



CESTA ANTONÍNA STŘÍŽKA OD MALBY K FOTOGRAFII

ANNA GUTOVÁ: CESTA ANTONÍNA STŘÍŽKA OD MALBY K FOTOGRAFII

Bakalářská diplomová práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Doc. Mgr. Jindřich Štreit
Oponent: RNDr. Petr Velkoborský, CSc.

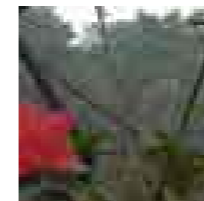


Slezská Univerzita
Filozoficko-Přírodovědecká Fakulta
Institut Tvůrčí Fotografie

Opava, 2008



**ANNA GUTOVÁ:
CESTA ANTONÍNA STŘÍŽKA
OD MALBY K FOTOGRAFII**



PODĚKOVÁNÍ

Děkuji především panu Antonínu Strížkovi za ochotu odkrývat dávno zapomenuté tajemství a poklady jeho fotografických archivů. Děkuji za jeho postřehy, které obohatily mne i moji práci. Děkuji Aleně Orten a Jolantě Trojak za editaci, Ak. mal. Doc. Otakaru Karlasovi za konzultace, rodině, především tatínkovi za podporu a trpělivost, Zoltánovi Duphenieux za poskytnutí inspirativního prostředí k psaní, a především děkuji Doc. Mgr. Jindřichu Štraitovi za jeho trpělivé a profesionální vedení a za perfektní odhadnutí tématu pro moji práci.

PROHLAŠUJI,

že práci jsem vypracovala samostatně a použila pouze citovanou literaturu. Pokud v textu uvádím přímou řeč, vycházím z osobního rozhovoru s panem Antonínem Strížekm. Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna zařazením do knihovny FPF SU v Opavě a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF.

© 2008 Anna Gutová

OBSAH

Úvod	11
Kdo je Antonín Střížek	13
Fotografie jako nástroj	19
Od zápisníku k tvorbě	43
Závěr	67
Přehled samostatných výstav	71
Zastoupení ve sbírkách	75
Použité zdroje	77
Jmenný rejstřík	81

ÚVOD

Tématem mé bakalářské práce je fotografická tvorba malíře Antonína Střížka. Mnozí z vás si jistě položí otázku, proč právě malíř? Proč si studentka fotografie vybrala jako téma své závěrečné práce tvorbu malíře, jehož fotografie nikdo nezná? Musím přiznat, že do této doby mi fotografická tvorba tohoto tvůrce také nebyla známa. Ale právě proto, že se sama necítím být tolik fotografkou, jako výtvarnicí a grafičkou, hledala jsem pro téma své bakalářské práce někoho, kdo je na tom podobně. Stejně jako pro mne, je i pro Antonína Střížka fotografie především koníčkem. Ale když je malířovou skrytou polohou fotografie, zdá se, že jeho fotografie vypadají jako obrazy. Cílem mojí práce je objevit krásu Střížkových fotografií širšímu publiku. Když říkám objevit, myslím to doslova... Znamenalo to totiž přinutit bohémského malíře, aby stáhl pytel karet ze svého fotoaparátu a poskytl mi snímky, které ještě nikdy nespatřily světlo světa. Přimět pana Střížka, aby vyvolal hromadu starých negativů, na jejichž zpracování mu nezbýval čas a které ještě ani sám autor neviděl jinak, než v hledáčku svého fotoaparátu. Dovoluji si dokonce hádat, že nebýt mé bakalářské práce, některé Střížkovy fotografie by skončily ležet nevyvolány v některém zákoutí karlínského ateliéru.



KDO JE ANTONÍN STŘÍŽEK

Antonín Střížek patří, vedle Jiřího Davida, Františka Skály a dalších, k významným osobnostem české postmoderny. Narodil se v Rumburku 22. 5. 1956. Tam však nepobyl dlouho a od tří let žil v Ostravě, kde prožil celé dětství.

„Jako kluk jsem se zaujetím maloval a kreslil a tak se výtvarná tvorba stala součástí mého života.“

Proto, když v 16ti letech přišel do Prahy, začal zde studovat Střední umělecko-průmyslovou školu na Žižkově, obor grafický design. Poté absolvoval, jako kreslíř map, vojenský výcvik v Písku. Po návratu do Prahy pracoval v propagaci Filmového podniku, což pro umělce, jak sám říká, byla zajímavá zkušenost. Užité grafický design však umělce neuspokojoval a toužil se prostřednictvím svého díla vyjadřovat svobodně a samostatně.

Psal se rok 1983, když Antonín Střížek nastoupil na Akademii výtvarných umění v Praze. Zpočátku studoval pod vedením expresivního malíře Jiřího Karmazína. Jak sám Střížek říká, vedení Jiřího Karmazína ho příliš neobohacovalo, a ačkoli se později dostal i k jiným pedagogům AVU, Opltoví a Ptáčkoví, rozhodl se školu ukončit co nejdříve a zkrátit si studium z původních šesti na pět let. Je třeba si připomenout, že v době totality, v tehdejší Československu, učili na vysokých školách často pedagogové, kteří nebyli

pro studenty a studentky inspirativními autoritami, se kterými by se mohli ztotožňovat. Antonín Střížek o své práci mluvil především se spolužáky z ateliéru: s Janem Mertou, Stanislavem Divišem, Martinem Majnerem, Jiřím Davidem, anebo s přáteli Čestmírem Kafkou, Adrianou Šimotovou, sestrami Válovými, Jiřím Sopkem nebo s manželi Ševčíkovými. Přístup k umění, hlavně k tomu „západnímu“, byl za socialismu dosti komplikovaný a studenti tak byli odkázáni především na literaturu. Nejsnazší přístup měli samozřejmě ke starším malířským mistrům, ke kterým tehdejší režim zaujal neutrální postoj. Postmoderní generace celého světa se často inspirovala uměním 18. a 19. století a u nás tomu nebylo jinak. Antonínu Střížkovi, od chvíle kdy začal na Akademii reflektivně kriticky řešit svůj malířský projev při malování krajín, učaroval svět německého romantického krajináře devatenáctého století Caspara Davida Friedricha (1774–1840). Sám k tomu v rozhovoru uvedl:

„Když začínala v osmdesátých letech v Čechách postmoderna, tak se pořád mluvilo o symbolech, o návratu k legendám, k mýtům, a mně přišlo tohleto jako přesná odpověď: romantická krajina byla symbolická. Nechtěl jsem malovat normální obrazy, ale takové, které zaujmou. Krajiny Caspara Davida Friedricha jsou plné symbolů. Obsah obrazů mě fascinoval stejně jako to, jak byly namalované. Krajina nebyla jenom rekvizitou, hrou světla a stínu. Chtěl jsem to dostat do svých soudobých obrazů, i když budu používat jinou symboliku. Friedrich byl pro mě jistota, o kterou jsem se mohl opřít. Mám pocit, že moderní umění začalo právě u romantiků. Krajinu nemalovali v plenéru, ale doma v ateliérech a tam ji transformovali.“

Studenti pražských uměleckých škol tehdy neměli možnost vystavovat své práce a vzájemně se seznamovat se svými díly. Duchovní atmosféra na AVU v oněch letech byla depresivní. Ze strany pedagogů nepřicházelo nic jiného než zákazy a omezování přirozené aktivity studentů. Veškeré studentské iniciativy byly přijímány s podezřením a zpravidla zakazovány. Vlastní tvůrčí pokusy byly potlačovány. Bohorovní profesori, většinou straničtí funkcionáři, byli přítomností studentů na škole obtěžováni, studentskou aktivitou se cítili ohroženi. V červnu 1984 se studenti rozhodli ignorovat výslovný zákaz profesorů a uspořádali výstavu s názvem Konfrontace I. v Praze na Smíchově, v ateliéru Jiřího Davida. Ta započala sérii šesti výstav Konfrontace, které představují významnou etapu české kulturní i politické scény. Antonín Střížek vystavoval na všech šesti setkáních a už tehdy zaujal svým popisným realistickým projevem. Již na Akademii začíná Antonín Střížek pracovat s fotografií, zatím jen jako s předlohou pro své krajiny, zátiší maluje v té době podle skutečnosti.

