



MNOŽSTVÍ LIDÍ DENNĚ VIDĚNÝCH

Fotografické dílo Ivo Loose

Lenka Sedláčková

Teoretická bakalářská práce
Opava 2013

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

Lenka Sedláčková

MNOŽSTVÍ LIDÍ DENNĚ VIDĚNÝCH
Fotografické dílo Ivo Loose

PLENTY OF PEOPLE DAILY SEEN
Ivo Loos Photographic Work

Teoretická bakalářská práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: Prof. Mgr. Jindřich Štreit



Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2013

Abstrakt

Tato práce je věnována fotografickému dílu pražského architekta Ivo Loose. V první části je nastíněna i jeho architektonická tvorba společně s jeho životním osudem. Jeho fotografické cykly jsou podrobeny formální i obsahové analýze, jsou srovnávány s tvorbou dalších soudobých fotografů, potažmo filmařů, a v náznaku vřazeny i do kontextu dobových událostí. Jedna kapitola je věnována práci s prameny a literaturou a shrnutí autorových výstav. Na závěr jsou publikovány přepsané rozhovory s osobnostmi, které Ivo Loose znaly blíže nebo se zabývaly jeho dílem.

Abstract

This thesis is concerned with the photographic work of Prague architect Ivo Loos. In the first part you can read about his architectural work together with his life story. Both, the form and the content of his photographic series are analysed and compared to the work of other photographers of that time (also film makers). His life and his photographs are basically put in the context of the events of that period. One chapter is about working with information sources, literature and the author's exhibitions. In conclusion there are published transcribed interviews with personalities, who knew Ivo Loos well or were engaged in his work.

Klíčová slova

Fotografie česká, Loos Ivo, kritický dokument, sociologický dokument, čtvercový formát, portrét, banalita, bezdějovost

Keywords

Czech photography, Loos Ivo, critical documentary photographs, sociological documentary photographs, square format, portrait, banality, no action

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
Mgr. SEDLÁČKOVÁ Lenka	Střední 57, Brno - Ponava	F070962

TÉMA ČESKY:

T: Množství lidí denně viděných. Fotografické dílo Ivo Loose.

NÁZEV ANGLICKY:

T: Plenty of People Daily Seen. Ivo Loos Photographic Work.

VEDOUcí PRÁCE:

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Shromáždění všech dostupných materiálů k fotografickému dílu Ivo Loose a jejich zpracování - jak přímo jeho tvorby, tak informací o jeho životě a díle, nejen z literatury, ale i prostřednictvím rozhovorů s lidmi, kteří ho znali.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Aulický, Václav: Architekt Ivo Loos. *Architekt*, 2/2010, roč. 56, s. 122 - 123.
Birgus, Vladimír: Nerozhodující okamžik. *Československá fotografie*, 1978, s. 110 - 111.
Birgus, Vladimír - Mičoch, Jan: *Česká fotografie 20. století*. 1. vyd., KANT
a Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Praha 2010.
Dufek, Antonín: Svět ve čtvercích Ivo Loose. *Revue Fotografie*, 1973, č. 4, s. 56 - 57.
Ivo Loos, Poutě a Tváře (katalog výstavy). Text Antonín Dufek. Dům pánů z Kunštátu, kabinet fotografie J. Funkeho. Dům umění města Brna, Moravská galerie v Brně, Brno 1974.

Podpis studenta: Datum:

Podpis vedoucího práce: Datum:

Podpis vedoucího katedry: Datum:

Poděkování

Chtěla bych zejména poděkovat všem, kteří byli ochotni se mnou sdílet osobní vzpomínky na Ivo Loose, vždy mi vyšli vstříc a celkově mě v mojí práci podporovali. Můj dík patří Lucii a Světlaně Loosovým, Václavu Aulickému, Heleně Špačkové, Antonínu Dufkovi, Olbramu Zoubkovi a Marii Malátkové. Za podporu a odborné vedení a rady děkuji Vladimíru Birgusovi a Janu Mlčochovi. Děkuji také svým rodičům za podporu (zejména finanční) v období psaní této práce i veškerých mých studií.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně za použití pramenů a literatury uvedených v práci, zejména v seznamu literatury.

Souhlas

Souhlasím, aby tato práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a byla zveřejněna na internetových stránkách www.itf.cz.

Lenka Sedláčková
V Praze dne

Obsah

Úvod 17

Blíže k pramenům, literatuře a výstavám 21

Životní příběh Ivo Loose a nástin jeho architektonické tvorby 25

Skulpturalismus 29

Transgas na Vinohradech 30

Ulita 34

Dostavba Národního divadla 39

MNOŽSTVÍ LIDÍ DENNĚ VIDĚNÝCH – fotografická tvorba Ivo Loose 43

Fotografické začátky 45

Sochy Olbrama Zoubka a Evy Kmentové ve fotografiích Ivo Loose 47

Hlavní fotografické cykly 51

Poutě 53

Tváře a Párkaři 59

Hřbitovy 65

Tváře z cest 66

Poznámka k dalším cyklům 71

Kontext, další paralely, analýza formální i obsahová 73

Léta šedesátá 73

Léta sedmdesátá 76

Československá Nová vlna 85

Zástup 87

Závěrem 89

Rozhovor s Helenou Špačkovou 93

Rozhovor s Václavem Aulickým 99

Rozhovor s Olbramem Zoubkem 105

Rozhovor s Antonínem Dufkem 109

Seznam výstav 113

Seznam použité literatury 115

Jmenný rejstřík 120

*Zástup se na něj díval
a on se zase díval na ně
a vůbec se mu nezamlouvali.*

Ray Bradbury, povídka *Zástup*¹

¹ V: *Tichá hrůza, hororové povídky*. Vybral, uspořádal, přeložil Tomáš Korbař. 3. vyd., Toužimský a Moravec, Praha 2008 (1. vyd., Mladá fronta 1967), s. 82.



Ivo Loos, z cyklu *Tváře*, 1971 - 1978(?).
Archiv Lucie Loosové.

Úvod

V roce 2009 se autorce této práce naskytla příležitost podílet se na produkci výstavy *Česká fotografie 20. století*, kterou mělo pražské Uměleckoprůmyslové museum zmíněný rok uvést v Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland v Bonnu. V rámci hektických příprav jí rukama procházela řada vzácných a zajímavých fotografických děl, mezi nimiž na ni velmi zvláštním způsobem zapůsobily snímky Ivo Loose. Přitahovaly svou syrovostí a melancholičností. Toto zaujetí ještě prohloubil jeden ze dvou kurátorů výstavy a hlavní a jediný kurátor sbírky fotografie Uměleckoprůmyslového musea Jan Mlčoch, když přinesl tenký katalůžek k Loosově brněnské výstavě v roce 1974 a krátce se rozhovořil o tvorbě a životě muže, který byl tou dobou už velmi těžce nemocen. Asi měsíc po zahájení bonnské výstavy také zemřel.

Ivo Loos byl především architekt, role fotografa byla pro něj v podstatě rolí epizodní, vedlejší. Předcházela jí také role teoretizujícího architekta, ať už ve velmi omezené míře na stránkách periodik nebo především mezi přáteli, příležitostně i role urbanisty. Jeho fotografická tvorba tedy není příliš obsáhlá, a protože jí autor nepřikládal velkou váhu, neměl čas ani na to, aby ji pořádně rozpracoval a věnoval se jí do hloubky a systematicky. Ani nenazvětšoval všechny vybrané negativy. U některých cyklů známe jen název, ale nevíme, jaké fotografie se pod ním skrývají, nebo se je ještě nepodařilo v Loosově pozůstalosti objevit. Je také možné, že autor část své tvorby s časovým odstupem vyhodil, jak uvažuje jeho dcera Lucie Loosová, která se o otcovu pozůstalost stará a propaguje ji. V nejbližší době plánuje vydat jeho monografii.

Cílem této práce je pozorně se na Loosovu fotografickou tvorbu dívat a zkoumat ji, analyzovat její východiska, vývoj a směřování, interpretovat ji v kontextu nejen autorova života na pozadí dobových událostí, ale samozřejmě také v rámci tehdy aktuálních proudů a tendencí ve fotografii zejména u nás, potažmo se dotknout i paralel v zahraničí. V životopisné části bude zmíněno i Loosovo dílo architektonické, ovšem bez nároku na vyčerpávající přehled všech jeho děl, stejně tak bez nároku na vlastní odbornou interpretaci a hodnocení. Budou naznačeny souvislosti mezi autorovým dílem architektonickým a fotografickým. Přestože Loosova

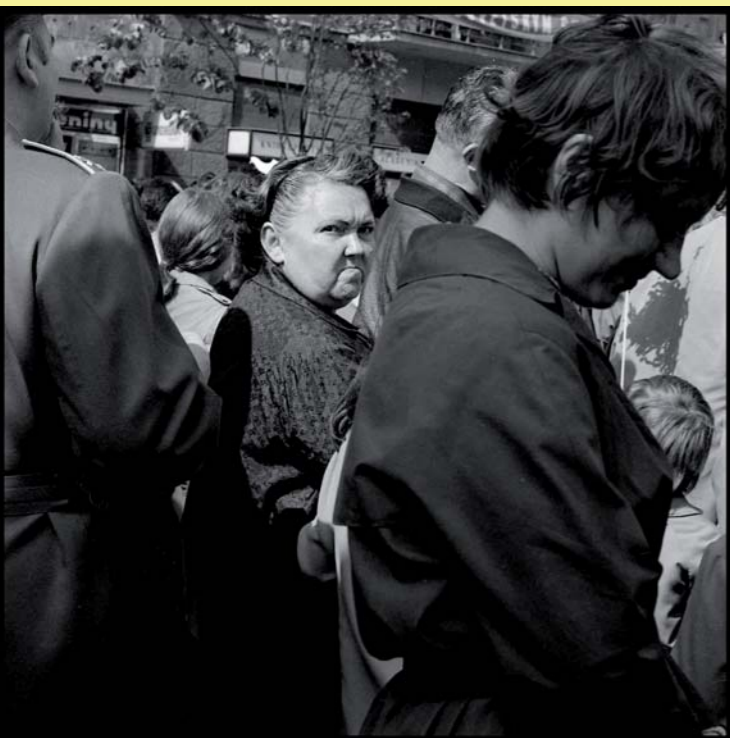
role v české architektuře šedesátých až osmdesátých let stojí rozhodně za povšimnutí, dosud mu nebyla věnována žádná rozsáhlejší odborná studie, natož monografie. Tato jeho hlavní životní náplň tedy čeká na zpracování jako samostatný námět pro badatele zabývajícího se dějinami architektury nebo jiným příbuzným oborem.

Výchozím bodem k této práci je kritické studium pramenů a veškeré dostupné literatury, která se vztahuje k Loosově fotografickému dílu, a také zásadní výběr z literatury a pramenů vztahujících se k jeho tvorbě architektonické. Nejcennější jsou vzpomínky rodiny a blízkých přátel, kteří byli ochotni se o ně s autorkou práce podělit. Biografická část logicky nahlíží do osobního i profesního života Ivo Loose, ve zkratce jsou nastíněny dobové události a politická situace, která měla na jeho život i tvorbu zásadní vliv. Loosova architektonická tvorba je zastoupena i vybranými obrazovými ukázkami. V kapitolách věnujících se detailně jeho fotografické práci bude tato důkladně popsána a v rámci formální a obsahové analýzy srovnána s tvorbou jiných českých, potažmo zahraničních autorů. Text provází ukázky Loosova fotografického díla.

Jako přílohy práce jsou uvedeny přepisy rozhovorů o Ivo Loosovi se čtyřmi osobnostmi, které poznaly Loose osobně a měly k němu bližší vztah – jedná se o jeho dlouholetou přítelkyni Helenu Špačkovou, rozenou Bažantovou, architekta Václava Aulického, akademického sochaře Olbrama Zoubka a historika fotografie a kurátora Antonína Dufka.



Ivo Loos, z cyklu *Tváře*, 1971 - 1978(?).
Archiv Lucie Loosové.



Ivo Loos, z cyklu *Tváře*, 1971 - 1978(?).
Archiv Lucie Loosové.

Blíže k pramenům, literatuře a výstavám

Hlavními zdroji informací pro tuto práci o životě Ivo Loose, o jeho biografických údajích, zaměstnání, architektonické činnosti i fotografické tvorbě byly vzpomínky příbuzných, přátel a spolupracovníků – manželky Světlany Loosové a dcery Lucie, přítele a kolegy architekta Václava Aulického, přítele Olbrama Zoubka, akademického sochaře, dlouholeté Loosovy přítelkyně (v šedesátých letech) Heleny Špačkové a paní Marie Malátkové, vdovy po Loosově nejbližším příteli a kolegovi Jindřichu Malátkovi. Také to byly soukromé materiály z autorova osobního archivu zpracované jeho dcerou Lucií Loosovou a materiály a projektová dokumentace v soukromém archivu Václava Aulického, případně soukromé archivy i ostatních výše zmíněných.

Zcela základní informace vztahující se k Loosově tvorbě zejména architektonické i k životu najdeme v literatuře v *Dodatecích Nové encyklopedie českého výtvarného umění*,² dále je zcela zásadním zdrojem článek Václava Aulického v časopise *Architekt*.³ Dílo Loose a jeho kolegů vřazuje do kontextu vývoje české architektury Rostislav Švábcha v akademických *Dějínách českého výtvarného umění*.⁴ Důležité je rovněž zmínit články, které vyšly v dobovém tisku, a to zejména ty, jejichž spoluautorem byl Ivo Loos osobně (o jeho architektuře a interiérových realizacích se nikdo nijak zvlášť nerozepisoval, ale můžeme připomenout alespoň Jaromíru Šimoníkovou⁵). Jeden jediný nekrolog věnoval Ivo Loosovi Josef Chuchma na stránkách iDNES.⁶

Loosovy negativy stejně jako drtivá většina autorských zvětšenin se nacházejí v osobním rodinném archivu, o který se stará jeho dcera Lucie Loosová, která také ochotně poskytla materiály k nahlédnutí. Díky Antonínu Dufkovi je uloženo třicet autorských zvětšenin ve fotografické

² Svobodová – Večeřáková, Markéta: Loos, Ivo. V: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění – Dodatky*, 1. vyd., Academia, Praha 2006, s. 465.

³ Aulický, Václav: *Architekt Ivo Loos*. *Architekt*, 2/2010, roč. 56, s. 122 – 123.

⁴ Švábcha, Rostislav: *Architektura 1958 – 1970*. V: *Dějiny českého výtvarného umění*, 1958/2000, VI/1, 1. vyd., Academia, Praha 2007, s. 31 – 69.

⁵ Šimoníková, Jaromíra: *Interiérová tvorba*. 1. vyd., Odeon, Praha 1982.

⁶ http://zpravy.idnes.cz/zemrel-spoluvurce-palachova-nahrobku-architekt-i-vynikajici-fotograf-ivo-loos-gf5-/kavarna.asp?c=A090417_144108_kavarna_bos

sbírce Moravské galerie v Brně. Jen velmi malé množství Loosových fotografií se také nachází v soukromých archivech a fotografických sbírkách především jeho přátel.

