: Orbis. Naše vlast.
- ZYKMUND, Václav and Anna ZYKMUNDOVÁ. 1961. **Vilém Reichmann: cykly.** Praha: SN-KLHU. Umělecká fotografie.

Internetové zdroje

<http://abart-full.artarchiv.cz/>

<https://archiv.ihned.cz/c1-61498750-vetrelci-a-volavky>

<https://art.ihned.cz/umeni/c1-63402160-michal-gabriel-pardubice>

<https://cs.wikipedia.org>

https://digiarena.e15.cz/jan-pohribny-s-krajinou-musite-vest-dialog_1

http://jicinsky.denik.cz/kultura_region/o-novopackem-sochari-ladislavu-zivrovi-20131205.html

<http://www.artlist.cz>

<http://www.archiweb.cz>

<http://www.jaroslav-rona.cz>

<http://www.libenskyaward.com>

<http://www.michal-gabriel.cz>

<http://www.mzk.cz>

<http://www.petrbedrna.cz>

<http://www.pohribny.cz>

<http://www.revolverrevue.cz>

<http://www.tvrdohlavi.cz>

<http://www.vetrelciavolavky.cz>

Jmenný Rejstřík

Alt, Hynek, 51, 52, 53
Ambruz, Jan, 7
Bambušek, Tomáš, 77
Baumbruck, Michal, 77
Bedrna, Petr 33, 34
Bílý, Ivo, 77
Brabec, Jaroslav, 77
Cimala, Michal, 68
Cirillo, Chris, 77
Conrad, Louisa, 77
Cudlín, Karel, 32
Daguerre, Louis, 14, 15
Dvořák, Jan, 76, 77
Dvořáková, Michaela, 53, 69
Ehm, Josef, 38, 39, 40, 44, 45
Einhorn, Erich, 38, 39, 40, 42, 44, 45
Fárová, Anna, 55
Faster, Peter, 77
Fuková, Eva, 17, 25
Funke, Jaromír, 7, 19, 20, 38, 39, 42
Gabriel, Michal, 13, 53, 60, 66, 67, 76, 79, 80
Gebauer, Kurt, 50, 53
Hák, Miroslav 28
Hanzík, Stanislav, 73
Hojčová, Táňa, 76
Holomíček, Bohdan, 77
Honty, Tibor, 7, 17, 21, 22, 24, 56, 58, 59, 60, 74
Hybnerová, Vanda, 76

Chaloupková, Martina, 62
Jindra, Jan, 76
Karlík, Viktor, 60
Karous, Pavl, 51, 52
Kintera, Krištof, 62
Klamar, Joe, 33
Koblasa, Jan, 62
Kocourek, Ondřej, 64, 65
Kocourek, Richard, 76
Korbička, Pavel, 69, 70
Koťátková Eva, 62
Kotrba, Marius 53, 75, 83
Kvíz, Jaroslav, 76
Kyndrové, Dany, 32
Lhotsky, Zdeněk, 60, 77
Lukas, Jan, 23, 24
Mahr, Jan, 69
Machalický, Lukáš, 62
Maillola, Aristid, 21
Marshall, Laura, 77
Medek Tomáš, 53
Medková, Emily, 28
Micka Martin, 47
Milkov, Stefan, 60
Myška, Miroslav, 7
Obama, Barack, 32
Pacina, Michal, 77
Pajer, Ota, 53, 76
Pertl, Martin, 77
Pinkava, Ivan, 76, 77

Plicka, Karel, 36, 37, 38, 39, 41, 42

Plíhal, Ladislav, 77

Pohribný, Jan 29, 30, 31, 38, 39, 44, 45, 49, 50, 53, 71, 72, 76, 84

Polák, Martin, 53, 76, 60, 61, 66, 77

Polák, Ondřej, 13, 53, 66, 67, 77, 79, 80, 81

Portel, Robert, 53, 60, 76

Preclík, Vladimír, 29, 71, 72

Přibík, Jindřich, 28, 29

Příhoda, Jiří, 62

Rasl, Tomáš, 68

Reder, Bernard, 74

Reichmann, Vilém, 17, 22, 23, 24, 46

Reiser, Andrej, 32

Rodina, Augusta, 56

Róna, Jaroslav, 53, 60, 62, 76

Rošický, Petr, 76

Ságl, Jan, 25, 26, 48

Sciránková, Lucia, 62

Shameti, Arjana, 77

Schlosser, Jiří, 7

Sitenský, Ladislava, 43

Sobotka, Jakub, 75

Sobotka, Jiří, 53

Souček, Tomáš, 53, 61, 62, 63

Stibor, Miroslav, 7

Sudek, Josef, 7, 13, 17, 18, 19, 38, 39, 40, 55, 56, 73

Suška, Čestmír, 53, 60, 77

Svoboda, Jan, 27

Šembera, Oldřich, 69

Šting, Pavel, 76

Štursa, Jan, 60
Štyrský Jindřich, 28
Švec, Pavel, 77
Uher, Vladimír, 47, 48
Urbánek, Gabriel, 76
Vačkář, Adam, 62
Vermouzek, Jan, 69, 70
Wágner, Martin, 32
Zachariáš, Jan, 77
Zdenko Feyfar, 43
Ziková, Šárka, 76
Zívř, Ladislav, 80, 81, 82