Po ukončení studia si Antonín Střížek ještě asi 2 roky přivydělával nošením uhlí, ale současně se věnoval malování. Později začal obrazy prodávat, a tak se mohl skromně uživit volnou tvorbou. V tomto období se mění postoj Antonína Střížka k fotografii a z pouhého námětu pro obraz se pro něj stává fotografie dalším výrazovým prostředkem. V roce 1996 vystavuje ve Špálově galerii spolu s obrazy i sérii fotografií.

Deset let poté, co školu opustil jako student, se Střížek vrací na Akademii umění jako pedagog. Na svou čtyřletou pedagogickou práci vzpomíná v rozhovoru:

„Bylo poučné být se studenty a snažit se s nimi hledat jejich tvůrčí východiska. Musím říct, že je to také dost namáhavé, někdy jsem měl pocit, že se opakuji. Mou ambicí bylo, aby studenti poznali a porozuměli svým schopnostem a věřili, že je mohou svobodně používat. Někdy jsem měl pocit, že se mi to ne docela daří. Myslím, že nejsem ten typ pedagoga, co oplývá nadšením z tvorby a toto nadšení přenáší na studenty. Nemluvím o energiích, záhadách, ale více o práci a skromnosti.“

Rok 2002 je pro Antonína Střížka rokem velkých změn. Opouští Akademii výtvarných umění a v době povodní ztrácí významnou část své tvorby, především tu fotografickou. Po této události na několik let téměř opouští fotoaparát a věnuje se hlavně malbě a cestování. Teprve na jeho cestách vznikají další snímky.

FOTOGRAFIE JAKO NÁSTROJ

Antonín Střížek studoval v době, kdy české umělce zasáhla první vlna postmoderny. Do té doby bylo „v kurzu“ umění abstraktní a informelní, malíři malovali abstraktní obrazy se sociálními tématy. Antonín Střížek a jeho generace, (Jiří David, Stanislav Diviš, Martin Majner a další), se stali průkopníky nového pohledu na umění. Od poloviny osmdesátých let minulého století začali mladí umělci opět malovat výpravné obrazy sršící barvami a soustředili se na kvalitu a propracovanost díla. Přestaly je zajímat závažná témata a chtěli si hrát. Ve svých dílech si pohrávali s všedností, průměrností, banalitou. Zesměšňovali idoly a vážná témata, zajímaly je více obyčejné věci.

Antonín Střížek zaujal už v době svých studií provokativní realistickou malbou a náměty, které ztvárňoval. Způsobem malby napodoboval techniku amatérských malířů, pohrával si s kýčem a nedokonalou prvoplánovou líbivostí. Jako náměty si vybíral „krásné“ obrázky, které byly divákovi důvěrně známy z běžného života. Není tedy překvapením, že, stejně jako mnoho malířů před ním, používal jako předlohu ke svým realistickým malbám fotografie. (Již v 17. století používal malíř Vermeer kameru obscuru jako pomůcku při malbě svých obrazů. David Hockney ve své knize Tajemství starých mistrů tvrdí, že již dávno před 17. stoletím starí mistři používali nějaký podobný nástroj jako pomůcku

při malbě. Hockney ve své knize říká: „Optika sama nevytváří ani umělecký výraz, ani obrazy. Malby a kresby vytváří umělec.“)

Prvním Střížkovým rozsáhlejším souborem maleb, ve kterém mu sloužila fotografie jako pomůcka, se stala jeho diplomová práce na pražské Akademii výtvarných umění. Tehdy panovala v našich zemích komunistická diktatura a pro studenty nebylo jednoduché tvořit pod vedením tehdejších profesorů. Výuka byla sešněrovaná a do jisté míry angažovaná a poplatná režimu. Umělec si proto musel, pokud nechtěl vytvářet tendenční obrazy, najít takové téma, se kterým nebude „mít potíže“, ale zároveň bude pro něj tvůrčí a zajímavé. Antonín Střížek si tehdy zvolil jako námět ke své diplomové práci městskou krajinu a obrazy maloval podle fotografií Prahy Karla Plicky.

Jak už bylo řečeno, náměty Antonína Střížka sestávaly většinou ze zátiší a krajiny, proto i pro své další obrazy volil jako předlohu fotografie jiných velikánů, jako byli Sudek, Drtikol, Sitenský. Námětem pro obrazy se stávaly i nalezené staré pohlednice, vyfotografované nějakým „bezejmenným“ fotografem, obrázky ze starých časopisů a novin, které autora něčím zaujaly. Malíř, jak sám říká, hledal fotografie, které mají příběh a na starých věcech je příběh nejvíc vidět. „Když se díváte na rekvizity, které už dnes neexistují, tak vidíte, jak čas plyne“, říká. Inspirovala ho atmosféra, styl a design minulosti.

„Tehdy jsem se začal na fotografie dívat, protože umění je vlastně dívat se na věci, na okolí.“

Tehdy začala Střížka-malíře fascinovat fotografie a začal zkoumat, co lze namalovat, a zjišťoval, že ne každá fotografie je vhodná jako námět k obrazu a zároveň ne každá fotografie, která poslouží jako námět k vynikajícímu malířskému dílu, je zajímavá i jako fotografie. Pro obraz musí být fotografie čitelná, ale pro fotografii může být v záběru spousta zajímavých momentů, které by v obraze vypadaly jako „chyba“. Například podivně pokrivená perspektiva, optická deformace, objekty, které se zajímavým způsobem kryjí, nebo obrazce, které vytváří realita až v druhém plánu.

„Prvotní impuls dívat se na něco krásného je strašně silný. Čerpal jsem z fotografie, pracoval s ní, a tak jsem se dostal k fotoaparátu. Také jsem vždycky nemohl najít fotografie toho, co bych chtěl malovat“, vysvětluje Střížek.

Na rozdíl od kolegů, kteří si nechávají fotografie pořizovat „od profesionálů“, zajímá Střížka fotografie jako médium. „Fotka mě přitahuje sama o sobě. Fascinují mě média v jejich prvotní formě a významu. U malování se mi líbí i materiál, z něhož vzniká a který je podstatný.“ Situace, která umělce přinutí vzít fotoaparát a zmáčknout spoušť, je vlastně prvotní forma média fotografie, která se spolu s plátnem a barvami stává prvotní formou média obrazu.

Tvorba fotografie fascinovala umělce také magičností svého vzniku. Odejít z ateliéru do terénu, procházet se a vyhledávat scény, které se později magickým způsobem v temné komoře promítnou na papír a kterým později malíř vdechne další rozměr při malování obrazu. Daruje jim zpět barvy, vtiskne do nich atmosféru svého světa. Tady vzniká zajímavý moment, kdy malíř vyfotografuje barevný obraz, vytvoří z něj černobílou fotografii a navrátí mu barvy až při malbě samotné.