Co se týká literatury vztahující se k fotografické tvorbě, je autorem encyklopedického hesla a stěžejních – a také prvních textů o Ivo Loosovi Antonín Dufek.⁷ Je autorem jediných dvou minikatalogů, které vyšly k (nejdůležitějším) Loosovým samostatným výstavám v Bratislavě a Brně v roce 1973 a 1974. Vůbec první výstavu měl Ivo Loos v roce 1970 v Malé galerii Československého spisovatele v Praze na Národní třídě. Na začátku sedmdesátých let, jak podotýká i Antonín Dufek (viz rozhovor v příloze), ještě bylo možné jeho fotografie kritické k režimu v oficiální výstavní síni prezentovat (v roce 1974 to prošlo v Brně, je velká otázka, zda by to bylo možné v Praze), později asi vůbec, nehledě na to, že se o to ani Loos sám pravděpodobně nepokoušel. Další (a poslední) samostatnou výstavu měl až v roce 1999 v Českém centru fotografie, díky aktivitě jeho dcery Lucie a Jiřího Jaskmanického, ředitele ČCF. Překvapivě však Loos dostal příležitost publikovat několik fotografií z cyklu *Párkaři* společně s vlastním textem v časopise *Revue Fotografie* v roce 1978.⁸ Pravděpodobně byly jeho snímky vnímány pouze jako humorná groteska. Stojí za to zmínit se ještě o jeho výstavě v Bratislavě v roce 1973. Tamní galerii Profil při Městském domě kultury a osvěty, která se nacházela v salónku kina Pohraničník, vedl významný slovenský teoretik umění a historik fotografie Ludovít Hlaváč, který tam pravidelně pořádal fotografické výstavy od roku 1969, občas i významných zahraničních autorů.⁹ Dokazoval tak, že ve fotografii bylo v té době ještě možné ledacos, na rozdíl od výtvarného umění. Zhruba rok po výstavě napsal o Ivo Loosovi také článek do časopisu *Výtvarnictvo, fotografia, film*, kde jeho přístup srovnává s pohledem Roberta Doisneau.¹⁰ U obou takto odlišných autorů nachází společný rys – oba ho přesvědčují o své náklonnosti k lidem.

Navzdory tomu, že Loos se svými fotografiemi neměl zdaleka takové ambice jako ohledně architektury, přece jen obeslal dvě celostátní výstavy v Moravské galerii, kde vystavené práce vybírala porota (bylo to v roce 1971 a 1973).¹¹ Jeho fotografie byly také zařazeny na výstavy konající se u příležitosti sto padesáti let fotografie v roce 1989 – jednak na velkou výstavu v Mánesu, kde byla hlavní kurátorkou Daniela Mrázková,¹² a dále na výstavu *Proměny české dokumentární fotografie*, která se uskutečnila v Galerii 4 v Chebu.¹³ Petr

7 Dufek, Antonín: Svět ve čtvercích Ivo Loose. *Revue Fotografie*, 1973, č. 4, s. 56 – 57; Dufek, Antonín: Ivo Loos. V: Dufek, Antonín: *Černobilá fotografie*. 1. vyd., Odeon, Praha 1987, s. 94; Dufek, Antonín: Loos Ivo. V: Balajka, Petr a kol.: *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, 1. vyd., Asco, Praha 1993, s. 212 – 213.

8 Loos, Ivo: Jedlíci párků...párkaři. *Revue Fotografie*, roč. XXII, 1978, č.1, s. 38.

9 Viz rozhovor s Antonínem Dufkem v závěru práce a Hrabušický, Aurel – Hanáková, Petra: *Stano Pekár. Totálna fotografia*. 1. vyd., FOTOFO, Bratislava 2012, s. 3.

10 Hlaváč, Ludovít: Dva fotografické pohľady na človeka. *Výtvarnictvo, fotografia, film*, 1974, č. 6, str. 133 – 135.

11 *Československá fotografie 1971 – 72. 3. celostátní výstava fotografií* (katalog výstavy). Úvodní text Antonín Dufek a Ludovít Hlaváč. Moravská galerie v Brně, Brno 1973 (č. kat. 190).

12 Mrázková, Daniela (ed.): *Co je fotografie – 150 let fotografie* (kat. výstavy). Videopress, Praha 1989, s. 372.

13 *Proměny české dokumentární fotografie* (texty Pavel Scheufler, Kateřina Klaricová, Josef Moucha). Katalog výstavy, Galerie 4, Cheb 1989, s. 42. „(...) existenciálně vyznívající Loos.“ Josef Moucha, tamtéž, str. 38.

Klimpl ho ve stejném roce zařadil do kontextu české amatérské fotografie 1945 – 1989 na stejnojmenné výstavě v Praze.¹⁴ Daniela Mrázková také napsala Loosův medailon do knihy *Cesty československé fotografie*, kterou vydala Mladá fronta v roce 1989. Začlenila ho do kapitoly *Fotografie jako moderní jazyk* a uvedla jeho novátorské přínosy – čtvercový formát a velké zvětšeniny, zájem o situace bez děje a obyčejnost.

Anna Fárová věnovala Loosovi jen jeden kratičký, nicméně pochvalný článek v *Československé fotografii* v roce 1970 v souvislosti s recenzí jeho výstavy v Malé galerii Československého spisovatele.¹⁵ Oceňuje zejména Loosovu schopnost o fotografii přemýšlet. Naopak velkými propagátory jeho díla jsou v poslední době Vladimír Birgus a Jan Mlčoch, kteří zařadili výběr z jeho díla na obě přehlídky *České fotografie 20. století*, jak v roce 2005 v Praze, tak v roce 2009 v německém Bonnu, čímž potvrdili jeho důležitost v rámci dějin české dokumentární fotografie. Vladimír Birgus společně s Tomášem Pospěchem pak vystavili několik originálních zvětšenin z cyklu *Poutě* na výstavě *Tenkrát na Východě*, mapující fotografickou reflexi Čechů v totalitních letech 1948 – 1989. A samozřejmě Antonín Dufek rovněž zařadil svého oblíbeného autora na velkou fotografickou výstavu ze sbírek Moravské galerie *Třetí strana zdi* a neopomenul ho zmínit v publikaci k padesátému výročí založení fotografické sbírky *MG V plném spektru*.¹⁶

14 Klimpl, Petr: *Česká amatérská fotografie 1945 – 1989* (katalog výstavy). ÚKVČ, Praha 1989.

15 Fárová, Anna: Procházky po výstavách. *Československá fotografie*, roč. 21, 1970, č. 7, s. 317.

16 *Třetí strana zdi. Fotografie v Československu 1969 – 1988 ze sbírky Moravské galerie v Brně* (text Antonín Dufek). Katalog výstavy, Moravská galerie v Brně, KANT, 2008. *V plném spektru*. Moravská galerie v Brně, KANT, 2011, s. 80 a 393.



Ivo Loos v roce 1961 nebo 1962.
Z osobního archivu Heleny
Špačkové.

Životní příběh Ivo Loose a nástin jeho architektonické tvorby

Ivo Loos se narodil 18. července 1934 v Praze Antonínu Loosovi a jeho ženě Antonii, rozené Levinské (se slavným architektem Adolfem Loosem nebyli v žádném příbuzenském vztahu, pokud je nám známo). Jeho rodiče celý život pracovali jako bankovní úředníci. V roce 1937 se jim narodila ještě dcera Olga. Vzhledem k otcově pracovnímu převelení do Přerova strávil Ivo Loos prvních jedenáct let života právě v tomto moravském městě (k Moravě má v dospělosti nostalgický vztah, a to i v podobě fotografování – viz podkapitola Fotografické začátky). Nicméně kolem roku 1945 se rodina stěhuje zpátky do Prahy, a to do bytu v Korunní ulici, kde Loos bydlel až do konce svého života.

V roce 1945 nastoupil na reálné gymnázium ve Slovenské ulici na Vinohradech, kde mezi jeho spolužáky a přáteli byli budoucí grafik a ilustrátor Jiří Šalamoun nebo divadelní a filmový režisér František Laurin. Jejich životní dráhu se v dobrém snaží směřovat třídní učitel, který v Ivo Loosovi rozeznává talent pro studium architektury a v tomto duchu ho také podporuje. Na Fakultu architektury a pozemního stavitelství ČVUT v Praze je Loos přijat ihned po zakončení gymnaziálních studií v roce 1953. S výborným prospěchem studuje obor architektura a stavba měst, v roce 1959 je promován na inženýra architekta. Svoji diplomovou práci, jejímž vedoucím je doc. Josef Krise a která je také ohodnocena výborně, věnuje urbanistickému tématu *Praha - centrum nového Karlína*.¹⁷ Architektura se stává jeho životní láskou a náplní, největším zájmem po celý život, kterému obětoval mnohé. Mezi jinými také svůj další tvůrčí zájem – fotografii, na kterou mu pro velké pracovní nasazení nezůstávalo mnoho času.

Na studiích se poprvé setkal s člověkem vpravdě důležitým – Jindřichem Malátkem, který se posléze stal Loosovým nejbližším životním přítelem a také spolupracovníkem.¹⁸ Sblížili se po studiích, kolem roku 1960, když se rozhodli spolupracovat na soutěžním návrhu nemocnice v Motole.¹⁹ Jejich profesní

¹⁷ Viz zápis o státní závěrečné zkoušce Ivo Loose v archivu Fakulty architektury ČVUT v Praze.

¹⁸ Ani Jindřichu Malátkovi nebyla dosud věnována žádná monografie, nicméně v roce 2008 byl Miroslavem Masákem nominován na Poctu České komory architektů a při té příležitosti o něm vyšel medailon v *Bulletinu ČKA*, 2009/1, s. 8 - 9, ke stažení na webu ČKA zde <http://www.cka.cc/ostatni/bulletin/1-2009/view> (dále jen *Bulletin ČKA* 2009).

¹⁹ Podle vzpomínek paní Marie Malátkové – osobní rozhovor autorky s Marií Malátkovou 13. 9. 2012.



^ Olbram Zoubek, Ing. Ivo Loos, Ing. Jindřich Malátek (tzv. červení architekti), 1965. Repro z: Kapusta ml., J.: *Olbram Zoubek*. Praha 1996.

> Olbram Zoubek, Ing. arch. Loos a Ing. arch. Malátek, 1964, šedý cement. Repro z: Malina, Jaroslav (ed.): *Olbram Zoubek*. Brno 1996.

> Zprava: Ivo Loos, Jindřich Malátek, pracovník italského velvyslanectví. Mezi léty 1968 - 1970. Autor neznámý. Z osobního archivu Marie Malátkové.



i osobní životy se od té doby neuvěřitelným způsobem prolínají, jejich pracovní kariéra – tedy seznam projektových ústavů, pro které pracovali, a seznam navržených nebo i realizovaných staveb, interiérů či urbanistických úprav – je téměř totožná.

Po ukončení studií dostává Ivo Loos pracovní umístěnku do podniku Obchodní zařízení a potřeby Praha (OZAP) v Michalské ulici, kde se podílí na návrzích interiérů. V roce 1963 přechází do specializovaného ateliéru Rodas (Rodinné domky, akciová společnost) Jiřího Gočára²⁰ při Ústředním svazu spotřebních družstev, kde je od roku 1965 zaměstnán také Jindřich Malátek.²¹ Pracovní praxe však neskýtala mnoho zajímavých úkolů, a tak se oba architekti rozhodli společně naplnit svoji tvůrčí potřebu zajímavější pracovní náplně prostřednictvím návrhů staveb pro veřejné architektonické soutěže, které je především v odborných kruzích značně proslavily a v mnoha případech patří k významným příkladům soudobé architektury. Většina z nich však nebyla realizována. Mezi první patří návrh pro mezinárodní soutěž na památník vítězství na Playa-Girón na Kubě v roce 1963,²² v soutěži na dostavbu Staroměstského náměstí v tomtéž roce získávají odměnu.²³

Nutno zde zmínit, že díky těmto projektům se Malátek s Loosem seznámili na konci padesátých let se sochařem Olbramem Zoubkem a jeho ženou, také sochařkou Evou Kmentovou – přišli k nim jednoho dne do jejich tehdejšího ateliéru na Židovských pecích na Žižkově a přizvali je ke spolupráci. Stali se z nich dlouholetí přátelé²⁴ a i pracovní spolupráce se mnohokrát naskytl ještě v budoucnu, i když často nebyla vůbec nebo jen částečně realizována – i s ohledem na politickou situaci a tehdejší postavení všech zmíněných výtvarníků. O tom, že vztah Olbrama Zoubka a dvou architektů nebyl nikterak povrchní, svědčí i dvě dvojice portrétů, které sochař vytvořil – v roce 1964 tzv. šedé architektky (dnes v majetku Národní galerie v Praze), v roce 1965 tzv. architektky červené.²⁵

20 Syn slavného architekta Josefa Gočára.

21 V tomto období spolu navrhli i zrealizovali několik rodinných domů, například řadové domy Na Petynce na Praze 6. Viz Aulický 2010, s. 123; Mrvík, Miloslav – Loos, Ivo – Malátek, Jindřich: K problematice výstavby rodinných domků. *Architektura ČSSR*, 1969, č. 9 – 10, s. 561 – 565.

22 Dejmal, Radim: Výsledky mezinárodní soutěže na památník vítězství na Playa-Girón – Kuba. *Architektura ČSSR*, roč. XXIV., s. 52 – 57.

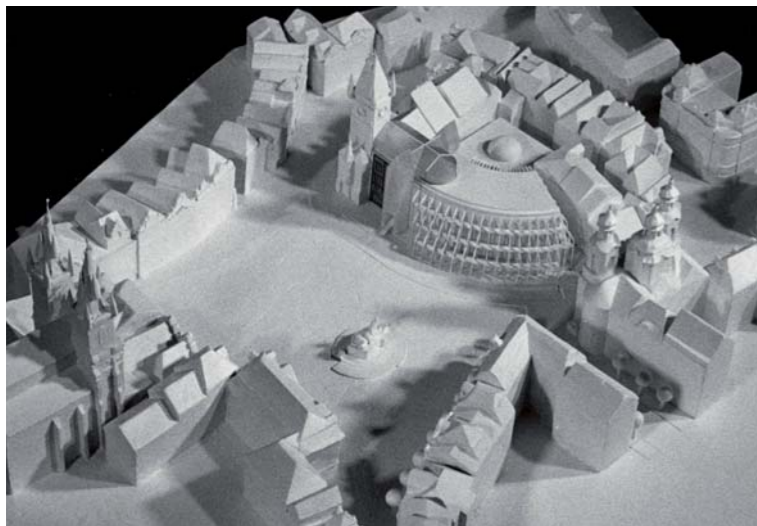
23 Aulický 2010, s. 122. Viz také Starý, Oldřich: Soutěž na ideové a architektonické řešení prostoru Staroměstského náměstí v Praze. *Architektura ČSSR*, roč. XXIV, s. 475 – 481. Loos, Ivo – Malátek, Jindřich: Poněkud problematický příspěvek k problematice dostavby Staroměstského náměstí. *Architektura ČSSR*, roč. XXIV, s. 57 – 65. Soutěže na dostavbu Staroměstské radnice se Malátek s Loosem zúčastnili ještě jednou v roce 1988 už společně s Jiřím Eisenreichem, Janem Fišerem a Václavem Aulickým – viz Aulický 2010, s. 123.

24 Jindřich Malátek se stal dokonce nejbližším přítelem Olbrama Zoubka, skrze něj vlastně Zoubek poznal blíže Ivo Loose, nicméně se mu to nepodařilo nijak do hloubky, jak sám říká. Poté, co Malátek v roce 1990 zemřel, kontakty s Loosem už nebyly tak intenzivní. Osobní rozhovor autorky s Olbramem Zoubkem 4. 7. 2012. Viz také např. Bregantová, Polana – Vachtová, Ludmila – Zoubek, Olbram: *TEĎ. Práce Evy Kmentové*. 1. vyd., Arbor vitae, Praha 2006, s. 53.

25 „Ve srovnání s dosavadními tvůrčími projevy jako zjevení zapůsobily stojící postavy (...), cementové akty na plintu v mírně nadživotní velikosti (...). Těmito figurami byl stanoven vyhraněný, v té době ani potom v širších souvislostech nevídaný, téměř definitivní a u Zoubka ovšem – s výjimkou tzv. červených architektů, kteří bezprostředně následovali – ještě nadlouho ojedinělý typus stojících figur.“ Kapusta ml., Jan: *Olbram Zoubek* (katalog výstavy). Státní galerie výtvarného umění v Náchodě, Nádace Arbor Vitae Praha, 1996, s. 8 a 12.

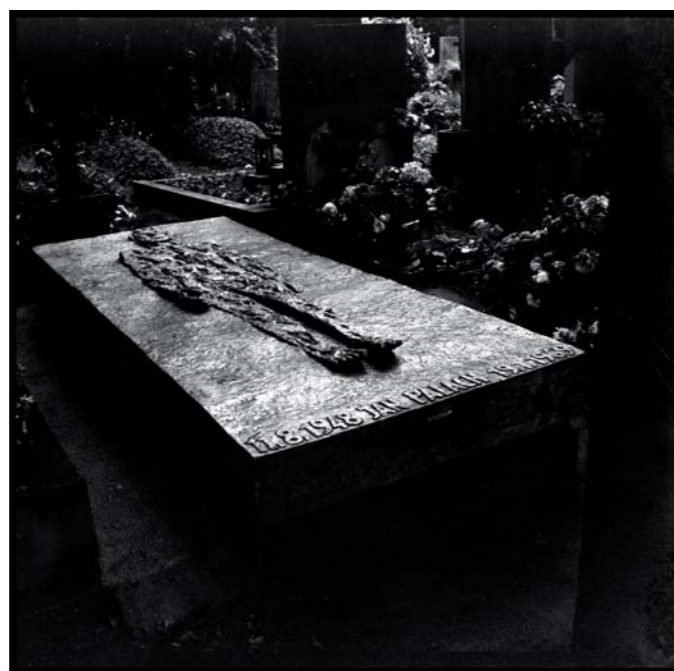


^ Soutěžní návrh na dostavbu Staroměstské radnice (I. Loos, J. Malátek, E. Kmentová, O. Zoubek), model, 1963. Z archivu V. Aulického (výřez).



< Soutěžní návrh na dostavbu Staroměstské radnice (V. Aulický, J. Eisenreich, J. Fišer, I. Loos, J. Malátek), model, 1988. Z archivu V. Aulického (výřez).

> Hrob Jana Palacha na Olšanských hřbitovech v Praze. Autor snímku Ivo Loos, 1970. Archiv Lucie Loosové.



Skulpturalismus

V šedesátých letech bylo běžnou praxí doplňovat architekturu plastikou či jinými uměleckými díly, lépe řečeno vytvářet syntézu všech uměleckých oborů (modernistické naplňování ideje novodobého Gesamtkunstwerku, kterou přinesl socialistický realismus padesátých let²⁶), což se někdy dařilo lépe, jindy hůře, každopádně se postupně vytvořila skupina výborných výtvarníků často spolupracujících s architekty, do níž patřila i Kmentová se Zoubkem. V takto pojaté syntéze však stále bylo v podstatě oddělené výtvarné dílo od architektury. Bez zajímavosti rozhodně není fakt, že Loos s Malátkem byli ve své tvorbě průkopnickými zastánci výrazného architektonického směru padesátých a šedesátých let zvaného *skulpturalismus*²⁷, kterému šlo o víc – o „integraci“. Zjednodušeně řečeno o jakési splynutí těchto dvou oborů, o vnímání, „hnětení“ stavby jako sochy, o výrazné výtvarné pojetí její vnější podoby, o vizuální působivost celku i detailů, o únik z podřízenosti funkčnosti stavby (na které tolik lpěl tehdejší silný proud technicismu, účelovosti i funkčního a technického formalismu, proti kterému se Loos s Malátkem vymezovali²⁸), o včlenění iracionální složky do stavby apod. Za první vyhraněné projevy českého skulpturalismu jsou považovány právě návrhy na Playa-Girón a na dostavbu Staroměstské radnice tvůrčí čtveřice Loos – Malátek – Zoubek – Kmentová.²⁹ Žádný ze skulpturalistických projektů Loose a Malátka však nebyl realizován. V roce 1968 získali druhou cenu za návrh koncertní haly na náměstí Republiky (1965 – 1968),³⁰ kde Rostislav Švácha spatřuje vlivy Oscara Niemeyera a Kena Tangeho.³¹

26 Viz Švácha, Rostislav: *Architektura 1958 – 1970. V: Dějiny českého výtvarného umění, 1958/2000, VI/1, 1. vyd., Academia, Praha 2007, s. 57 – 58. Dále jen Švácha 2007 DČVU.*

27 Co se týká přesného vymezení pojmů skulpturalismus, plastická architektura a brutalismus, doporučujeme např. Švácha 2007 DČVU, s. 66.

28 Švácha 2007 DČVU, s. 56. „Stará města byla charakterizována výraznými vertikálami věží svých kostelů, jako symboly sociálního a estetického stavu společnosti. Tuto (...) funkci přijímají v moderní společnosti stavby administrativních budov. Vertikální řešení těchto budov jsou tak logická, že vedou k suchopárnosti. K jakési hypertrofii škatulovitosti. Dříve formálně jednotná podstata kostelních věží byla vždy nově a jinak realizována, takže jejich suma vytvářela v lidech pocit bohatství forem a harmonie. U našich administrativních budov je velké nebezpečí uniformity, dané na jedné straně obdivem ‚moderních‘ architektů, jejichž díla jsou inspirována příkladem Mies van der Rohe a jeho epigonů, a na druhé straně trvalými tendencemi k úplné prefabrikaci a typizaci ve smyslu absolutního řešení, tj. k zániku architektury.“ Loos, Ivo – Malátek, Jindřich: *Nad výstavou „Praha ve výstavbě“ - 1965. Architektura ČSSR, roč. XXIV, s. 700. Nicméně Loos s Malátkem se zdaleka nevěnovali pouze stavbám „svátečního typu“ – památníkům, koncertním sálům, divadlům, reprezentativním budovám apod., ale také se podíleli na návrzích mnoha technických budov (které byly často realizovány, oproti druhému typu staveb), zejména například staveb pro telekomunikace.*

29 Švácha 2007 DČVU, s. 60 – 62; názory architektů na dobovou architekturu u nás - na výstavbu sídlišť apod. viz Loos, Ivo – Malátek, Jindřich: *Sídlíště, nebo města? Výtvarná práce, roč. XIII, 1965, č. 21, s. 1 – 3, citujeme: „Společenský proces vedoucí k zániku architektury u nás je v hrubých rysech ukončen. Byl zrychlen v letech kritizování socialistického realismu. (...) S atomizací společnosti vystupuje do popředí potřeba iracionálního citového prvku v životě jednotlivce. V této iracionální citové oblasti je poslední silný jednotící prvek vědecky organizovaných lidských společností. Architektura jako tvorba životního prostředí má v tomto procesu jednu z hlavních rolí. (...) Bydlení není pouze funkcí bydlení, ale jednotou **bydlení a ne-bydlení**, kdy právě ‚plánovaná‘ **ne-dokonalost** polidštuje technicky dokonalé dílo. (...) výsledná funkce je jednotou mezi **funkčním a ne-funkčním**. Napětí mezi potřebou a jejím splněním tvoří základ ‚genia loci‘, věci v architektuře tak nezbytné.“*

30 Todl, Luděk: *Druhá fáze omezené, neanonymní soutěže na ideové architektonicko-urbanistické řešení prostoru náměstí Republiky s koncertním domem v Praze. Architektura ČSSR, roč. 1969, č. 3, s. 139 – 141.*

31 Švácha 2007 DČVU, s. 62 – 63; a dále tamtéž: „S příbuzně koncipovanými projekty (...) však aktivita této dvojice připravila půdu pro příznivější přijetí výtvarněji založené architektury a otrásla tak mocí funkcionalistické tradice přísnosti.“

S Olbramem Zoubkem spolupracovali oba architekti i jaksi v opačném směru, když mu pomáhali řešit záležitosti skulpturální, jako například hrob malíře Matičky nebo rodiny Maškovy,³² především pak ale náhrobek Jana Palacha na Olšanských hřbitovech v roce 1970. „Bylo to odlišné v bronzu, modelované naležato. Původně jsem myslel, že udělám něco vertikálního, ale kolegové architekti Jindřich Malátek a Ivo Loos, kteří to se mnou vymýšleli, mě naštěstí zarazili, protože všude kolem na Olšanech jsou pomníky vertikální, tradiční – konec 19. a začátek 20. století, a abychom se odlišili, rozhodli jsme se dělat pomník ležící, zlatý, tedy bronzový.“ popisuje spolupráci Zoubek pro týdeník Mladý svět, což nám připomněl Josef Chuchma v nekrologu věnovaném Ivo Loosovi.³³ A dále Chuchma cituje Loose, se kterým v roce 1990 o celé události hovořil, když ho sám Loos přišel do redakce Mladého světa navštívit: „Odstraňovali jsme jednu ozdobu za druhou, jeden nadbytečný detail za druhým. Maximální prostotou vyslat k návštěvníkovi co nejsilnější signál... Když jsme tu práci začali, stále ještě jsem byl optimistou. A nepřemýšlel jsem o náhrobku jako o politice proti někomu. Bral jsem to jako povinnost vyjádřit úctu člověku, který si ji zaslouží. Víte, těžko popsat tak vzácnou práci, která nás přivedla do určité euforie. Když jsme náhrobek 1. července 1970 instalovali, chodil jsem se potom na něj další dny dívat, jestli po architektonické stránce sedí. A pak jsem tam jednoho dne přišel a on tam nebyl...“³⁴

StB totiž usilovala o odstranění náhrobku, což se jí ale „oficiální“ cestou nepodařilo, tak v noci z 26. na 27. listopadu 1970 nechala svými příslušníky hrob rozvrátit a bronzovou desku roztavit.³⁵

Transgas na Vinohradech

Není účelem této práce zabývat se příliš do hloubky architektonickou tvorbou Ivo Loose, nicméně je nutné zmínit ještě pár nejdůležitějších staveb a interiérů, na kterých se Loos podílel. Některé z nich měly pro jeho život zásadní význam. Zároveň v jeho způsobu architektonické práce můžeme vidět paralely k tvorbě fotografické.

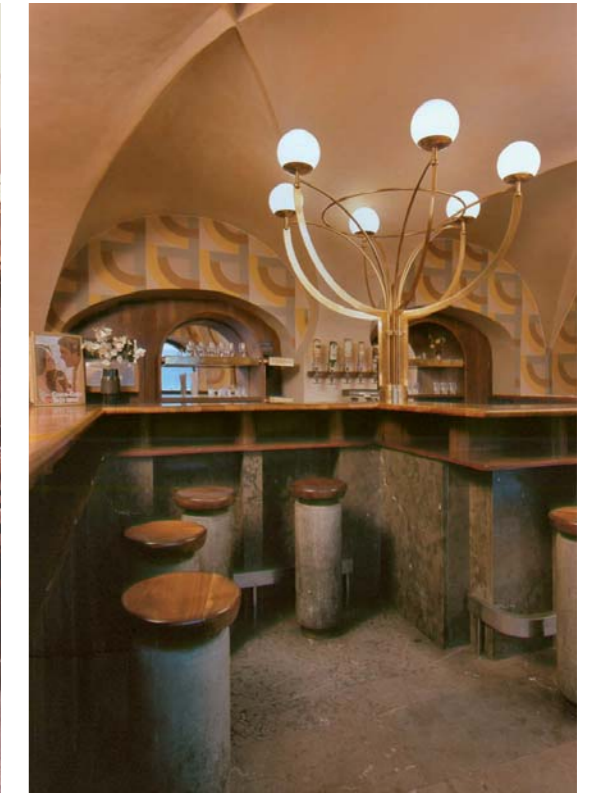
Z počáteční tvorby připomeňme spíše pro zajímavost opět s Malátkem provedený soutěžní návrh sjezdového paláce Národní galerie na Letenské pláni (1963), v roce 1969 získali třetí cenu za návrh obchodního domu Prior (Kotva) opět na náměstí Republiky. Z interiérové tvorby uvedme realizaci interiéru prodejny hodinek PRIM na Staroměstském náměstí (1964) a prodejny kuličkových ložisek v ulici Karolíny Světlé (1966), z nichž ale dnes už nic neexistuje. Z pozdějších realizovaných interiérů nesmíme zapomenout na interiér kavárny Slávie na Národní třídě z roku 1979 (spolupráce Jindřich

³² Viz medailon Jindřicha Malátka, *Bulletin ČKA* 2009, s. 9.

³³ http://zpravy.idnes.cz/zemrel-spolutvurce-palachova-nahrobku-architekt-i-vynikajici-fotograf-i-vo-loos-gf5-/kavarna.aspx?c=A090417_144108_kavarna_bos

³⁴ Tamtéž.

³⁵ Bližší informace tamtéž nebo např. Klusáková, Jana – Zoubek, Olbram: *Rozmlouvají NADORAZ o životě, o umění, o době*. Primus, Praha 1996, s. 39 - 59. Informační tabulka na hrobě Jana Palacha na Olšanech v současné době uvádí, že jeho ostatky byly StB exhumovány a následně zpopelněny 15. října 1973, na jaře 1974 byla urna převezena do rodinného hrobu ve Všetatech. Na Olšany se vrátila 25. října 1990, stejně jako kopie původního bronzového náhrobku Olbrama Zoubka a jeho spolupracovníků.



^ Interiér kavárny Slávie (J. Fišer, I. Loos, J. Malátek), 1979. Autor snímku neznámý. Z archivu V. Aulického.

⌋ Interiér kavárny U Zlatého hada (I. Loos, J. Malátek, soch. spolupráce E. Kmentová, O. Zoubek), 1974. Autor snímku Prokop Paul. Z archivu V. Aulického.

√ Dispečink tranzitního plynovodu na Vinohradech - detail (V. Aulický, J. Eisenreich, J. Fišer, I. Loos, J. Malátek), 1978. Autor snímku neznámý. Z archivu V. Aulického.

⌋ Dispečink tranzitního plynovodu na Vinohradech - fontána (V. Aulický, J. Eisenreich, J. Fišer, I. Loos, J. Malátek), 1978. Autor snímku neznámý. Z archivu V. Aulického.





Areál dispečinku tranzitního plynovodu na Vinohradech (V. Aulický, J. Eisenreich, J. Fišer, I. Loos, J. Malátek), 1978. Autor snímku Jiří Pištěk. Z archivu V. Aulického.