Antonín Střížek k tomu říká: „Dříve jsem maloval hlavně podle černobílých fotek a barvy jsem si vymýšlel. Teď maluji více podle barevných fotek, ale barvy měním. V některých případech mne barvy na fotografii inspirují, v některých případech není důležité, jestli maluji podle barevné nebo černobíle fotografie.“

„Barva se mění podle zkušeností, hodně mne ovlivnilo cestování. V každém místě je totiž jiný vzduch a tím pádem má každá země jiné barvy. Vždycky jsem se divil, kolik



1a) Fotografie, podle které vznikl obraz Červené květy



1b) Červené květy, olej na plátně

španělští malíři používají barev. Když jsem přijel do Španělska, zjistil jsem, že tam ty barvy jsou. Stejně to bylo v Japonsku, kde jsem objevil pastelové tóny, na severu Evropy zase bílou a šedou. Cestování mi objevilo barvy. Dřív bych například nemohl Prahu namalovat modře. Ovšem když jsem zase delší dobu tady, vracím se k omezené škále. Čechy jsou více monochromatické.“

Zachytit barevnou atmosféru místa na fotografii není jednoduché. Fotograf musí stát ve správném úhlu ke světlu, aby zachytil právě tu zvláštní barevnou škálu, která charakterizuje ono místo na zemi. Antonín Střížek se o to ve svých deníkových fotografiích nesnaží. Vlastně to ani nepotřebuje, protože pokud pořizuje fotografii jako zápis do deníku, ve kterém pak listuje a hledá podle které stránky namaluje obraz, barevná škála se mu okamžitě vybaví. Malířovo oko je cvičené zapamatovat si každý tón a v realitě vidí i barvy, které běžný pozorovatel nevidí. Jsou to právě ty barvy, které vytváří jiná hustota vzduchu, vlhkost, úhel slunce a další vlivy. Když se zeptáte běžného člověka jakou barvu má zalesněný kopec, který vidí na obzoru, řekne vám, že zelenou, protože není zvyklý se dívat. Už jako dítě se dozvěděl, že strom je zelený, takže les musí být samozřejmě také zelený. Když se na tentýž kopec bude dívat malíř, bude mít jinou barvu ráno, jinou



2a) Fotografie, podle které vznikl obraz Jezírko



2b) Jezírko, olej na plátně

v poledne, jinou když je mlhavo... Podíváte-li se na obrázek 1a, uvidíte, že ve fotografii barva nehraje téměř žádnou roli a dle mého soudu by sama o sobě neobstála jako svébytná umělecká výpověď. Je to jen mezistupeň celého díla a umělci, který stál za hledáčkem fotoaparátu, šlo především o to zachytit **tvar** keře s květy, který má zajímavým způsobem poskládané některé větve. Barvy zachytit nepotřebuje, protože ty si namíchá až v klidu svého ateliéru. Zde také malíř použil pouze růžovou barvu květů a některé zelené tóny. Ostatní barvy vzešly z umělcovy paměti a imaginace. Pokud by chtěl barevnou fotografii prezentovat jako svébytné dílo, musel by obejít jezero a najít si jiný úhel, při kterém budou barvy mít takovou atmosféru, jaká je ve výsledku v obraze. Dalším podobným příkladem je dvojice Jezírko (obr. 2a, b), ve které umělec navazuje na deníkovou předlohu ještě volněji a dává ještě více prostoru svým vzpomínkám a fantazii. Z fotografie čerpá v tomto případě **především rozložení světel a stínů** ale rozmístění kamenů a barvy si upravuje tak, aby kompozice a barevnost obrazu odpovídala jeho představě.

„Pro každého malíře, který používá pro svou tvorbu fotografii je vhodný jiný námět, jiná fotografie. Pohled malíře na fotografii celkově je jiný. Pro mne jsou důležité plány, určitá obrazová uzavřenost. Sleduji, aby bylo možné záběr namalovat, má-li více plánů, prostor, děj, stíny, úběžníky...“



3a) Fotografie, které posloužili jako inspirace pro obrazy xxxxxxxx



3b) Hory, olej na plátně

Další aspekt, který mění původní deníkový záznam na fotografiích v harmonický obraz, je **nálada a atmosféra**. V obraze Hory (obr. 3b) si můžeme všimnout, že barvy vychází z fotografických předloh, ale krajina na obraze je naprosto odlišná od všech deníkových záznamů z tohoto místa. Obraz je jakousi esencí všech čínských pohoří, zjednodušením všech tvarů do absolutní čistoty. Jako by právě tento zelený ostrov mezi modrými kopci byl místem, na které se uchylují všichni buddhističtí mniši při svých meditacích, místem, které Antonín Střížek v Číně hledal a které našel až pod svým štětcem.

Na další dvojici (obr. 4a, b) můžeme sledovat aspekt **zjednodušení** pomocí geometrizace. Na tomto obraze Antonín Střížek absolutně mění barevnou situaci, což v kombinaci se zjednodušením vnáší do obrazu zcela jinou atmosféru. Prázdnota opuštěná výloha s levitující postavou bez tváře jako by neměla vůbec nic společného s banální fotografií jarní konfekce. Vyčištěním celého prostoru a náladou připomíná obraz vylidněné noční kavárny Edwarda Hoppera. Možná i jemu byla předlohou fotografie kavárny plné lidí s auty zaparkovanými na ulici, která měla dozajista úplně jinou atmosféru než malířův slavný obraz. Motiv výloh je u Antonína Sřížka oblíbený a dokáže jej fotograficky zpracovat mnohem zajímavěji, jak ostatně uvidíme později.



4a) Fotografie, podle které vznikl obraz *Figurína*



4b) *Figurína*, olej na plátně



5a) Fotografie, podle které vznikl obraz *Zátiší s kamenem*



5b) *Zátiší s kamenem*, olej na plátně

V *Zátiší s kamenem* (obr. 5b) pracuje autor také se zjednodušením do geometrických tvarů, a to až do té míry, že potírá materiál jednotlivých objektů, které abstrahuje do stereometrických těles. Jen barvy a souvislosti nám prozrazují, co které těleso zobrazuje. Zděný sloup se mění v kvádr, z lešenářské trubky se stává válec a vodu v pozadí symbolizuje modrá barva.