Malátek,³⁶ Jan Fišer) a velmi oceňovaný, dnes již neexistující, interiér kavárny U Zlatého hada v Karlově ulici (realizace 1974), na kterém se opět podílel nejen kolega Jindřich Malátek, ale sochařsky prostor dotvářeli Olbram Zoubek a Eva Kmentová.³⁷

Jedinečnou příležitostí byla práce na návrhu areálu několika budov v Praze na Vinohradské třídě – budovy Ústředního dispečinku tranzitního plynovodu, budovy Federálního ministerstva paliv a energetiky a sídla Světové odborové federace. Soutěž na budovu dispečinku vyhráli Loos s Malátkem už v roce 1965, ale jako všechno v té době byla další práce spojená s projektováním budov složitá. Nejprve se začalo ve Vojenském projektovém ústavu, kde oba fungovali jako přízvaní autoři a kde došlo také k prvním pracovním kontaktům mezi nimi a architektem Jiřím Eisenreichem a tehdy elémem architektem Václavem Aulickým, který zde „kroutil“ rok povinné vojenské služby jako vojín – projektant. Projektové práce pak probíhaly dále v Konstruktivě, následně v Investisu a později i ve Spojprojektu. Realizace se postupně dočkaly mezi lety 1972 – 1979.³⁸ V Investisu, zařízení Ministerstva hutního průmyslu, kde Loos s Malátkem pracovali od roku 1970 a Eisenreich s Aulickým od roku 1971, byl k projektu přizván další architekt Jan Fišer, a tím započala spolupráce pěti osobností, které si výborně rozuměly nejen po stránce pracovní, ale i lidské. Ve složitém procesu navrhování staveb, projektování veškerých nezbytných technických i provozních součástí, administrativě a celém komplikovaném organizačním procesu architektonické práce si každý z pěti přátel dokázal najít své místo, důležitou roli, kterou dokázal bez větších problémů plnit a která zároveň naplňovala jeho. Vůdčí osobností, jakýmsi manažerem a hlavním garantem projektů se stal nejstarší a nejzkušenější – Jiří Eisenreich. Jan Fišer se orientoval více na interiéry, Václav Aulický byl vždy zaměřen na stavebně-technickou a konstrukční stránku, podobně jako Jindřich Malátek, který byl ve dvojici s Ivo Loosem vždy ten organizační typ, více racionální, starající se o celkový koncept a funkčnost stavby, o provozně-dispoziční část, urbanistické záležitosti, komunikaci s lidmi kolem projektu apod. Ivo Loos v takovém kolektivu mohl plně využít své mimořádné výtvarné nadání, schopnost plně se soustředit na detaily, které vypracovával a domýšlel s někdy téměř sebezníčovající snahou o dokonalost.³⁹ Nebyly to však v žádném případě pouze nějaké formální hříčky, samozřejmě vše promýšlel i po stránce funkční.

Jak vzpomíná Václav Aulický, byl jeho celoživotní přítel architektuře zcela oddaný, stála u něj vždy na prvním místě. Pro samou práci obvykle ani mnoho nejedl (jenom vydatně kouřil cigarety, jimž navíc ulamoval filtr). Od práce ho v šedesátých letech dokázala vytrhnout leda tak schůzka s jeho tehdejší dlouholetou přítelkyní Helenou Bažantovou (nyní Špačkovou). K fotografování se dostal, jen když měl trochu volného času. Podle vzpomínek i dalších přátel a příbuzných chodil vždy dokonale upraven v obleku s vestou a kravatou, patřilo to k „úctyhodnosti“ jeho povolání, zároveň tak snad mohl

³⁶ Z politických důvodů ale nesměl být Jindřich Malátek tehdy pod projektem podepsán. Osobní rozhovor autorky s Marií Malátkovou 13. 9. 2012.

³⁷ Šimoníková, Jaromíra: *Interiérová tvorba*. 1. vyd., Odeon, Praha 1982, s. 46 – 47.

³⁸ Aulický 2010, s. 123, viz také archivní materiály a projektová dokumentace v osobním archivu V. Aulického; osobní rozhovor autorky s Václavem Aulickým 16. 8. 2012.

³⁹ Aulický 2010, s. 123.

za všech okolností demonstrovat i „společenskou roli“, kterou chtěl hrát. Sám silně introvertní a ve skrytu duše křehký i částečně nesebejistý člověk, který však uměl nahlas a velmi trefně říkat svoje nekompromisní názory nejen na architekturu a umění, ale i politiku, společenskou situaci apod. Svým myšlením strhával druhé lidi, bavil je i svým ironickým humorem. Nikdy nebyl nijak zvlášť majetný (což ovšem v podobných společenských kruzích v éře komunismu byl opravdu málokdo). Jak říkával Jindřich Malátek, „těžce se prodíral životem“.⁴⁰ Příliš ale materiálními potřebami netrpěl, nebo to nedával najevo. V běžném osobním životě byl „až dojemně nepraktický“⁴¹, často uzavřený do svého vnitřního světa, mimo realitu.⁴²

Dcera Lucie na svého otce vzpomíná jako na mimořádně čestného a pracovitého člověka, disponujícího silnou vůlí a sebekázní – byl tvrdý zejména k sobě, ale nakonec i ke svému okolí, určitě právě co se například vzdělávání vlastní dcery týkalo. Loosova žena Světlana ho nazývá „smutným rytířem“⁴³, citlivým, čestným, vzdělaným člověkem, který silně vnitřně trpěl tím, v jaké době musel žít. Ani jeho práce, které byl tolik oddán, ho v době velice omezených možností (finančních, materiálových, technologických, „ideologických“ omezení v rámci hierarchického systému velkých projektových ústavů apod.) nemohla zcela uspokojovat, určitě toužil po větším úspěchu, než se mu nakonec dostalo.

Nicméně již zmiňovaný areál dispečinku tranzitního plynovodu na Vinohradech rozhodně patří k tomu zajímavějšímu, invenčnímu a dá se říci i nadčasovému, co u nás v sedmdesátých letech vzniklo. Ještě dnes máme možnost obdivovat alespoň vnější pojetí budov (z interiérů toho mnoho nezbylo a je ostudné, jak v některých částech vypadají). Budova dispečinku představuje osobité řešení problému spojeného s funkcí stavby - z důvodu odhlučnění výpočetního střediska od magistrály musela být izolována silným pláštěm. Našly se tedy dlažební kostky, které vytváří dojem mohutné hmoty, jež jakoby levituje na proskleném válci přízemní části, na něž je posazena. Další dvě stavby jsou každá zcela odlišná – budovy ministerstva tvoří dvě propojené věže ze skla a kovu, budova SOF vytváří celému areálu skleněné pozadí. Vše propojuje soustava originálně pojatých ramp, teras a schodišť. „Byla v tom zvláštní technicistní poetika a cit, kombinace brutalismu s náznakem vysoké technologie.“⁴⁴

Ulita

Jak bylo uvedeno výše, Ivo Loos měl velké štěstí, že mu život přihrál do cesty spolupracovníky, kteří se zároveň všichni stali blízkými přáteli. To bylo samozřejmě obzvláště důležité v normalizační době komunistického režimu, kdy bylo velmi snadné trpět nedůvěrou k druhým lidem (dokonce snad přímo

40 Z pohřební řeči Václava Aulického. Osobní archiv V. Aulického.

41 Aulický 2010, s. 123.

42 Paní Malátková vzpomíná, že se často „jakoby vznášel“ (osobní rozhovor autorky s Marií Malátkovou 13. 9. 2012) a v tomto duchu ho také zpodobnil Olbram Zoubek v druhé verzi architektů, tzv. červených, z roku 1965.

43 Osobní rozhovor autorky se Světlanou a Lucií Loosovými 13. 4. 2012.

44 Sedláková, Radomíra – Frič, Pavel: 20. století české architektury. 1. vyd., Grada Publishing, Titanic, Praha 2006, s. 180 (dále jen Sedláková – Frič 2006).



Ivo Loos, O. Zoubek – *Vědecko-technická revoluce*, plastika původně určená před budovu dispečinku tranzitního plynovodu na Vinohradech (nepovolena), asi 1972. Z osobního archivu Olbrama Zoubka.



Oslava 50. narozenin Evy Kmentové, na Stodole 6. 1. 1978.
 V dřepu zleva: Jaroslav Dupal, Miloš Chlupáč, Milan Polívka, Jiří Šetlík, Ota-
 kar Vydra, Ivo Loos; stojící zleva: Tomáš Ruller, Ivan Kafka, Arnold Bartůněk,
 Mikuláš Zoubek, Jindřich Malátek, Vladimír Janoušek, Pavel Zoubek, Eva
 Kmentová, Aleš Grim, Miloš Bärtil, Jasan Zoubek, Jaromír Zemina, Jiří Ko-
 houtek, Ivan Ruller, Michal Popel. Repro z knihy Bregantová, Polana –
 Vachtová, Ludmila – Zoubek, Olbram: TEĎ. *Práce Evy Kmentové*.
 Praha 2006, s. 47.

nutné) a kdy opakovaná přátelská setkávání a různé podoby neoficiálního společenského života byly zásadním způsobem důležité pro udržení pocitu sounáležitosti mezi lidmi, pro sdílení životních hodnot, morálních zásad, politických názorů, pro sdílení každodenních, i závažných či přímo s politickou situací souvisejících problémů apod. V období normalizace existovaly různé typy takových soukromých společenských aktivit, od přátelských či rodinných posezení nad skleničkou vína, polopracovních schůzek skupin různého zaměření, přes undergroundové komunity scházející se ať už v tzv. otevřených městských bytech nebo žijící na venkovských polorozpadlých statcích, nejednou propojené s intelektuální disidentskou sférou, která při svých schůzkách musela být nejobezřetnější.

V první řadě si zmiňovaná skupina architektů dokázala vytvořit pracovní prostředí, v němž se všichni zúčastnění mohli cítit „v bezpečí“, co se týká právě sdílení politických názorů, morálních zásad apod. Šlo v podstatě o jakousi uzavřenou „ulitu“, jak ji nazval Václav Aulický,⁴⁵ ve které se každodenně žilo – tedy uzavřenou podivnému, absurdně fungujícímu světu „venku“, na který se dalo v příjemné přátelské atmosféře, naplněné navíc zajímavou prací, na chvíli zcela zapomenout. „Po našich místech navíc nikdo neprahnul, nebyly to žádné kariérní posty, ani na nás nebyl vyvíjený nějaký silný politický tlak, také to bylo hodně špatně placené, byli jsme obyčejní projektanti, ale bavilo nás to...“⁴⁶

Scházel se i mimo kancelář a to se někdy osazenstvo schůzek a večírků rozrůstalo o další spřízněné duše – v bytě u Loosů nebo častěji v ateliéru Olbrama Zoubka a Evy Kmentové, kde se samozřejmě taky hodně pracovalo, ať už přišel na návštěvu jenom Loos s Malátkem (hlavně v šedesátých letech), nebo další architekti jako právě Václav Aulický, Jan Fišer nebo pak Ivo Oberstein, urbanista Miroslav Baše a jiní. Také se vedly diskuse na téma sochařské práce Zoubka i Kmentové. Ale jinak se u Zoubků potkávala celá řada výtvarníků, teoretiků a jiných osobností: „Na periferii u Zoubků se potkávají neproletáři, kolegové, vždy elegantní architekti a Jiří Šetlík, teoretik, který rukulíbá i v čase stranických prověrek a ideologických dohlížitelů-desítkářů. Semtam sem zabloudí i cizinec.“⁴⁷ Hromadnější setkání se ale Ivo Loos podle vzpomínek Olbrama Zoubka příliš často nezúčastňoval (na rozdíl od Jindřicha Malátka). Přičítá to jeho plaché a introvertní povaze.⁴⁸ Večírky se po osmdesátém třetím roce konaly také u Malátků v bytě na Babě, kam díky přátelství Malátka s Ludvíkem Vaculíkem chodili právě i lidé z disentu jako Petr Pithart, Sergej Machonin, zmíněný Vaculík, překladatel a spisovatel Zdeněk Urbánek, literární kritik Milan Jungmann, dvakrát se objevil i Václav Havel atd. Charakter těchto setkání byl nejčastěji neformálně vzdělávací – například si některý z architektů připravil přednášku o zvoleném tématu, ke kterému se promítaly i diapozitivy (např. současná architektura Paříže, téma „architektura měst“ atd.) a vedly se diskuse.⁴⁹ Nicméně do vyložení

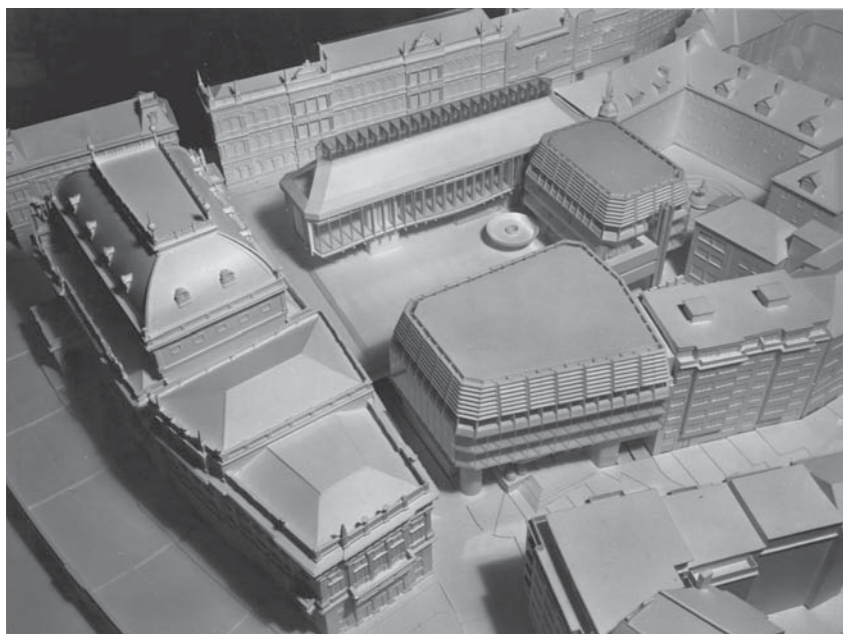
45 Osobní rozhovor autorky s Václavem Aulickým 1. 8. a 16. 8. 2012.

46 Osobní rozhovor autorky s Václavem Aulickým 16. 8. 2012.

47 Vachtová, Ludmila: Krok kroků, denní pádění. V: Bregantová, Polana – Vachtová, Ludmila – Zoubek, Olbram: TEĎ. *Práce Evy Kmentové*. 1. vyd., Arbor vitae, Praha 2006, s. 16.