Střížek k tomu říká: „Hledám barevné plochy, které dávají obrazu kresbu a světlo, někdy se barevná škála omezí, ale nepracuji podle plánu. Snažím se namalovat obraz tak, abych s ním byl spokojen. Nechci vyprávět o sobě, ale třeba o pocitech, na které si nevzpomeneme, dokud k tomu nemáme nějaký podnět zvenku. Obraz může být takovým podnětem. Když já zažiju určitý impulz při malování, potom doufám, že ho mohou jinak a po svém zažít i diváci.“

Když jsem se ptala malíře, kam uletěl bílý pták, který je hlavním motivem fotografie, odpověděl mi: „Ten holub mi připadal moc romantický, tak jsem místo něj namaloval kámen.“ Zde je vidět, že to, co malíř zachytí při svých toulkách na fotografii, je pro něj jen pocit, vzpomínka, mlhavý otisk reality, z něhož později použije třeba jen malou část. Dalším aspektem, který malíř používá při proměně svých fotografií v obrazy je tedy



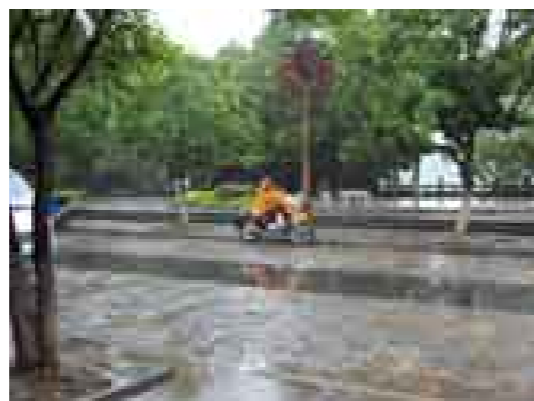
6a) Fotografie, podle které vznikl obraz *Srnka*



6b) *Srnka*, olej na plátně

nahrazování a doplňování dalších prvků. V zátíší se srnkou (obr. 6b) malíř vyměnil kromě barev zase celé pozadí. Z betonové ohrady se srnka přemístila do podzimního lesa, tím se samozřejmě zase naprosto změnila atmosféra v obraze oproti původní fotografii. I u zátíší se srnkou vidíme, že malíř čerpal z fotografie jen volně a na obraze je srnka proporcčně přizpůsobená a **stranově převrácená**.

Tyto principy využívá malíř také v městské krajině *Město Šen Žen* (obr. 7b) a přidává další prvek a tím je **skládání** obrazu z více fotografií. Tento způsob umožňuje malíři moderní technika digitálního fotoaparátu, kdy je možné nafotit velké množství materiálu i za použití sekvence. V dešti pak zachytí sérii fotografií postav v barevných pláštěnkách, které jej inspirují. V tomto případě ho na fotografiích nezajímá nic z pozadí ani z kompozice a z rozložení světla na snímku, ale důležité jsou pro něj jen postavy v barevných pláštěnkách a deštivá nálada. Jako by si pomocí fotoaparátu vytvořil mnoho skic, podle kterých pak namaluje obraz *Město Šen Žen*. Chodce „poskládá a stranově převrátí“ tak, jak potřebuje. Dokonce ani červeného psa, dominantní prvek obrazu, na fotografii nenajdeme. Ten, spolu s palmou a městem pochází z autorových vzpomínek a fantazie. Jak už jsem zmínila v úvodu, to, co přivedlo Antonína Střížka k fotografování, byly fotografie jiných



7a) Série fotografií podle které vznikl obraz *Město Šen Žen*



7b) *Město Šen Žen*

autorů, podle kterých maloval. Ty mu přináší inspiraci k některým obrazům dodnes. Poslední takovou sérií jsou obrazy karambolů, jež maluje Střížek podle fotografií Arnolda Odermatta, švýcarského policejního fotografa, který pečlivě Rolleiflexem a Hasselbladem dokumentoval autohavárie. Auta byla vždycky Střížkovým oblíbeným tématem a objevují se jak v jeho tvorbě malířské, tak ve fotografické, o které pojednává další kapitola. U obrazů karambolů se malíř přesouvá z ponuré atmosféry fotografií do idylické slunečné krajiny, kde jen tak mimochodem v popředí leží vrak automobilu stejně samozřejmě, jako roste strom vedle silnice. Narozdíl od fotografie v nás karambol z obrazu nevzbuzuje žádné sklíčené pocity tragédie, naopak, obrazy jsou optimistické a pozitivní. Díky tomu, že se na obraze neobjevují žádné zástupné symboly havárie, jako například osobní věci lidí, rozbité součásti vozu či mrtvá těla, může k divákovi obraz promlouvat v klidném, téměř meditativním tónu, ačkoli je na něm zobrazena tragédie. Jako by automobil žil svým vlastním životem a jen tak rozverně si udělal kotrmelec.

„Mou ambicí je, aby se s mými obrazy dalo žít, tedy aby snesly delší pohled a dovolily divákovi najít si vlastní interpretaci. Aby překvapovaly, protože i já musím neustále hledat neočekávané a nové při své tvorbě.“



8a) Fotografie, podle které vznikl obraz Karambol IV., autor fotografie: Arnold Odermatt



8b) Karambol IV., olej na plátně



9a) Fotografie, podle které vznikl obraz *Zátiší s lahvemi*



9b) *Zátiší s lahvemi*, olej na plátně

„Když fotím, sleduji, jestli ten námět bude pro mne zajímavý pro obraz, co z něj v obraze využiji. Někdy už vím, že fotografii použiji jako námět k obrazu, někdy vím, že ji budu prezentovat jako fotografii. Někdy to splývá.“

V dalších dvou dvojicích zde uvedených už není původní fotografie natolik vzdálena výslednému obrazu, už není jen deníkovým záznamem, motivem k obrazu, ale stává se svébytným dílem. Malíř zde čerpá z fotografie mnohem více než v předchozích ukázkách. Také pracuje se zjednodušením do geometrických tvarů, odlehčením od struktury materiálu, ale atmosféra, kompozice, světlo a barevná situace obrazu vychází z autorovy fotografie. V obou případech vynechává některé předměty, které, jak sám říká, na fotografii mohou působit zajímavě, ale v obraze budou působit rušivě. Tím se z realisticky popisné fotografie konkrétního místa přesouvá do magického světa, který jako bychom už znali, ve kterém jako bychom se už kdysi ocitli. Antonín Střížek říká, že když fotografuje své deníkové skicy, podle kterých se chystá malovat obraz, jsou pro něj důležité plány, světlo, diagonály a stíny, které s brilantní lehkostí potom využije ve svých obrazech. Právě *zátiší s lahvemi* je příkladem využití dvou plánů. Jasně čitelný prostor před výlohou a prostor venku za ní, se z fotografie přesouvá do dvou abstraktních rovin obrazu.



10a) Fotografie, podle které vznikl obraz *Houpací koně*



10b) *Houpací koně*, olej na plátně

Dojmem důvěrně známým na nás působí i další obraz s houpacími koňmi. V něm jsou výrazné právě diagonální stíny, které autor rád zachycuje do svých fotografických skic a rád je využívá ve svých zátiších i v městských krajinách. Světlo hraje ve Střížkových fotografiích důležitou roli a z nich jej přenáší i do svých obrazů, přičemž někdy z původní fotografie využívá jenom světelnou situaci. Paprsek světla, který dopadá na parkety ve fotografii s houpacími koňmi, komponoval malíř na střed, odkud se pozvolna ztrácí až k tmavým okrajům. Jako by ve středu fotografie někdo rozsvítil zářivý bod, od něhož se spirálovitě roztáčí houpací koně se svými stíny až do tmavých okrajů fotografie. Z teplých tónů barev malíř/fotograf tentokrát čerpá i ve svém obraze. Zjednodušuje celkovou scénu a vybírá si jeden zářivě červený objekt, který ve svém obraze zdůrazňuje. Poslední dvě fotografie už přestávají být pouhými fragmenty, záznamy, ale stávají se svébytnými díly Střížkovy fotografické tvorby, s níž se seznámíme v další kapitole.