48 Osobní rozhovor autorky s Olbramem Zoubkem 4. 7. 2012.

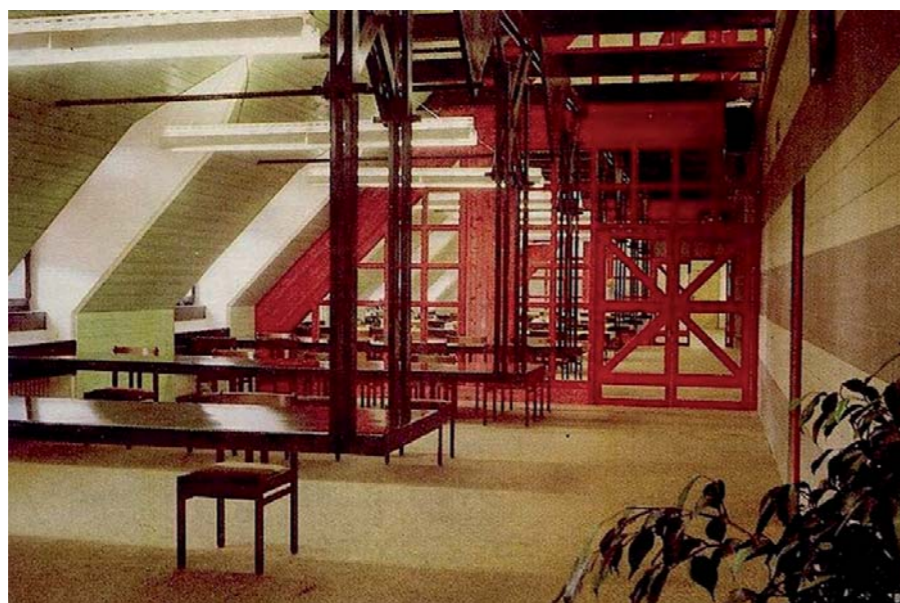
49 Jak vzpomněl Václav Aulický v rozhovoru s autorkou 1. 8. 2012 a také Marie Malátková 13. 9. 2012.



^ Dostavba Národního divadla, model, 1978(?). Z archivu V. Aulického (výřez).



^ Skicentrum v Harrachově (Lo-Tech, Václav Mudra, Ivo Loos),
 ↴ 1989. Z archivu V. Aulického.



disidentských aktivit se Ivo Loos ani jeho přátelé příliš nepouštěli, převážně s ohledem na svoje děti, které chtěly jít studovat na vysoké školy. V uvolněnějším období osmdesátých let pomáhali šířit samizdaty, když byla příležitost, dovezli například literaturu ze zahraničí, rozmnožovali různé tisky a rukopisy, na jaře v roce 1989 podepsali *Několik vět* apod.

Zajímavé také je, že soukromá setkání spolupracujících architektů a jejich přátel se konají pravidelně do dnešní doby, zejména jako vzpomínková setkání na Jindřicha Malátka a Ivo Loose.

Vraťme se ještě k osobnímu a rodinnému životu Ivo Loose. S Helenou Bažantovou (dnes Špačkovou) prožíval důležitý, intenzivní vztah, který se ale přibližně po deseti letech rozpadl (kolem 1968). Podle slov Václava Aulického však neměl Loos o přízeň krásných a zajímavých žen nouzi - v roce 1971, když mu bylo třicet šest let, se oženil s již zmiňovanou Světlanou rozenou Stropnickou, která byla zdravotní sestrou a po večerech ještě vyučovala latinsko-americké tance, které vystudovala na konzervatoři. S tou v pražském bytě prožil celý život, oddaně se o něj starala i v posledních těžkých letech, kdy byl nemocen. Paní Loosová tomuto soužití obětovala mnoho ze svého osobního i profesního života, ale jak říká ještě dnes velice energická žena, mohla si dovést být velkorysá, protože svoji taneční kariéru i bohatý společenský život si stihla užít už do těch svých třiceti let, kdy si Ivo Loose vzala.⁵⁰ Také spolu vychovali dceru Lucii, která se narodila v roce 1974 - i když obě ženy se dnes shodují na tom, že Loos pro samou práci velice často zapomínal být také manželem a otcem. Lucie Loosová, která po něm bezpochyby zdědila výtvarný talent a je úspěšnou scénografkou, s úsměvem vzpomíná na zážitky z dětství, kdy s ní tatínek chodíval v neděli na procházky, což milovala. Malou mořskou vílu viděla v kině snad desetkrát (protože si otec nepamatoval, na čem byli minulou nedělí), jindy ji zadumaný a nepozorný tatínek nechal dvě hodiny přivázanou jezdit na kolotoči, protože na ni prostě a jednoduše zapomněl. To, že otec někdy fotografoval, se Lucie dozvěděla až v roce 1995 od profesora Miroslava Vojtěchovského na FAMU, kde absolvovala roční stáž v oboru fotografie. Dnes je velkou obdivovatelkou a také propagátorkou otcova díla - v roce 1999, ještě za jeho života, mu uspořádala spolu s Jiřím Jaskmanickým výstavu v Českém centru fotografie. Také by ráda vydala otcovu fotografickou monografii.

Dostavba Národního divadla

Od roku 1974 byl Ivo Loos zaměstnaný ve Spojprojektu, kde společně s kolegy pracovali na návrzích a projektech spojových staveb a určitou dobu také pokračovali v práci na areálu dispečinku na Vinohradech. V roce 1976 se však jemu i Malátkovi naskytla příležitost podílet se na dostavbě Národního divadla. Byli přizváni do ateliéru Můstek Pavla Kupky při Státním ústavu pro rekonstrukce památkových měst a objektů - SÚRPMO, který vyhrál druhou cenu v již poněkolkáté vypsání soutěži na dostavbu Národního divadla v místě tzv. Chourových domů, které byly zbourány v roce 1968. Návrh Loose a Malátka vyhrál cenu třetí, a jelikož první místo

⁵⁰ Osobní rozhovor autorky se Světlanou a Lucií Loosovými 13. 4. 2012.

od projektu ustoupilo, byla zadána realizace dalším dvěma místům. Jindřich Malátek si ale brzy svoji účast v celé věci rozmyslel, protože by musel plnit spíše organizační, nepřilíš záživnou funkci. Naopak Ivo Loos se stal hlavním projektantem a do projektu se vrhl s odevzdaností pro něj typickou – jak často se člověku poštěstí, aby mohl spolupracovat na dotváření něčeho tak důležitého (symbolicky, historicky), jako je české Národní divadlo!

Spolupráce Loose s Kupkou byla intenzivní, oba byli do práce plně ponořeni se stejným obrovským zaujetím, což mělo za následek mnohdy i neshody a vzájemné osobní napětí, protože oba zajímala především tvůrčí část projektu. Václav Aulický vzpomíná na toto období následovně: „*Jak jsem měl možnost se zájmem sledovat, jak pokračují - protože jsem Ivu často v jeho práci navštěvoval, oba se soustředili více na koncepční a výtvarnou stránku projektu, poněkud ustupovalo stavebně technické řešení a celková organizace projektu. Pamatuji se, jak mi jednou v bratislavské projekční pobočce Vítkovic náš společný kolega a přítel inženýr Juraj Kozák, který v té době pro ně řešil ocelovou konstrukci dostavby stejně jako pro mne ocelovou konstrukci televizního vysílače v Praze, ukazoval dokumentaci ze SÚRPMA se slovy – podívej se tady na to, mají rozkreslené lustry 1:5, ale kde jsou stavební výkresy?*“⁵¹ Situace byla složitá, stihly se postavit provozní budovy a dokonce základní ocelová konstrukce plánované společenské budovy zasahující do Národní třídy. Pak však přišel závažný zlom, kdy se objevil požadavek na realizaci Nové scény. Došlo k přehodnocení účelu, a tedy i podoby stavby – ze strany Národního divadla byl vyjádřen zájem postavit namísto budovy plnící pouze společenskou funkci novou, moderní scénu, pro kterou se hledaly vzory i v zahraničí.⁵² Celý původní koncept se rozsypal „jako domeček z karet“.

Projekčnímu týmu byl úkol odejmut a předán ateliéru Karla Pragera. Celý dosavadní tým architektů byl samozřejmě nesmírně zklamaný až zdrcený, následovalo nervové zhroucení, dlouhodobější zdravotní potíže apod. Velice silným zklamáním trpěl i Ivo Loos. Bylo o to silnější, že díky vysněnému projektu ztratil pracovní kontakty se skupinou přátel – architektů, s nimiž se mu tak dobře spolupracovalo, včetně dlouhodobého pracovního kolegy a přítele Jindřicha Malátka. Nebylo možné získat opět zaměstnání ve Spojprojektu, kde Malátek nadále pracoval, ani znovu plně rozvinout dřívější skupinovou spolupráci. Takto smutně skončilo jedno z nešťastnějších období Loosova života, na něž už nikdy nebyl schopen navázat – vrhnout se s podobným nadšením a úsilím do jiných projektů, které se mu nabídly. Pocit životního neúspěchu, vlastního zklamání a promarněné šance v něm podle všeho zůstával.

Problém totiž také spočíval v tom, že Loos nebyl příliš vnitřně uzpůsoben pro samostatné řízení projektů, pro celou tu náročnou organizační práci, kterou musí hlavní architekt vykonávat, tento druh práce mu komplikovala také jeho introvertní povaha. Sám bez Malátka v podstatě pracoval za svůj život snad jen na dvou projektech – na interiéru Národního domu v Prachaticích v roce 1965 a na interiéru kulturního domu v Pelhřimově v roce

51 Osobní rozhovor autorky s Václavem Aulickým 16. 8. 2012.

52 Sedláková – Frič 2006, s. 196; osobní rozhovor autorky s Václavem Aulickým 16. 8. 2012.

1967. Jindřicha Malátka navíc postihlo v roce 1981 náhlé vážné onemocnění a od té doby jeho pracovní možnosti byly omezené. Přesto se až do své smrti v roce 1990 podílel ještě na řadě projektů, u některých se přece jen podařilo navázat určitou spoluprací s Ivo Loosem, ale bez výrazných úspěchů. Od roku 1977 byl Loos zaměstnán ve Sportprojektu, kde bylo významným projektem velmi zdařilé a po architektonické i provozní stránce ceněné Skicentrum v Harrachově (realizace 1989, spolupráce skupina Lo-Tech a Václav Mudra). Po revoluci se ještě pokoušel o uplatnění v AG Projektu, AB Bance a také opět ve Spojprojektu (znovu ve spolupráci s Václavem Aulickým), ale příliš se mu nedařilo – s ohledem na stále se prohlubující zdravotní a psychické problémy.

Zdravotní potíže pronásledovaly Ivo Loose už od osmdesátých let. Vedle psychických problémů zapříčiněných pravděpodobně hlavně nešťastnými okolnostmi souvisejícími s jeho profesní dráhou byly způsobené také špatnou životosprávou. Loos byl silný kuřák. Václav Aulický s vážně vyslovenou nadsázkou říká, že si nepamatuje, že by ho někdy viděl jíst. Jeho zdraví se postupně horšilo, v posledních letech života prodělal několik velmi těžkých onemocnění a bojoval s mnoha různými problémy, v čemž mu velmi pomáhala jeho rodina. Manželka Světlana i jeho dcera se o něj obětavě dlouhé roky staraly. Ivo Loos zemřel 15. dubna 2009 a je pochován na Olšanských hřbitovech.

MNOŽSTVÍ LIDÍ DENNĚ VIDĚNÝCH
Fotografická tvorba Ivo Loose⁵³

⁵³ V názvu kapitoly i celé práce je použito citace Ivo Loose, viz Loos, Ivo: Jedlíci párků...párkaři. *Revue Fotografie*, roč. XXII, 1978, č.1, s. 37.



Fotoaparát Ivo Loose

Fotografické začátky

Jaké byly fotografické začátky Ivo Loose a jak se vlastně k fotografování dostal, neví přesně nikdo z jeho blízkých, se kterými měla autorka této práce možnost hovořit. Ve svých osobních materiálech (zpracovaných a zprostředkovaných Lucií Loosovou) a v jediných existujících katalozích k autorským výstavám – v Bratislavě v roce 1973 a v Brně o rok později⁵⁴ – sám uvádí rok 1956 jako dobu, kdy začal fotografovat. Nepodařilo se najít nikoho, kdo ho v této době (vysokoškolského studia) blíž znal. Pravděpodobně si primárně pořídil fotoaparát z důvodu potřeby dokumentovat to, co ho potkávalo v každodenním osobním životě a co chtěl zachytit, a zejména pak události méně všední - podobně jako mnozí jiní nadšenci pro fotografii v té době. O jeho fotografických začátcích v tomto duchu mluví i Helena Špačková, rozená Bažantová, se kterou prožil bohatý a velmi důležitý, téměř desetiletý vztah (cca 1961 – 1971).⁵⁵ Vzpomíná na jeho rané snímky z padesátých let, které jí ukazoval – byly z výletu na Moravu, kde fotografoval jednak oblásky u řeky, naskládané na sebe, a také svoji tehdejší přítelkyni, později slavnou herečku Janu Březinovou (její pověstný dlouhý krk zaujal také Ivo Loose – negativy těchto snímků se nacházejí v jeho pozůstalosti). Tedy z počátku neměl ambice prosadit se na poli umělecké fotografie – vlastně vždycky pro něj byla fotografie na vedlejší koleji, vždy až za architekturou, nikdy se jí nevěnoval systematicky a intenzivně.

Helena Špačková, vystudovaná historička umění se specializací na středověké sochařství, byla také tím člověkem, který se zasloužil o širší zveřejnění Loosových fotografií a o jeho pozdější vejítí ve známost prostřednictvím kurátora fotografické sbírky Moravské galerie v Brně Antonína Dufka. Ten se znal s Helenou Špačkovou právě z vysoké školy - také se původně zaměřoval na gotické sochařství, ale po absolutoriu mu bylo nabídnuto místo kurátora fotografie v Moravské galerii. Antonín Dufek vzpomíná, že Helena Špačková byla sama zcela přesvědčena o důležitosti Loosovy tvorby, proto mu ji tehdy, někdy kolem roku 1972, „vnutila“.⁵⁶ Antonín Dufek s jejím názorem zcela souhlasil. Jak už bylo detailně okomentováno v kapitole věnované pramenům, literatuře a výstavám, dlouho neváhal a brzy se mu podařilo uspořádat Loosovi výstavu v bratislavské galerii Profil a v roce 1974, zhruba rok poté, dokonce i výstavu v Kabinetu fotografie Jaromíra Funkeho v brněnském Domě umění.

K zajímavým Loosovým fotografiím osobního charakteru patří snímky z dovolené v Bulharsku někdy kolem roku 1963, kde byl Loos nejen s Helenou Špačkovou (tehdy tedy Bažantovou), ale také se svým kolegou Jindřichem Malátkem, jeho ženou a synem, který se právě stal objektem Loosova fotografického zájmu. Několik zvětšenin pak také Malátkům věnoval na památku. Je na nich vidět jeho fotografický talent, jeho zájem o výtvarné podání obrazu, o detail, gesto, výraz ve tváři a důraz na uzavřenou statickou

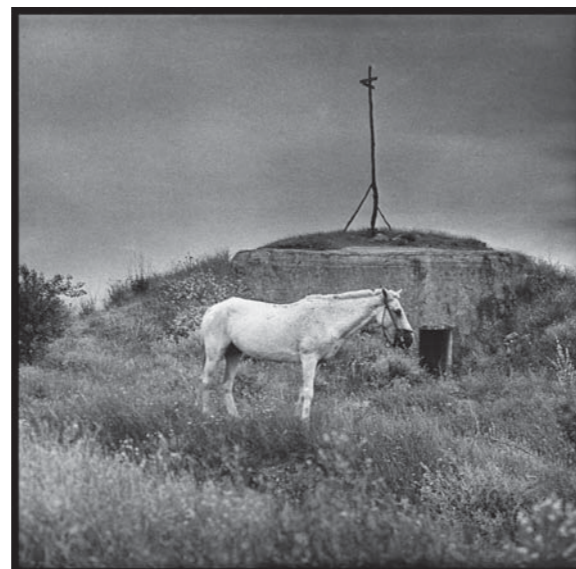
⁵⁴ *Ivo Loos fotografie* (katalog výstavy), text Antonín Dufek, Profil - komorná galéria fotografie pri Mestskom dome kultúry a osveťy v Bratislave. MDKO, Bratislava 1973; *Ivo Loos, Poutě a Tváře* (katalog výstavy), text Antonín Dufek, Dům pánů z Kunštátu, Kabinet fotografie J. Funkeho. Dům umění města Brna, Moravská galerie v Brně, Brno 1974. Dále jen Brno 1974.