OD ZÁPISNÍKU K TVORBĚ

„Byli to fotografové, kdo mne inspiroval k tomu, abych sám fotil. Maloval jsem podle krásných fotografií a to mne přivedlo k tomu, že jsem sám začal fotografovat, hledat témata, která bych chtěl malovat.“

Na škole maloval Antonín Střížek podle reality nebo podle cizích fotografií. Ty jej zaujaly natolik, že vzal později do ruky fotoaparát. Jak již víme, vybíral si k malbě tradiční témata a často zobrazoval ve svých obrazech předměty z doby minulé. První fotografie, které jej inspirovaly nejen k malbě, ale i k fotografování, byla zátiší od Josefa Sudka, jehož zmiňuje autor také jako umělce, který jeho fotografickou tvorbu ovlivnil.

Zpočátku přistupoval Střížek k fotografii jako malíř, který podle ní chce malovat. Tento přístup se postupně měnil a malíř začal nad fotografií uvažovat v jiných souvislostech. Některé záběry snímal se záměrem použít je jako předlohu pro obraz, ale čím déle fotografoval, díval se okolo sebe, viděl spoustu záběrů, které se mu nehodily jako předloha k obrazu, ale jako fotografie byly zajímavé:

„Fotka mne zajímá v tom, že dovoluje věci, které by byly v kresbě nebo v malbě nelogické.“

Na druhou stranu fotografie zase ukazuje vše a není z ní možné nic vynechat nebo skrýt, jak jsme viděli v předchozí kapitole. Fotografie, podle které malíř bude malovat, nemusí být dokonalá a je jen malířovou soukromou skicou. V této kapitole však uvedu fotografie, z nichž některé by ani nemohly sloužit jako skicy k obrazu, alespoň ne k obrazu Antonína Střížka, avšak malířův rukopis se do nich plně promítá. Je zajímavé, jak rozdílné jsou požadavky pro fotografii a pro obraz u téhož autora.

Antonín Střížek začal tedy fotografovat s cílem nevyužívat fotografii jen jako předlohu pro své obrazy, ale vytvořit fotografie, které samy o sobě obstojí jako umělecké dílo.

Vyzkoušel všechny možné fotoaparáty. Prvním kompaktním fotoaparátem malíře byl Kodak a první "zrcadlovkou" byl Olympus. Ty mu ale, jak sám říká, moc nevyhovovaly a když se, jako každý fotograf, začal více zajímat o techniku, zvolil později jiné značky. Za své nejoblíbenější označuje Olympus XA, ve kterém vznikla řada černobílých fotografií uvedených na dalších stránkách. Hojně používal též „zrcadlovku“ Nikon F3, kterou také označuje jako jednu z nejoblíbenějších.

K dalším fotoaparátům jeho sbírky patří klasický střední formát – Roleiflex, Mamiya press 7x9, Minox, Konika Hexar, Contax G1 s výměnnými objektivy, z nichž nejoblíbenější byl čtyřicetimilimetrový. Experimentoval i s méně klasickými aparáty jako je Horizont anebo dvouoká zrcadlovka, kterou malíř našel v Číně a jejíž název je těžké latinkou vyjádřit. Dokonce si ze starého skladu pořídil i velký formát Globika 18x24.

Fotil na černobílý materiál, chtěl mít svou práci od začátku do konce pod kontrolou. Nechtěl nosit filmy do minilabu, chtěl být strůjcem celého procesu. Jako malíř byl zvyklý tvořit své dílo celé a být přítomen v každé chvíli, kdy dílo vzniká. Postavil si ve svém karlínském ateliéru improvizovanou fotokomoru, kterou postupně zdokonaloval. Vylepšovat musel po krůčcích také techniku, protože vše okolo temné komory a zvětšování bylo třeba se naučit. Sám si vyvolával černobílé filmy, dělal kontakty, sám si snímky zvětšoval.

Vůbec poprvé se rozhodl prezentovat soubor svých fotografií na výstavě ve Špálově galerii v roce 1996, ačkoli hlavním tématem výstavy zůstávaly Střížkovy obrazy. K vystaveným dílům patřily snímky uvedené na další dvoustraně (*obr. 11–14*). Umělcovy fotografie nesklidily tehdy takový úspěch jako obrazy, i když některé odborníky (například uměleckou historičku Annu Fárovou), zaujaly a líbily se jim. Možná na „neúspěch“ mělo vliv i umístění fotografií do spodní místnosti anebo neočekávaná promluva malíře prostřednictvím fotografie? Antonín Střížek se nenechal odradit a ještě několikrát své fotografie vystavil, i když hlavní složku výstavy vždy tvořily obrazy. Během času nashromáždil umělec mnoho materiálu a rozhodl se připravit čistě fotografickou výstavu. Ve chvíli, kdy měl vše připraveno (psal se rok 2002) – vybrané fotografie na kontaktech, některé fotografie už měl dokonce zvětšené – přišly do Prahy povodně. Ateliér v Karlíně byl v přízemí a přes veškerou snahu o záchranu přišel Střížek o všechny své negativy a o mnoho obrazů. Olejomalba vydržela víc než negativ a Střížek mohl obrazy částečně zrestaurovat. Negativ nepřežil ani jediný.

„Měl jsem bednu černobílých negativů s vybranými fotkami na kontaktech a to všechno je pryč... Negativy byly týden namočené ve špinavé vodě, hned, jakmile to bylo možné, jsem je umyl, ale jsou zničené“, dodává k tomu umělec.

Po této události se Antonín Střížek vrací k fotografování už zřídka. Ateliér přestěhoval pod střechu do posledního patra vedlejšího domu a fotokomoru už neobnovil. Tato smutná událost se mi jeví jako určitý zlomový bod ve fotografické tvorbě Antonína Střížka, a proto budu dále ve své práci rozdělovat tvorbu na fotografie vzniklé před rokem 2002



11) Interiér s lodí



12) Zátíší s oknem



13) Zátíší s kávou



14) Létání



15) Letiště



16) Jezírko s lekníny

a po roce 2002, tedy na ty „před povodní“ a „po povodni“. Rok po této události, v roce 2003, se Antonín Střížek vydal na Svatojanskou pouť ze Saint Jean Pied de Port do Santiago de Compostela. Na této poutní cestě, plné slunce a klidu, se malíř na čas vrátil k fotoaparátu. Tentokrát fotil snad poprvé barevně, na diapositivy, které však po návratu záhadně zmizely a dodnes se nenašly. V době vzniku textu mé bakalářské práce se Antonín Střížek pokoušel najít desítky nevyvolaných diapositivů, ale bez úspěchu. Snad ještě někdy vyplují na povrch karlínského ateliéru.

V roce 2004 se Antonín Střížek rozhodl pro další cestu, tentokrát do Číny. Odjel vybaven digitálním kapesním kompaktem s cílem fotografovat hlavně předlohy pro své další obrazy. Digitální přístroj je k tomuto účelu ideální, protože si přímo z něj malíř vybere jen tu fotografii, podle níž chce malovat a jen tu si pak vytiskne přímo z fotoaparátu v klidu ateliéru. Pan Střížek počítač nepoužívá, fotografie uchovává na kartách. Teprve když vznikala tato práce, zkopíroval všechny fotografie z karet do počítače a z nich vybral sérii, z níž jsou některé fotografie poprvé publikovány v závěru mé práce (str. 60–66). Většina těchto snímků pochází z Číny, některé z Portugalska, jiné z Čech. Antonín Střížek se ale příliš nezabývá tím, kde byla fotografie pořízena. Fotografie ani obrazy neukazují



17) Vlaky



18) Parkoviště

žádná typická místa, která by charakterizovala určitou zemi. Naopak, vybírá si věci obyčejné, které jako bychom už někdy viděli, které používá a vidá každý z nás. Předměty často ze starší doby anebo takové, které neprozrazují nic moderního. V některých fotografiích staví tyto předměty do zvláštních, až surrealistických souvislostí a zároveň nezapře svůj malířský smysl pro ladnou, dokonalou a uzavřenou kompozici, jež máme možnost spatřit i v jeho obrazech. Stejně jako v obrazech i ve Střížkových fotografiích nacházíme mnoho ironie, vtipu a zvláštní atmosféry jakoby důvěrně známých míst.

Tématy se od obrazů příliš nevzdaluje – zátiší, městské krajiny, výlohy, občas se objevují lidé... Krajinu někdy umělec abstrahuje až do geometrických tvarů, jindy zas dokáže zcela nezáživné místo nasytit zvláštní a klidnou atmosférou. Někdy si na fotografii krajiny všimneme postavy, která však není dominantním tématem. Zůstává jen tichým účastníkem děje, přirozenou součástí městské krajiny, jako auta, domy, letadla.

Žánrem, který prostupuje celou Střížkovou tvorbou, je zátiší. Odhaduji, že jak v malířské tak i fotografické tvorbě tvoří téměř polovinu jeho prací. Ten, kdo nezná jeho tvorbu hlouběji, si při vyslovení Střížkova jména vybaví především typické zátiší. Jak už jsem uváděla, jedny z prvních fotografií, se kterými se tehdy mladý malíř blíže setkal



19) Cestovatel



20) Děti s automobilem

a maloval podle nich, byly fotografie Josefa Sudka. Sudkův vliv můžeme sledovat i na Střížkových černobílých zátiších (obr. 12,13), která vystavoval spolu s obrazy ve Špálově galerii v roce 1996. Tyto snímky však rozhodně nejsou plagiátem Sudkova názoru, ale mají v sobě onen hravý a všudypřítomný humor, pro Antonína Střížka tak typický. U Sudka bychom se setkali se zamlženým oknem, Střížek místo toho použil záclonu s květinovým vzorem. Tak si i ve svých černobílých zátiších s lehkostí, klidem a humorem pohrává s banalitou. Na dalších černobílých zátiších se už se Sudkovým vlivem tolik nesetkáváme, v současné, barevné tvorbě se už vůbec neobjevuje, naopak se setkáváme s velmi moderním přístupem, např. na fotografii Zátiší s Lychee (obr. 32).

Typická pro umělce tvorbu je také **absence dynamiky a pohybu**. Objeví-li se na jeho fotografiích pohyb, je zvláštním způsobem „zmrazený“ a díky nedynamické a klidné kompozici jako by ani nebyl pohybem. Většina obrazů i fotografií je statická a sálá z nich klid a vyrovnanost, dokonce i ze snímků a obrazů zobrazujících automobily, letadla, kola nebo jiné pohyblivé objekty.

Malířovy záliby v technických věcech si lze povšimnout už na obrazech se starými rádii, auty, vlaky, loděmi, letadly... Tato jeho „slabost pro techniku“ se projevuje i v jeho



21) Silnice



22) Zvířata

fotografické tvorbě. V poslední době se Antonín Střížek začíná vzdalovat od takzvaných starých témat a objevují se i moderní technické prvky, jako automobily na fotografii krajiny s parkovištěm. Ve většině snímků pořízených před rokem 2002 figurují nicméně technické předměty se starším designem 20.–50. let. Fotografií dvouplošníku jako by vyfotil Henri Lartigue před sedmdesáti lety. Na fotografii Děti s automobilem (obr. 20) zobrazuje Střížek starý automobil, vedle kterého stojí jakoby součást exponátu, dvě děti. Tato Střížkova fotografie ve mně vyvolává stejné pocity, jako bych shlédla film od Alfreda Hitchcocka. Děti stojící vedle auta mají k dětské nevinnosti a roztomilosti hodně daleko, naopak v divákovi probouzí spíše pocity strachu a nejistoty. A stejně jako v Hitchcockově horroru by se přirozeně vyjímaly i v místnosti s červenými závěsy od Davida Lynche. Zde lze opět konstatovat inspiraci umělcových obrazů a fotografií filmem. Střížek cíleně zpracovává **filmová témata** ve svém rozsáhlém obrazovém cyklu Cinema, ve kterém se mimo jiné objevují i náměty z filmů Alfréda Hitchcocka. Naproti tomu ve fotografiích se tento malířův zájem objevuje jen v náznaku. Koneckonců i Cestovatel (obr. 19) nebo Silnice (obr. 21) působí na diváka jako filmový záběr.



23) Jezírko s rybami



24) Oráč

Další prvek, s nímž se setkáváme jak v malířské tak ve fotografické tvorbě Antonína Střížka, jsou **zvířata**. Na některých zde uvedených obrazech zobrazuje například srnku nebo psa, v jiných obrazech, které zde neuvádím (neboť cílem této práce není mapovat malířskou tvorbu Antonína Střížka) se setkáváme s množstvím dalších zvířat, známý je například obraz s labutěmi. Ve fotografické tvorbě se objevuje téma fauny ještě masivněji. Narozdíl od obrazů, v nichž zvířata hrají především úlohu roztomilých domácích mazlíčků, se ve Střížkových fotografiích dostávají do zcela nových rozmanitých souvislostí. Například na fotografii *Zvířata* (obr. 22) vytváří umělec zcela nový, zvířecí svět. Tato fotografie působí až surrealisticky, přičemž ale neztrácí však svou lehkost a přirozenost, pro umělcovy fotografie tak typickou. Vydra se vznáší nad sněhem spolu s larvami a z povzdálí přilétá pták. Okolo konkrétních objektů zůstává všechno ostatní nejisté a neznámé. Krajina, ve které se zvířata nacházejí, i situace, která má následovat, jsou zahaleny tajemstvím. Umělec vytváří v divákovi napětí a nejistotu. Je třeba se opět vrátit k malbám, ve kterých tento způsob malíř hojně využívá. Například v zátiších jsou často zobrazeny konkrétní předměty, ale okolí je jaksi nejasné, vytvořené ze vzorů anebo vyplněné geometrickými plochami, jež určitý reálný rámeček jen naznačují. Další poloha, ve které se setkáváme se zvířaty ve



25) Ryby ve výloze



26) Ococe



27) Ryby v nůši



28) Žáby

fotografově tvorbě, je téměř opačná výše zmíněné poloze domácích mazlíčků. Vystupují zde zvířata jako potrava, a to v dost bizarních situacích. Například barevná fotografie žab v sítkách, pocházející z novější autorovy tvorby, působí na českého diváka, nezvyklého kupovat žáby na tržišti, velmi neobvykle. Možná je pro naši kulturu „akceptovatelnější“ pohled na mrtvé ryby napíchnuté na háky visící ve výloze. Ryby jsou častým tématem v autorově fotografické tvorbě, na rozdíl od jeho obrazů, v nichž ryby nenajdeme. Zobrazuje je od přirozených poloh, například ryby plující v jezírku, přes romantické scény mrtvých ryb až třeba po kostru ryby na talíři.