⁵⁵ Osobní rozhovor autorky s Helenou Špačkovou 6. 6. 2012.

⁵⁶ Osobní rozhovor autorky s Antonínem Dufkem 21. 5. 2012.

∨ Ivo Loos, *Bez názvu (Malátek ml.)*, nedat. (kolem 1963). Z osobního archivu Marie Malátkové.

⌋ Ivo Loos, *Bez názvu*, nedat. (kolem 1963). Z osobního archivu Heleny Špačkové.



∧ Ivo Loos, pohled do výstavy Olbrama Zoubka v Galerii Václava Špály, 1967. Z osobního archivu Olbrama Zoubka.

└ Ivo Loos, pohled do výstavy Olbrama Zoubka v Galerii Václava Špály, 1967. Z osobního archivu Olbrama Zoubka.

centrální kompozici. Na okraj také můžeme zmínit podobně zajímavé tři záběry koně na pobřeží, také z Bulharska, které dokonce nazvětšoval do velikosti 30 x 30 cm a věnoval Heleně Bažantové.

Ivo Loos byl ve fotografii samouk. Vlastnil kinofilmový přístroj značky Leica, ale podle jeho ženy a dcery s ním moc nefotografoval, spíš se mu jen líbil designově. Používal především jednookou zrcadlovku Praktisix II na formát 6 x 6, do které se mohl dívat i shora, když použil nástavec, což, zdá se, dělal velmi často, patrně proto, aby byl méně nápadný. Nejčastěji fotografoval s teleobjektivem. Vlastnil tři objektivy (stále v pozůstalosti) – Flektogon Carl Zeiss 65 mm, Primator E Meyer – Optik Görlitz 80 mm a Biometar Carl Zeiss 120 mm. Obvykle zakládal filmy Orwo 400 ASA či 800 ASA. Svoje snímky zvětšoval doma v koupelně v Korunní ulici (tehdy se jmenovala Wilhelma Piecka), kromě opravdu velkých zvětšenin, se kterými mu pomáhal laborant.

Sochy Olbrama Zoubka a Evy Kmentové ve fotografiích Ivo Loose

Ještě než se pustíme do analýzy Loosova stěžejního fotografického díla, zastavme se u jeho snímků věnovaných plastikám dlouholetého přítele a spolupracovníka Olbrama Zoubka a jeho ženy Evy Kmentové. Jak už bylo zmíněno, Loos se s nimi seznámil ke konci padesátých let v rámci spolupráce na architektonických projektech. Sochařskou tvorbu především Olbrama Zoubka měl možnost pravidelně sledovat a nutno říct, že byl jejím velkým obdivovatelem. Není tedy zarážející, že se rozhodl Zoubkovy sochy také fotografovat – pro sebe, i jako dokumentační materiál pro samotného Zoubka.⁵⁷ Jednalo se však o velice okrajovou záležitost a ani žádné z Loosových snímků nebyly v důležitých Zoubkových monografiích publikovány a patrně ani jinde.⁵⁸ Kromě knihy Bohumila Hrabala *Bambino di Praga – Barvotisky – Krásná Poldi* z roku 1990, kde jsou použity jako ilustrace – spolu s fotografiemi Jiřího Hankeho a Lukáše Jasanského a nelze bohužel rozlišit, kdo je autorem které fotografie.⁵⁹ Je jistě škoda, že Loosovy snímky nejsou používány, už jen proto, že čtvercový formát fotografií se v Zoubkových monografiích objevuje jen velmi zřídka. Loos byl navíc schopen ho osobitým způsobem pro dokumentování soch využít.

Publikovány byly Loosovy záběry jejich společného díla – náhrobku Jana Palacha na Olšanských hřbitovech z roku 1970, a to v týdeníku *Mladý svět* v roce 1990 a u nekrologu Josefa Chuchmy na *iDnes* v roce 2009.⁶⁰ Párkrát Loos Zoubkovi také fotografoval pracovní snímky aktů (Zoubka a jeho syna Jasana), podle kterých pak mistr vytvářel sochy. A samozřejmě zaznamenal i svoji a Malátkovu plastiku.

⁵⁷ Na základě nahlédnutí do Loosových negativů lze soudit, že sochy Olbrama Zoubka fotografoval mnohonásobně víc než tvorbu Evy Kmentové.

⁵⁸ Olbram Zoubek si dnes (ve svých osmdesáti šesti letech) na žádné Loosovy reprodukce nevzpomíná (osobní rozhovor autorky s Olbramem Zoubkem 4. 7. 2012). Nebylo možné v rámci této práce projít veškeré publikace, které kdy o Zoubkovi vyšly, ale v zásadních monografiích Loosovy fotografie nejsou.

⁵⁹ Hrabal, Bohumil: *Bambino di Praga, Barvotisky, Krásná Poldi*. 1. vyd., Československý spisovatel, Praha 1990. Fotografie Jiří Hanke, Lukáš Jasanský, Ivo Loos (plastiky Olbram Zoubek).

⁶⁰ Viz http://zpravy.idnes.cz/zemrel-spoluvurce-palachova-nahrobku-architekt-i-vynikajici-fotograf-ivo-loos-gf5-kavarna.aspx?c=A090417_144108_kavarna_bos



Ivo Loos, O. Zoubek - *Adam* na výstavě v Soběslavi, před rokem 1975. Z osobního archivu Olbrama Zoubka.

Loos Zoubkovy sochy fotografoval nejčastěji na dvoře sochařova ateliéru v Salmovské ulici nebo využíval prostředí, kde byly instalovány v rámci výstav. Někdy jimi zaplňoval celý rám obrazu, podobně jako lidmi svoje snímky z ulic. Jindy se soustředí na výraz jedné sochy, čtvercovým formátem potlačujíc dynamické vyznění celé figury (soustředí se na výraz ve tváři, strukturu povrchu plastiky i jejího okolí). K dynamickému a prostorovému působení snímků často využívá rozostření „uříznutých“ figur a detailů v předním plánu obrazu – což je opět výtvarný prvek objevující se i v jeho stěžejním dokumentárním díle.

Mezi Loosovými negativy lze nalézt také několik fotografií sochařských děl Evy Kmentové, které fotografoval se stejným citem. Autorské zvětšeniny k nim v současné době známé nejsou.

Ivo Loos, O. Zoubek - *Maratonský běžec*, 70. léta. Z osobního archivu Olbrama Zoubka.



Hlavní fotografické cykly

Fotografické dílo Ivo Loose není rozsáhlé. Zhruba mezi lety 1960 – 1978 vytvořil jen několik málo cyklů, na nichž pracoval často souběžně a v zásadě všechny zůstávaly rozpracované, neuzavřené, jak vzpomínají Lucie a Světlana Loosovy.⁶¹ Viz také autorova *Poznámka k výstavě v brněnském Domě pánů z Kunštátu v roce 1974*: „*Fotografie pro výstavu samy o sobě nemají téma – chápu je jako jednotlivá zastavení či zamyšlení diváka. Vybral jsem je z cyklů Poutě a Tváře tak, aby vytvořily uzavřenou kompozici na dané téma pro tuto příležitost. Cykly samy uzavřeny nejsou.*“⁶² V *Revue Fotografie* k uveřejněným snímkům *Párkařů* Loos píše: „*Tato etuda na dané téma je malou součástí rozsáhlého celku, začínajícího cykly Hřbitovy, Poutě, Tváře a Párkaři. Ani jeden z cyklů-etud není dokončen a dokončen nebude. Budou však přibývat další cykly, další etudy. Celek jako struktura, pokud se záměr podaří, by měl zachytit nebo archivovat obraz života naší generace.*“⁶³ Takovéto předsevzetí vyjádřil ještě v roce 1978. Ovšem podle Světlany a Lucie Loosových se v tom samém roce přestal Ivo Loos fotografii věnovat. Jako důvody uvádějí nedostatek volného času, úplné odevzdání se architektuře. Také ale víme, že v této době prožíval velmi těžké období, kdy se vyrovnával s neúspěchem ohledně práce pro Národní divadlo a také s rozpadem dlouholetého pracovního kolektivu. Bylo to těžké životní období, jehož tíha ho poznamenala do konce života. Je také pravděpodobné, že mu nezbyla energie ani nadšení pro fotografování. Navzdory těmto možným skutečnostem píše Antonín Dufek ještě v roce 1987 v knize *Černobílá fotografie* o Loosových cyklech jako o neuzavřených.⁶⁴ Stejně tak v roce 1989 je u jeho medailonku v katalogu výstavy *Co je fotografie - 150 let fotografie* u cyklu *Tváře* uváděna datace 1972 – 1987.⁶⁵ Je tedy možné, že autor sporadicky fotografoval ještě v osmdesátých letech.

61 Osobní rozhovor autorky se Světlanou a Lucií Loosovými 13. 4. 2012.

62 Brno 1974, nestr.

63 Loos, Ivo: *Jedlíci párků...párkaři*. *Revue Fotografie*, roč. XXII, 1978, č.1, s. 37.

64 Dufek, Antonín: *Černobílá fotografie*. 1. vyd., Odeon, Praha 1987, s. 94. Dále jen Dufek 1987.

65 Mrázková, Daniela (ed.): *Co je fotografie - 150 let fotografie* (kat. výstavy). Videopress, Praha 1989, s. 372.

Hlavním tématem Loosovy tvorby jsou lidé. Najdeme je na většině fotografií. Nejtypičtější jsou scény s mnoha lidmi, kdy čtvercový rám obrazu zaplňuje množství figur. Prvním prostředím, kde Loos „lovil“ tváře lidí, byla Matějská pouť.

Poutě (Lunaparky)

1960 – 1974(?)⁶⁶

Pouťové prostředí se svými bizarními atrakcemi, hadími muži, jasnovidci, cvičenými opicemi, stánky, kolotoči a různými nevšedními situacemi přitahuje nejen davy lidí, zejména rodičů s dětmi, ale i mnoho fotografů. K takovým patřil i Ivo Loos. Po dlouhá léta navštěvoval vyhlášenou Matějskou pouť v Praze, jejíž tradice je mimochodem opravdu velmi stará. Tradiční poutě na svatého Matěje (24. února) u dejvického kostelíka jemu zasvěcenému jsou doloženy již k roku 1595. Postupem času se poutě rozrůstaly a pro nedostatek prostoru v Dejvicích se začaly konat i na jiných místech v Praze. Od roku 1963 to je nám i dnes dobře známé místo pražského výstaviště (dříve Park kultury a oddechu Julia Fučíka), odkud tedy logicky musí pocházet nejvíce Loosových fotografií.

Co zajímá fotografa Loose především, jsou jednotliví lidé. Jejich výraz ve tváři, postoj, gesta, v nichž se zračí něco z jejich vnitřního světa, z momentálního rozpoložení a snad i charakteru. Fotografuje různé lidi – staré, mladé, ženy i muže, jen dětem se vyhýbá. Nepozorovaně snímá návštěvníky poutí hledící kamsi k centru dění nebo kouřící cigaretu, ale i melancholické výrazy samotných kolotočářů a okostýmovaných figur stojících zrovna stranou, kteří ve stále se opakující hře na zázraky a v předstíraném veselí nenacházejí už žádné uspokojení. Tu a tam namíří objektiv i ke scéně, k níž směřují zraky diváků, aby opět zachytil tváře a postoje. Tehdy se mu do obrazu vkrádá bizarnost pouťových výjevů se svým surreálným podtextem - cvičení pejsků v kostýmech, drezůra smutných poníků, kostry a zakřivená zrcadla, muži lámající okovy nebo krotící hroznýše. Právě už surrealisté meziválečné doby nacházeli v podobných scénách a hlavně malbách, kulisách a malovaných cedulích zvoucích k návštěvě atrakce zvláštní, „nadreálné“ motivy. Nemuseli je nijak uměle vytvářet ani malovat, stačilo je vyfotografovat. O to silnější zážitek to byl – důkaz, že realita je sama o sobě podivná, přízračná a lidé zvláštní. Připomeňme Jindřicha Štyrského a jeho cykly *Žabí muž* a *Muž s klapkami na očích* datované rokem 1934, kde se objevují motivy výloh a právě poutí. Je zajímavé, že stejné pouťové malby zaujaly také Jaromíra Funkeho (cyklus *Z pouti* z roku 1939).⁶⁷ Ivo Loose ale nezajímají ani tak cedule jako sami aktéři atrakcí a jejich diváci.

Co se týká zmiňované Loosovy melancholичnosti, podpořené černobílou škálou, lze nalézt vzdálenou podobnost například u Dagmar Hochové, která fotografovala Matějskou pouť v Dejvicích v roce 1960, ovšem v zásadě v dost odlišném duchu. Jednak věnovala typicky svoji pozornost hlavně dětem



Ivo Loos, z cyklu *Poutě*, 1960 - 1974(?).
Archiv Lucie Loosové.

⁶⁶ Počáteční rok vzniku cyklu je určen podle informací v katalogu k brněnské výstavě – Brno 1974. Rok 1974 je posledním, který si Ivo Loos poznamenal ke svým negativům z Matějské pouti.

⁶⁷ Halucinatorní, virtuální a mentální objekty. V: Bydžovská, Lenka – Srp, Karel (ed.): *Český surrealismus 1929 – 1953*. 1. vyd., GHMP, Argo, Praha 1996, s.131.

(které na Loosových fotografiích prakticky chybí), nabízejícím i situace komické a naplněné spontánní radostí. Ale i všeobecně je její pohled více laskavý, zúčastněný, poetický než ten Loosův.

Kdo ale fotografoval poutě a lidi kolem nich ještě mnohem dříve byl Tibor Honty. Počátek jeho cyklu *Maringotky* je datován do roku 1940 v souvislostech jeho zúčastněného fotografování chudých lidí a pokračuje v něm i po válce a v letech padesátých. Podobně jako u Hochové patří velmi často jeho pozornost dětem a obvyklému životu kolem maringotek, méně už zachycuje hlavní scény určené divákům nebo surreálná zátíší, ale i takové motivy najdeme. Na *Maringotky* volně navazuje v šedesátých letech cyklus *Poutí*, kde velice často, podobně jako Loos, zaznamenává teleobjektivem tváře jednotlivců (nezřídka opět dětí). I Honty nachází v nevšedním prostředí zejména melancholii, touhu lidí zažít něco neobvyklého, která je konfrontována s realitou poněkud vzdálenou jejich snům. V onom melancholickém vyznění si jsou s Loosem velmi blízcí, i když u Loose je cítit namísto nostalgie spíše deprese, a také zmiňovaná přízračnost, která u Hontyho chybí. Honty v sobě nezapře svoje pochopení pro druhé lidi a soucítění s nimi. Nicméně i u Loose přes jeho syrovost najdeme kus lyrčnosti. Po formální stránce jsou Hontyho snímky jiné, jsou čistší a ve výsledku lépe srozumitelné.

Z negativů i některých autorských zvětšenin (i výstavních) je zřejmé, že Loose tu a tam zaujaly v případě poutí i statické věci a opuštěná zákoutí. Ty vnímá svým citlivým výtvarným okem zaměřujícím se na jednotlivé tvary nebo jejich opakování a rytmus (například patník uprostřed silnice, pouťové houpačky naskládané na sebe, složené kulisy). Jindy fotografuje větší celky, a to v kontrastu k davovým scénám – opuštěný kolotoč ve večerní mlze, poslední zákazníci u maringotky, kteří touží vystřelit si ještě jednu růži. Místa podobně opuštěná jako se zračí opuštěnost a ztracenost ve tvářích lidí uprostřed davu.⁶⁸

Cyklus *Poutě* byl prvním, který Ivo Loos veřejně vystavil. Bylo to v Malé galerii Československého spisovatele v Praze na Národní třídě od 18. 5. do 5. 6. 1970. Do komorního prostoru připravil neobvykle velké zvětšeniny – spolu s pomocným laborantem nazvětšoval svoje čtvercové fotografie do velikosti 80 x 80 cm a nalepil je na karton. Ivo Loos zvětšoval svoje snímky do různých velikostí, ale typické jsou pro něj právě velké rozměry, které, zdá se, u výstavních zvětšenin upřednostňoval. Asi nejčastěji vybrané snímky zvětšoval do velikosti 30 x 30 cm.

V jeho době mohlo být používání čtvercového formátu a velkých zvětšenin vnímáno jako anachronismus,⁶⁹ anebo také jako originalita, výjimečnost, jako autorův přirozený způsob práce podtrhující silné výtvarné vnímání skutečnosti – jak to vidí Antonín Dufek.⁷⁰ Loos pojímal fotografii jako vytváření



Ivo Loos, ukázky z cyklu *Poutě*, 1960 - 1974(?). Archiv Lucie Loosové.

⁶⁸ Speciickým případem, co se týká fotografování zátíší, je pak soubor *Hřbitovy* – viz níže.

⁶⁹ Jak to ovšem vidí ještě v roce 1999 Jan H. Vitvar, když v *Mladé Frontě* komentuje Loosovu výstavu v Českém centru fotografie – viz archiv na webu Českého centra fotografie <http://www.ccf-prague.cz/vyst27.html>.

⁷⁰ „Stavba snímků představuje relativně soběstačnou vztahovou strukturu, jejíž časovost i prostorovost je oslabena; spolu s velikostí obrazu a důrazem na definovanost velkých tvarů vysvětluje monumentalitu Loosových fotografií.“ Antonín Dufek – viz Brno 1974.

velkých grafických obrazů – s výrazným působením mírně potlačené škály šedí a důrazem na ucelené jednolitě tvary a jejich rytmus a vzájemné vztahy.⁷¹ Z dnešního úhlu pohledu můžeme toto pojetí ze šedesátých let vnímat jako velice průkopnické – vidáme-li v galeriích současného umění dokonalé obří fotografické tisky, které se snaží postavit fotografii na úroveň velkoformátových maleb a vnímat ji vždy jako jednotlivý obraz se silnou vizuální působností. Loos předjímal tyto tendence, které se výrazněji objevují na konci osmdesátých let, aby v letech devadesátých pomohly transformovat společenské i odborné vnímání fotografie, stejně jako trh s fotografií. Jsou ale spojeny převážně s barevnou fotografií, která se také stává hitem doby, a to především díky tzv. Düsseldorfské škole a žákům manželů Becherových.

Ivo Loos však navíc uzavírá do čtvercového formátu lidské hemžení, je vlastně klasickým dokumentárním fotografem lovícím svoje záběry mezi lidmi na ulici. Tedy statický, uzavřený, vyvážený formát v kontrastu s motivem, který statický není. Jenže Loos si právě - na rozdíl od většiny dokumentárních fotografů - vybírá spíše „neděje“ než děje,⁷² klidnější, nedynamické scény, které vnímá osobitým způsobem - jako divadelní výjevy, jako sousoší, jako náhodná setkání živých tvarů a tónů v jednom obraze. Případně v davu hledá jednoho konkrétního člověka, jemuž vytvoří zkoumavý portrét. To se pak napětí mezi statickým a pohyblivým ještě zvětšuje, napětí mezi vnitřním světem člověka, k němuž je veden náš zrak, a okolním děním, svátečním šrumem, úsilím o zábavu a veselí, které je ironickou kulisou k tichým melancholickým světům, jež pozorný fotograf v davu objevil.

Stojí za to pozastavit se nad úvahou Susan Sontagové týkající se rozdílu mezi tím, když se fotograf snaží nepozorovaně „ukrást“ snímek člověka (Walker Evans), a tím, když svůj objekt zájmu vybízí ke spolupráci a inscenuje ho nebo ho spíše nechá nepřírozeně pózovat (Diane Arbus). „Brasáři odsuzovali fotografy, kteří se snaží polapit objekt svého zájmu nepozorovaně, v klamné víře, že z něho odkryjí cosi mimořádného... Nejde tak docela o omyl. Ve tvářích lidí, kteří nevědí, že jsou pozorováni, je cosi, co se neobjevuje, pokud to vědí.“⁷³ Zůstávají uzavřeni do svých vnitřních světů navzdory tomu, že jsou na veřejnosti, a jejich výrazy tomu odpovídají – jsou soukromé. Pokud by Walker Evans fotografoval na konci třicátých let pasažéry v newyorském metru otevřeně, tak, že by viděli, že k nim přistupuje s fotoaparát, jistě by jejich výraz byl jiný, reagující na vnější podnět. Kdyby je navíc oslovil a oni by souhlasili s fotografií, výraz by se zase změnil – v takový, který by vědomě chtěli na snímku mít. Evans však ukryl fotoaparát pod svůj kabát a mezi knoflíky nechal koukat jenom objektiv. Jiný způsob skryté kamery používal už v době první světové války rovněž v USA Paul Strand, který měl pro změnu jeden objektiv falešný a druhý pravý a tvářil se, že tím falešným fotografoval něco jiného.

Metod, jak být jako dokumentární fotograf nejméně nápadný, je víc a jsou bohatě zkoumány a rozvíjeny už minimálně od doby prvních kinofilmových

71 Jak si opět všímá už Antonín Dufek – viz Brno 1974.

72 Viz také Antonín Dufek – Brno 1974.

73 Sontagová, Susan: *O fotografii*. 1. vyd., Paseka / Barrister & Prncipal, Praha a Litomyšl 2002, s. 39. (Dále jen Sontagová 2002)



Ivo Loos, z cyklu *Poutě*, 1960 - 1974(?).
Archiv Lucie Loosové.



Ivo Loos, ukázky z cyklu *Tváře*, 1971 - 1978(?). Archiv Lucie Loosové.

přístrojů. Ivo Loos se snažil skrývat v davu a zároveň seskupené figury využít tvůrčím způsobem. Jak vzpomíná jeho dcera Lucie,⁷⁴ někdy se také snažil fotoaparát ukrývat - do tašky, ve které byl otvor pro objektiv, a Loos buď fotografoval naslepo, anebo na svůj Praktisix připevnil nástavec - šachtu, aby se do něj mohl dívat shora. Tak jako tak poměrně riskoval, ale touha zachytit právě onen soukromý výraz mu za to stála. Alespoň trochu se přiblížit lidem, ukrást si pro sebe kousek jejich života - pro introverta a sociálně spíše plachého člověka se mohl fotoaparát stát prostředkem bezeslovné komunikace, kontaktem na dálku. Je to do určité míry voyeurský přístup, ale konec konců který dokumentární fotograf není vlastně voyeurem. Ivo Loos logicky vyhledává ve svém okolí to, co souzní s jeho vnitřním melancholickým až úzkostným založením. „Ty lidi, co fotil, ti jsou zároveň i Ivo, tak trochu. Tím, že byl nepraktičej, a tisíce věcí ho obtěžovalo a nenechaly mu ten prostor, aby si dělal to svoje, on vnímal ten svět trochu nepřátelskej, bych řekl...“ Tak na něj vzpomíná Václav Aulický.⁷⁵

Tváře a Párkaři

1971 - 1978(?)⁷⁶

Další příležitost, kdy mohl Ivo Loos využít fotografování v davu, skýtaly prvomájové oslavy a průvody. Megalomanské, nepsaně povinné a přísně organizované oslavy Svátku práce byly nedílnou a velice důležitou součástí komunistické propagandy v dobách reálného socialismu v Československu. Komunisté navíc využívali květnových výročí konce druhé světové války, aby oslavy byly zcela neopomenutelné. Probíhaly po celé republice, ve všech městech byly viditelné známky výjimečných dní. V Praze se manifestace od roku 1974 konaly na Letenské pláni.⁷⁷ Stavěla se tribuna, z jejíž bezpečné výšky kynuli představitelé strany a státu davům procházejícím pod nimi. V organizovaných průvodech nesly transparenty a mávaly mávátky různé zájmové skupiny a organizace, podniky a školy. Bizarní panoptikum plné předstíraného, nuceného optimismu začalo přitahovat fotografie zejména až v období normalizace, především od druhé poloviny sedmdesátých let a v letech osmdesátých.

Ivo Loos patřil podle dostupných informací a dokumentů mezi první autory, kteří si toto téma vybrali pro svoje kritické fotografické oko, a to silně kritické - v jeho případě. Díky Vladimíru Birgusovi dnes víme, že fotograf Gustav Aulehla dokumentoval osobitým kritickým způsobem komunistické slavnosti v Krnově už od konce padesátých let.⁷⁸ A samozřejmě nesmíme zapomenout zmínit fotografie prvomájových oslav Jana Lukase, dokud neodešel v roce 1965 do emigrace. V Lukasově *Pražském deníku 1938 - 1965* najdeme snímky z mnoha důležitých událostí a shromáždění konaných v Praze, které Lukas

⁷⁴ Rozhovor autorky s Lucií Loosovou 2. 10. 2012.

⁷⁵ Osobní rozhovor autorky s Václavem Aulickým 12. 2. 2013, viz příloha.

⁷⁶ Počátek cyklu *Tváře* je datován rokem 1971 samotným autorem v katalogu k brněnské výstavě - Brno 1974. Rok jeho ukončení je přibližným rokem, kdy údajně přestal fotografovat. Co se týká cyklu *Párkaři*, přesná datace není známa, ale je pravděpodobné, že začal vznikat spolu s ostatními fotografiemi z prvomájových oslav. Většina „párkařů“ však byla očividně vyfotografována na Letné, tedy po roce 1974.

⁷⁷ Viz Kyndrová, Dana: *Rituály normalizace*. 1. vyd., KANT - Karel Kerlický, Praha 2011, s. 8.

⁷⁸ Birgus, Vladimír: *Gustav Aulehla. Fotografie 1957 - 1990*. 1. vyd., KANT, Praha 2009.



Ivo Loos, z cyklu *Tváře*, 1971 - 1978(?).
Archiv Lucie Loosové.

opatřoval krátkými komentáři. Vždy si tak můžeme ujasnit symbolický podtext fotografií, vztahující se k době a politicko-společenským změnám.

Další autory jmenuje například Antonín Dufek: „Stejně jako Miloš Polášek v Ostravě a Soňa Skoupilová v Brně, zvolil si (Loos) 1. máj za své téma roku 1971. V následujícím desetiletí se každoroční prvomájové oslavy staly nevysychajícím zdrojem kritických děl dlouhé řady fotografů.“⁷⁹ A že jich bylo opravdu mnoho, o tom svědčí i obsáhlý výčet jmen Vladimíra Birguse a Jana Mlčocha v publikaci *Česká fotografie 20. století*.⁸⁰

Ivo Loos se opět snaží zachytit tváře nejrůznějších lidí. Jeho pohled je tedy jasně vymezený a zúžený – o akci celkově, o podobě průvodu, tribuny apod. se z jeho fotografií nedozvíme vlastně nic. Jde o výrazy jednotlivých lidí, které se mu podaří v davu „ukrást“. Tváře vybrané zaostřeným objektivem můžeme často pozorovat z velké blízkosti (za použití delšího ohniska objektivu), obvykle ohraničené okolo stojícími postavami, které mnohdy zaplňují velkou část rozostřeného popředí obrazu – často jsou zády nebo z profilu a „uříznuté“ okrajem snímku. Tyto figury jsou však rovnocennou součástí fotografií: „...pozorujme jednotlivé aktéry, jejich reakce k sobě samým i ke svému okolí. A nejenom těch, kteří jsou v těžišti záběru, ale i těch, kteří jsou zdánlivě mimo. Pozorujme jejich vzájemná působení jako součástí proměnného, ale vyváženého celku.“⁸¹ Zaostřené tváře se mnohdy také podařilo zachytit z boku nebo jsou výjimečně i zezadu. V některých případech jde o postavy stojící samostatně po straně davu.

Přese všechno výše zmiňované autorovo výtvarné pojetí a důraz na formu – statický čtvercový formát velkých rozměrů, obrysy figur, velké tvary, potlačená škála šedí – jde Loosovi především o obsah. Zajímají ho tváře jeho současníků a to, co se v jejich výrazu odráží. Zachycuje obyčejné lidi v obyčejných situacích, i když tedy při „slavnostní“ příležitosti. Přesto jde o stereotypní situace, téměř bez děje. Helena Bažantová vzpomíná, jak sám několikrát konstatoval, že „obyčejnost“ je právě to, co chce zachytit, to „nic“, s kterým se dennodenně musíme konfrontovat.⁸² „Všimněme si pozorně, jak množství lidí denně viděných, s neopakovatelnými střety, překryvy postav, drobnými gesty a útržky tváří, vytváří vždy nás obklopující, neopakovatelný kaleidoskop možných fotografií chápaných právě jako archivování viděného. V šedi splývajících, mizejících pohybů se postavy, gesta, tváře i oči lidí protnou a vytvoří v zlomcích vteřiny harmonii a krásu. Harmonii a krásu vykresanou z šedi. Z běžných životních stereotypů, vůči kterým jsme pro jejich stálé opakování většinou slepí.“⁸³