„Zajímají mne věci, které nikdy nehrály v životě nikoho moc důležitou roli, věci které nebyly důležité, ale zásadně tvořily život. Ťuknutí na tuto všednost právě vytváří asociace... Zajímá mne dotyk právě s těmito asociacemi lidí. Jednou z věcí, která je vytváří, jsou různé předměty jako klobouky, boty nebo brašny.“

Dalšími, v umělcově tvorbě často se vyskytujícími objekty, jsou tedy **boty a výlohy**. Boty vidáme v obrazech velmi často a Střížek je dokonce využívá jako hlavní předmět zájmu. Na fotografii střevíčků z umělcovy novější tvorby se z hlavního předmětu zájmu posouvají do úlohy součásti jakéhosi barevného vzorku, tapety, což umocňuje pravidelná



29) Ryby



30) Řepa a dřevo

kostka (způsobená odrazem dlažby), která střevíčky překrývá. Efekt skla a výkladní skříně malíř využívá ve fotografii i v malbě. Snad i proto, že jeho oblíbená témata se často odehrávají ve městě, pro které je výloha tolik typická. A možná právě proto, že věci ve výlohách často působí trochu humorně už jen tím, jak se předvádějí.

V malířské tvorbě Antonína Střížka lze v poslední době sledovat záměrné opouštění starých témat. Zdá se, že si více všímá věcí, které jakoby na první pohled „nezapadají“ do žádné doby, jsou jakoby „mimo čas“. Jeho obrazy jsou abstraktnější (např. série obrazů „neonová města“), což lze sledovat i v jeho novějších **barevných snímcích**, vzniklých v posledních letech na digitální přístroj. Fotografie jsou velmi moderní a nenesou už žádné stopy vlivu Sudka nebo jiných fotografů starší doby.

Střížkovo barevné pojetí fotografií vychází z jeho názoru, který jsme viděli na jeho obrazech. Ve fotografii *Ryby* (obr. 29) používá mezi lomenými tóny barevný červený akcent stejně jako v obraze *Houpací koně* (obr. 10b). Nově se setkáváme s monochromatickým pojetím ve fotografii řepy, která se odehrává jen v teplých tónech hnědých a béžových odstínů. Barva hraje ve fotografii důležitou, ne však zásadní roli. Médium fotografie totiž neumožňuje malíři zabývat se barvou natolik jako malba.



31) Střevíčky



32) Zátíší s Lychee

V tvorbě Antonína Střížka nenacházíme žádné konceptuálně pojatá díla, tak jako v tvorbě některých jeho současníků. Většina umělců se vyslovuje ke světu, dává mu nějakou alternativu. Antonín Střížek měl vždycky spíš potřebu se světem sounáležet. A věří, že existuje mnoho lidí, kteří uvažují podobně. Proto je pro něj měřítkem míra upřímnosti nebo míra nemanipulování.

„Nerad se vymezuju záporně. Chtěl jsem malovat obrazy, které nic nepředstírají, nemají v sobě zakódovanou hysterii a netváří se křečovitě vážně. Já jsem to takhle prostě prožíval. Šel jsem sice proti něčemu, ale měl jsem pocit, že je to předem vyhraný boj. Upozorňovat na něčí hloupost mi nepřišlo dost důležité.“

Antonín Střížek předkládá své fotografie nezarámované a nsvázané nějakým závažným sdělením. Promlouvají k nám s lehkým úsměvem, klidně a přirozeně, obestřeny tajemstvím. Autorův osobní výrazový postoj je natolik specifický, že je dobře rozpoznatelný v pozadí všech výtvarných technik, které malíř používá. Fotografie, stejně jako malba nebo kresba, je jen dalším výtvarným jazykem jímž se Antonín Střížek vyjadřuje. Ačkoli jeho fotografie nejsou umělecké veřejnosti příliš známé, myslím že jeho dílo dotvářejí a uzavírají.



33) *Levný hotel*

ZÁVĚR

Jak už bylo řečeno, fotografie Antonína Střížka nejsou širšímu publiku tolik známé, jako jeho obrazy, ačkoliv jsou součástí jeho tvorby. Předložila jsem zde průřez jeho tvorbou a ukazuji, že fotografie je úzce spjata s dílem tohoto umělce stejně jako to můžeme vidět v tvorbě jiných současných umělců. Celá řada výtvarníků, původně mimo toto médium orientovaných, zařadila fotografii mezi své možnosti stabilně a byly to různé cesty, které je dovedly k využívání fotografie jako potencionálního právoplatného sebevyjádření.

Už od padesátých let dvacátého století se vynořoval fenomén takzvaných mixedmedií, pro které je typické prolínání různých výtvarných prostředků a tedy i fotografie. V šedesátých letech začala vznikat díla, která s médii fotografie počítala už při svém vzniku. Land Art, Body art, Instalace a Performance jsou obory pomíjivé, a proto je fotografie nutná k jejich zachycení. Umělci museli s tímto médiem počítat už při vymýšlení svého díla, pokud nechtěli být sami sobě jediným divákem. Protože všeobecný trend byl umění zlidštit, zlevnit, dostat jej ze salónů od několika vyvolených mezi širší publikum, fotografie byla zajímavá také svoji reprodukovatelností a jednoduchostí svého vzniku. Umělci tedy začali přezkoumávat ustálené hranice fotografie a snažili se o jejich posun. Přírodným způsobem propojovali výtvarné umění s fotografií.

Nastupující mladá generace výtvarných umělců si ještě méně „hledí“ své oborové příslušnosti a fotografii cítí „za vlastní“.

Mixování obecně se stává v současnosti trendem. Mixují se různé obory umění jako je móda, fotografie, hudba, video. Umělci se snaží získat pozornost všech divákových smyslů najednou. Ve všech jmenovaných uměleckých odvětvích (hudba, móda, vizuální umění) se propojují dohromady různé výrazové styly z různých období. Díky tomu jsou umělci donuceni kombinovat i techniky. Fotografie se tak stává jedním z možných prostředků – technik, jak dosáhnout požadovaného cíle.

Když s pomocí elektronického pera fotograf retušuje – v počítači přemalovává svoji fotografii, nápadně se tím podobá malířům, kteří si vyfotografují skutečnost, vytisknou na plátno a domalují barvami fotografii v obraz (např. Gottfried Helnwein, Angel Vergara a mnoho dalších). Ilustrátoři a animátoři zase s pomocí stejného elektronického pera namalují obraz přímo do počítače a pak jej tisknou. I ti často doplňují svojí elektronickou kresbu fotografií anebo vizualizací vytvořenou v 3D programu, která může být tak dokonalá, že bude k nerozeznání od skutečné fotografie. Laický divák potom ani nepozná jakých bylo ve skutečnosti použito prostředků. A je to vůbec důležité?

Antonín Strážek přistupuje ke své tvorbě na rozdíl od svých vrstevníků poměrně klasicky. Při malbě nepoužívá natištěnou fotografii, jako už zmíněný G. Helnwein, ani fotografii nijak nedotváří malbou. Mnoho umělců, jejichž hlavním prostředkem není fotografická tvorba, když dostanou do ruky fotoaparát, považují toto medium jen za jakýsi sdělovací prostředek. Nejjednodušší cestu, jak zdokumentovat svoji práci a to i tehdy, kdy výstupem je pro ně jen fotografie. Antonín Strážek však přistupuje k fotografii jako malíř. Stejně poctivě jako maluje své obrazy, tak poctivě a „tradičně“ hledá záběry hledáčkem fotoaparátu a fotografuje obyčejnou realitu okolo nás.

PŘEHLED SAMOSTATNÝCH VÝSTAV

- 1974 Městská galerie Mariánské Lázně (s J. Davidem)
- 1989 Kulturní středisko Blatiny, Praha
Galerie Na bidýlku, Brno
Orlická galerie výtvarného umění, Rychnov nad Kněžnou
- 1990 Galerie Leydecker, Tenerife, Gran Canaria
Galerie U Řečických, Praha
Galerie Swart, Amsterdam
- 1991 Kulturní středisko Opatov, Praha
Galerie Nazionale d'arte moderna, San Marino (s T. Císařovským, J. Davidem)
Galerie Ústředního kulturního domu železničářů, Praha
Galerie Na bidýlku, Brno
- 1992 Galerie Leydecker, Tenerife, Gran Canaria
Galerie MXM, Praha
Galerie Václav Špály, Praha
Galerie Na bidýlku, Brno
- 1993 Divadlo hudby, Olomouc

- Universitat Innsbruck, Innsbruck
 Galerie am Kleinen Markt, Mannheim
 Kunstwerk Zundorf, Rakousko
 Galerie MXM, Praha
 Galerie Tommy Lund, Odense
 Galeria Alberto Weber, Torino
- 1994 Galerie Na bidýlku, Brno
 Galerie Fiducia, Frýdek - Mistek
 Galerie Planá, Planá u Mariánských lázní
 Galerie MXM, Praha
 Richard Foncke gallery, Gent
- 1995 Window gallery, The British Council, Praha
 Výstavní síň Sokolská 26, Ostrava
 Patrizia Buonanno arte contemporanea, Mezzolombardo
 Artcircolo Soros - center for contemporary arts, Praha, Munchen
- 1996 Galerie Václava Špály, Praha
 Galerie Hammer - Herzer, Weiden
 Dům umění města Brna, síň J. Krále, Brno
 Galerie Helgi Thorgils Fridjonsson, Reykjavik
 Kulturní středisko, Boskovice
- 1997 Galerie G, Benešov
 Neue Rathaus, Weiden
 Galerie MXM, Praha
 Galerie am Kleinen Markt, Mannheim
- 1998 Galerie Wanda Reiff, Maastricht
 Bank Austria - Creditanstalt, Praha
 Dvorana Raiffeisen, Praha
 Galerie U kamene, Cheb
- 1999 Galerie Caesar, Olomouc
 Galerie MXM, Praha
- 2000 Galerie Druhá modrá, Brno
 Čítárna Unijazz, Praha
 Aterier AP J. Pleskot, Praha
 A. Střížek a jeho žáci, Bank Austria - Creditanstalt, Praha
- 2001 Galerie Václava Špály, Praha
 Alšova jihočeská galerie, Wortnerův dům, České Budějovice
 Galerie V Kapli, Bruntál
- 2002 Galerie Pavla Pokorného, Prostějov
- 2004 Galerie Zdeňka Sklenáře, Praha
- 2005 Galerie města Schen - Zhen (ČLR)
- 2006 Obrazy a kresby, Galerie Beseda, Ostrava
 Mathias kampl, Mnihov
- 2007 Galerie České pojišťovny

ZASTOUPENÍ VE SBÍRKÁCH

Národní galerie v Praze
Galerie Hlavního města Prahy
České muzeum výtvarných umění v Praze
Muzeum Kampa - Nadace Jana a Medy Mládkových v Praze
Galerie Benedikta Rejta v Lounech,
Oblastní galerie v Liberci
Galerie moderního umění v Hradci Králové
Galerie Klatovy - Klenová v Klenové
Galerie výtvarného umění v Hodoníně
Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou
Orlické galerie v Rychnově nad Kněžnou
Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem
Galerie Zdeňka Sklenáře v Praze
Wanieck gallery v Brně
Galleria nazionale d'arte moderna San Marino
a ve významných soukromých sbírkách v České republice a v zahraničí

POUŽITÉ ZDROJE

KNIHY:

- Birgus, Vladimír, Mlčoch Jan: **Česká fotografie 20. století**. Kant, Praha, 2005
- David, Jiří: **Moji rukojmí**, Kant, Praha, 1998
- Fárová, Anna: **Sudek**, Clarkson N. Potter, New York, 1978
- Hlaváček, Ludvík; Niklová, Pavla: **Antonín Střížek**. Kant, 2001
- Hlaváček, Ludvík: **Antonín Střížek**. Kant, Praha, 1996
- Hockney, David: **Tajemství starých mistrů**. Slovart, Praha, 2003
- Hubík, Stanislav: **Postmoderní kultura**. Mladé Umění K Lidem, Olomouc, 1991
- Mainer, Martin: **Výlet, aneb, do Indie západní cestou**. Sdružení Nová síň Nadace ČFU, Praha, 1996
- Museum Ludwig Cologne: **20th Century Photography**. Tashen, Köln, 2005
- Ruhrberg, Schneckenburger, Frickeová, Honnef: **Umění 20. století**. Tashen, Köln, 2004

- Silverio, Robert: **Postmoderní fotografie**. Akademia múzických umění v Praze, Praha, 2007
- Stephen Little: **...ismy – Jak chápat umění**. Slovart, Praha, 2005
- Buchal Jiří - BB art, Praha, 2005
- Volf, Petr: **Jiří David – obrazy, objekty, instalace, fotografie 1984-2004**. Buchal Jiří - BB art, Praha 2005
- Wharf, Regent: **The Photo Book**. Phaidon, London, 2000
- Wettengl, Kurt: **Caspar David Friedrich, Winterlandschaften**. Braus, Dortmund, 1990

DIPLOMOVÉ PRÁCE:

- Pavla Kranlová: **Čeští výtvarníci využívající fotografii od devadesátých let 20. století po současnost**, Diplomová práce FAMU, Praha, 2005

KATALOGY:

- Galerie umění Karlovy Vary: **Antonín Střížek – Cinema**. Karlovy Vary, 2007
- Galerie Beseda v Ostravě: **Antonín Střížek – Kresby a obrazy**. Ostrava, 2006
- Portfolio: **Edward Hopper**. Taschen, Köln, 2003

ČASOPISY:

- **Výtvarné umění** – The magazine of contemporary art 1/91
- **Výtvarné umění** – The magazine of contemporary art 1, 2/96

ROZHOVORY:

- Střížek, Antonín, Praha, 20. 10. 2007
- Střížek, Antonín, Praha, 2. 12. 2007
- Bartek, Vojtěch, Opava, 15. 3. 2008
- Střížek, Antonín, Praha, 28. 3. 2008
- Střížek, Antonín, Praha, 5. 5. 2008
- Střížek, Antonín, Praha, 7. 7. 2008
- Střížek, Antonín, Praha, 12. 8. 2008
- Střížek, Antonín, Praha, 10. 9. 2008

JMENNÝ REJSTŘÍK

David, Jiří	13, 15, 19, 71, 79	Majner, Martin	15, 19
Diviš, Stanislav	15, 19	Merta, Jan	15
Drtíkol, František	21	Odermatt, Arnold	35, 36
Friedrich, Caspar David	15, 81	Plicka, Karel	21
Helnwein, Gottfried	69	Sitenský, Ladislav	21
Hitchcock, Alfréd	55	Sopko, Jiří	15
Hockney, David	19, 21, 79	Sudek, Josef	21, 43, 53, 63, 79
Hopper, Edward	27	Ševčíkovi, manželé	15
Kafka, Čestmír	15	Šimotová, Adriana	15
Lartigue, Henri	55	Válový, sestry	15
Lynch, Davida	55	Vergara, Angel	69