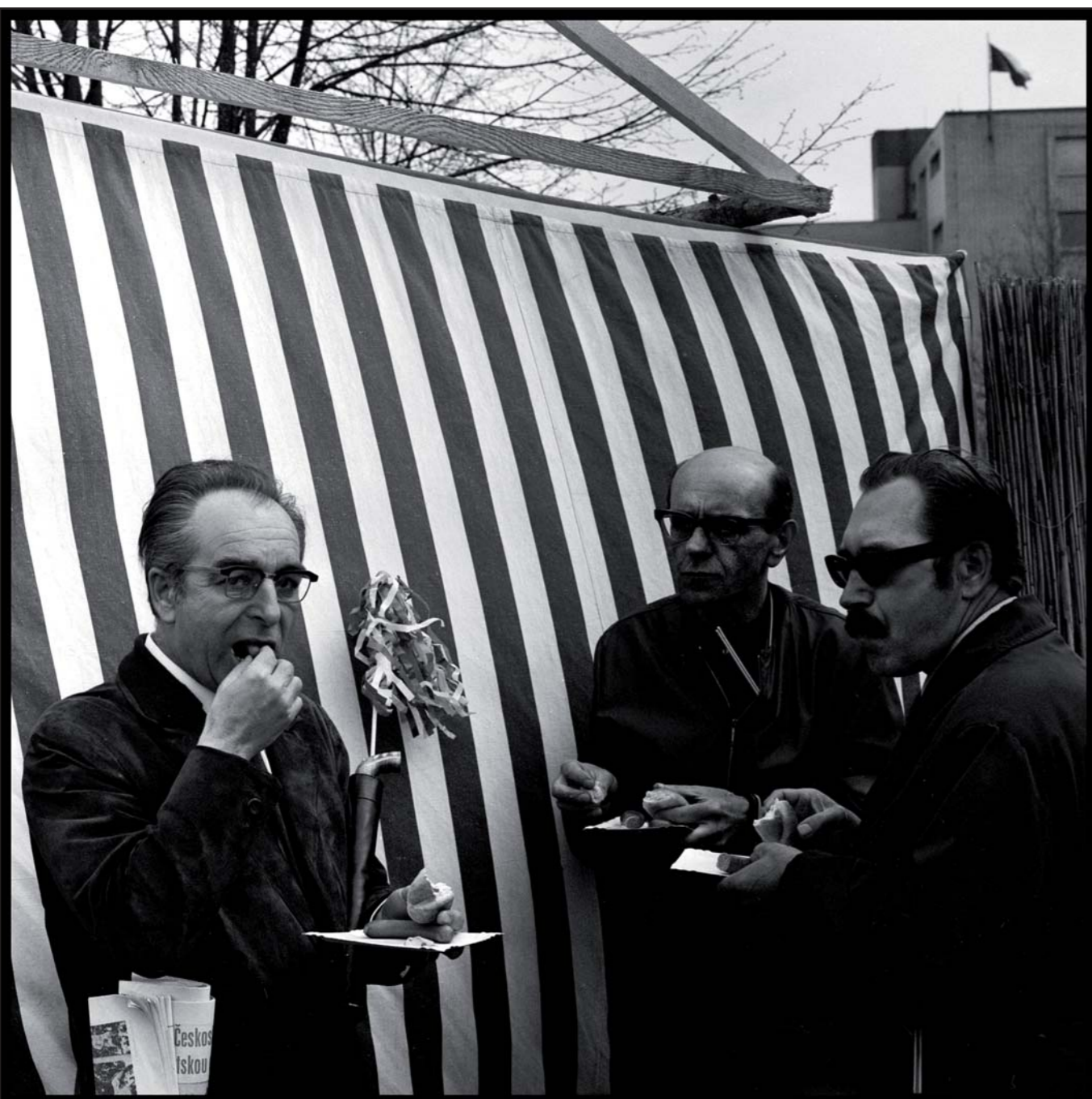
⁷⁹ Dufek, Antonín: *Alternativy dokumentu: kritický a sociologický dokument*. V: Dufek, Antonín: *Třetí strana zdi. Fotografie v Československu 1969 – 1988 ze sbírky Moravské galerie v Brně*. Katalog výstavy, Moravská galerie v Brně a KANT, 2008, nestr.

⁸⁰ „Oficióznost, vyprázdněnost a zrežírovanost masových komunistických manifestací s ironickou distancí fotografovali rovněž Gustav Aulehla, Viktor Kolář, Dana Kyndrová, Vladimír Birgus, Jaroslav Kučera, Ján Rečo, Milan Pítlach, Ondřej Kavan, Karel Cudlín, Tomki Němec, Michal Bartoš, Karel Kameník, Lubomír Kotek, Petr Šimr a další autoři.“ Birgus, Vladimír – Mlčoch, Jan: *Česká fotografie 20. století*. 1. vyd., KANT a Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Praha 2010, s. 198. (dále jen Birgus – Mlčoch 2010)

⁸¹ Loos, Ivo: *Jedlíci párků...párkaři*. *Revue Fotografie*, roč. XXII, 1978, č.1, s. 38.

⁸² Osobní rozhovor autorky s Helenou Špačkovou 6. 6. 2012.

⁸³ Loos, Ivo: *Jedlíci párků...párkaři*. *Revue Fotografie*, roč. XXII, 1978, č.1, s. 37.



Ivo Loos, z cyklu *Párkaři*, 1971 - 1978(?).
Z archivu Lucie Loosové.

Z Loosových fotografií je cítit velká autentičnost, nemanipulovanost – nesnaží se o efektnost, o nějaký neobvyklý úhel pohledu, o zobrazení skutečnosti „zajímavěji“ než se jeví na první pohled, nesoustředí se příliš na kompozici, nebo snad že by dokonce čekal na zajímavé světlo. Nemá na to čas. Jde mu o zachycení reality takové, jaká je. Je syrově věcný. Jeho spontánnímu pohledu vlastně musí čtvercový formát vyhovovat i z těchto důvodů – jak píše už v roce 1973 Antonín Dufek: „Čtvercový formát prý (Loos) volí proto, že nemá čas rozvažovat, zda zvolit formát na šířku nebo na výšku, a raději se nosí s těžkým Praktisixem 6x6. Toto vysvětlení jednak postihuje Loosovu ‚loveckou‘ techniku fotografování, jednak dává možnost si uvědomit, že čtvercový formát se z používaných formátů blíží našemu skutečnému zornému poli nejvíce. Formát je tedy možná jedním z důvodů, proč se zdá, že v Loosových fotografiích je latentně přítomen okamžik uvidění (i když zde samozřejmě hraje roli především klasická reportážní technika).“⁸⁴

Jeho portréty mohou být vnímány jako dobová sonda do „psychosociálního stavu společnosti“⁸⁵. Nepřekvapují nás výrazy ve tvářích, v nichž čteme deziluzi, smutek, netečnost, apatické koukání do nikam, beze smyslu. Autentičnost okamžiku spojená se syrovým fotografickým pojetím vytváří nesporně do velké míry pravdivý obraz doby, které jsou Loosovi aktéři i on sám součástí. Oni i jejich fotograf normalizační realitě bezděčně podléhají. Jako by neměli na vybranou. Rezignace, únava, nuda, jindy nedůvěra, uzavřenost, podezřívavost až strach. Tu a tam zvědavost, výjimečně úsměv. Nadřazenost ve tváři a postoji muže očividně patřícího k „vyšším vrstvám“. U jiného muže bezprostřední hluboké opovržení a znechucení v jednom obraze spolu s přimračeným příslušníkem tzv. Veřejné bezpečnosti. Ani milicionář se nezdá být nadšený svou rolí hlídače. Koukání kamsi, o čem se divák smutného panoptika nikdy nic nedoví. Taky to není podstatné. Důležitější je, co to dělá s obyčejnými lidmi.⁸⁶

Všechnu tu normalizační všednost, tváře, gesta, postoje komentuje autor do určité míry s ironickým, chladným odstupem. Zároveň ale opět jako by sám sobě nastavoval zrcadlo – vidíme zde jeho vlastní skepsi a znechucení dobou a společenskými poměry. Také zde se v zobrazených tvářích odráží jeho vlastní nepříliš šťastný život, poznamenaný osobními i profesními problémy, jeho nepříliš šťastná povaha. I co se týká politiky, měl Loos naprosto jasné a vyhraněné názory a jednoznačně odsuzujícím komunistický režim nemohl všednodenní realitu fotografovat jinak. Dopadala na něj příliš těžce, než aby mohl získat odlehčený nadhled a fotografovat například humorné momentky jako spousta jiných fotografů normalizační doby.

84 Dufek, Antonín: Svět ve čtvercích Ivo Loose. *Revue Fotografie*, 1973, č. 4, s. 56.

85 Mrázková, Daniela (ed.): *Co je fotografie – 150 let fotografie* (kat. výstavy). Videopress, Praha 1989, s. 372.

86 „(...) obsah jeho prác, teda to, čo im dáva zmysel a cenu, nie je odpočinkom. Tvorí ho snaha vytvoríť podobu súčasného človeka v jeho zložitých vnútorných a vonkajších danostiach a vzťahoch. Nejde mu o vonkajškove portrétovanie. Usiluje sa zmerať, zaznamenať a zhodnotiť svet jeho pocitov a citov, jeho vlastné sebahodnotenie hodnôt mimo neho. (...) Pri skladaní takéhoto protirečivého obrazu súčasníka Ivoovi Loosovi pomáha práve jeho talent k irónii. Ním vie ulomiť hroty pompéznosti a samoobdivovania, takže zrazu máme pred sebou prostého, neteatrálneho a nepomníkoveho človeka, ktorý i navzdor svojmu každodennému ošúchanému vzhľadu je blízky a srdečne milý. A či práve preň.“ Hlaváč, Ľudovít: Dva fotografické pohľady na človeka. *Výtvarníctvo, fotografia, film*, 1974, č. 6, str. 133 – 134.

Nicméně i v jeho fotografiích humor najdeme, jak vidíme zejména v cyklu *Párkaři*. V jeho případě jde však o humor do značné míry sarkastický nebo možná lépe řečeno tragikomický. „*Ostrý, až krutý záznam kamery najednou pro nás otevírá bohatství neopakovatelnosti. (...) A to je ten mnou hledaný třetí rozměr. Rozměr tragiky a žertu lidského života.*“⁸⁷

Jako pro většinu lidí bylo pro Loose velmi složité žít ve společnosti plné přetvářky a pokleslé v mnoha směrech – zejména morálně. Navzdory schopnosti bystrého vhledu do věcí, navzdory svým postojům, názorům (či právě pro ně) a také vnitřním bojům a problémům nedospěl nikdy k rozhodnutí emigrovat. Ačkoli o tom uvažoval, a to v souvislosti s invazí v srpnu 68. Tehdy byl totiž zrovna na dovolené v Holandsku, ale jeho tehdejší přítelkyně Helena Bažantová za ním nemohla z Československa z osobních důvodů přijet. A tak se Ivo Loos rozhodl vrátit zpátky do Prahy a po zbytek normalizace se snažil čelit té každodenní šedi a prázdnu. S prázdňem v sobě ale bojoval až do konce života.

Zmiňme se ještě o cyklu *Párkaři* (někdy označovaném jako *Jedlíci párků*). Jak už bylo řečeno, je zde vystupňován tragikomický akcent, přehlídka tváří a výrazů se mění v satiru, a to poměrně tvrdého rázu. Loose, podobně jako i jiné fotografie, zaujala situace, která byla k vidění snad na každé z prvomájových oslav – konzumace párků na papírovém tácku s hořčicí a rohlíkem. A to kdekoli, nejčastěji ve stoje, někdy u stolu, někdy u popelnice. Někdy v závětrí, jindy přímo uprostřed davu. Nepostradatelná součást velké společenské akce, mnohdy jediná „radost“, na kterou se dali někteří účastníci nalákat, případně na konzumaci jiných produktů, obvykle v obchodech nedostatkových (například plzeňského piva).⁸⁸ Ivo Loos zachytil jedlíky v grimasách často opravdu nelichotivých, nicméně bravurně zvládající konzumaci ve stoje, kdy je často kromě tácku a pochutin na něm nutno držet i mávátko, tašku apod. Podobně jako u předchozích portrétů je zde častý onen netečný výraz ve tváři, nebo lehce zamračený či znechucený, nezávisle na chuti pokrmu.

Hřbitovy (Dušičky)

1966(?) – 1971(?)⁸⁹

Cyklem výrazně jiným než jsou ty, o nichž zde byla doposud řeč, je soubor fotografií z pražských hřbitovů. Tedy že jsou pražské, usuzujeme podle jejich vzhledu a toho, že se jedná o hřbitovy rozsáhlé. Mezi Loosovými poznámkami k některým negativům také najdeme zmínku, že se jedná například o hřbitov v Košířích. Loos zde snímá větší celky, ale nachází i zajímavá zákoutí a zátíší. Vždy je přítomna lidská figura, někdy jen v roli doplňkové, jindy jako hlavní motiv. V každém případě je člověk na fotografii důležitý, je zřejmé, že si na něj fotograf musel v některých případech vyloženě počkat. Člověk prostě zajímá Ivo Loose nejvíce, přestože u tohoto cyklu je nesmírně podstatné i prostředí,

⁸⁷ Loos, Ivo: Jedlíci párků...párkaři. *Revue Fotografie*, roč. XXII, 1978, č.1, s. 38.

⁸⁸ Viz Sobotková, Jiřka: Slavnosti a oslavy v komunistickém Československu. V: Vaněk, Miroslav (ed.): *Obyčejní lidé...?! Pohled do života tzv. mlčící většiny*, díl *Studie*. 1. vyd., Academia, Praha 2009, s. 407.

⁸⁹ Datováno na základě autorovy datace negativů. Viz archiv rodiny Loosovy.



Ivo Loos, z cyklu *Hřbitovy*, 1966(?) - 1971(?).
Z archivu Lucie Loosové.

ve kterém ho Loos fotografuje, a někdy dokonce prostředí převáží. U cyklů *Tváře* a *Párkaři* jsme nevnímali prostředí scén jako důležité, dá se říct, že bylo jen záminkou, pozadím vhodným k nenápadnému fotografování v davu nebo snímání jedné konkrétní scény. U *Poutí* byla jeho role obdobná, i když zároveň bylo velmi příhodné jít za surreálnou atmosférou právě tam.

Zajímavé je, že na své úplně první výstavě, a to v Malé galerii Československého spisovatele v roce 1970, vystavoval Loos pod názvem *Poutě* snímky jak z Matějské pouti, tak právě ze hřbitovů. Význam slova pouť tak opět dostal duchovní konotace, jaké při charakteru novodobých poutí, kdy jsou atrakce již zcela odtržené od původní hlavní náplně - tedy pouti k posvátnému místu, už zcela ztratil. Ani datum konání poutí (řekněme spíš cirkusových atrakcí a kolotočů) ve městech obvykle vůbec nesouvisí se svátkem patronů místního kostela podle křesťanského kalendáře. Hřbitovy, přesněji pouť na hřbitov, cesta, na jejímž konci je smrt – zde lze vidět symboliku životní pouti, především jejího konce, který ale nemusí být koncem definitivním.

Nezdá se, že by Loos hledal na hřbitově podobnou surreálnou atmosféru jako na pouti, na rozdíl od surrealistů, pro něž byla obě prostředí silným tématem.⁹⁰ Nicméně určitá přízračnost tu samozřejmě přítomna je. Fotografuje hřbitovy zejména na podzim, se spoustou popadaného listí a dýmících hromad, v období dušiček, kdy se kromě listí hromadí i odpad. Využívá takových zátiší jako prvku s výraznou výtvarnou strukturou a také symbolikou rozkladu. Jeho hledáček vyhledává lidi staré, také v podzimu života. Nálada snímků je často syrová, podobně jako u jeho ostatních cyklů, a vždycky melancholická – takové téma snad ani jinak vyznívat nemůže. Velkým tématem je opět osamělost postav. Někdy fotografie překvapí svým lyrismem – když třeba Loos zachytí zezadu ženu sedící na pomníku v komíhající se slunečním světle. Když se mu v záběru ocitnou tři ženské postavy a ta ústřední nese konvičku na vodu. I tímto aspektem je tento cyklus blízký fotografiím z poutí.

Autor se tentokrát zaměřuje na lidské činnosti - jak lidé upravují hrob nebo k němu teprve s námahou jdou. Je zde více klasickým dokumentárním fotografem a klasicky vyvážená je většinou i kompozice jeho snímků. Pochmurnou atmosféru hřbitova nutně cítíme jako odkaz na dobu jako takovou, na její přízračnost, depresi a všudypřítomný rozklad.

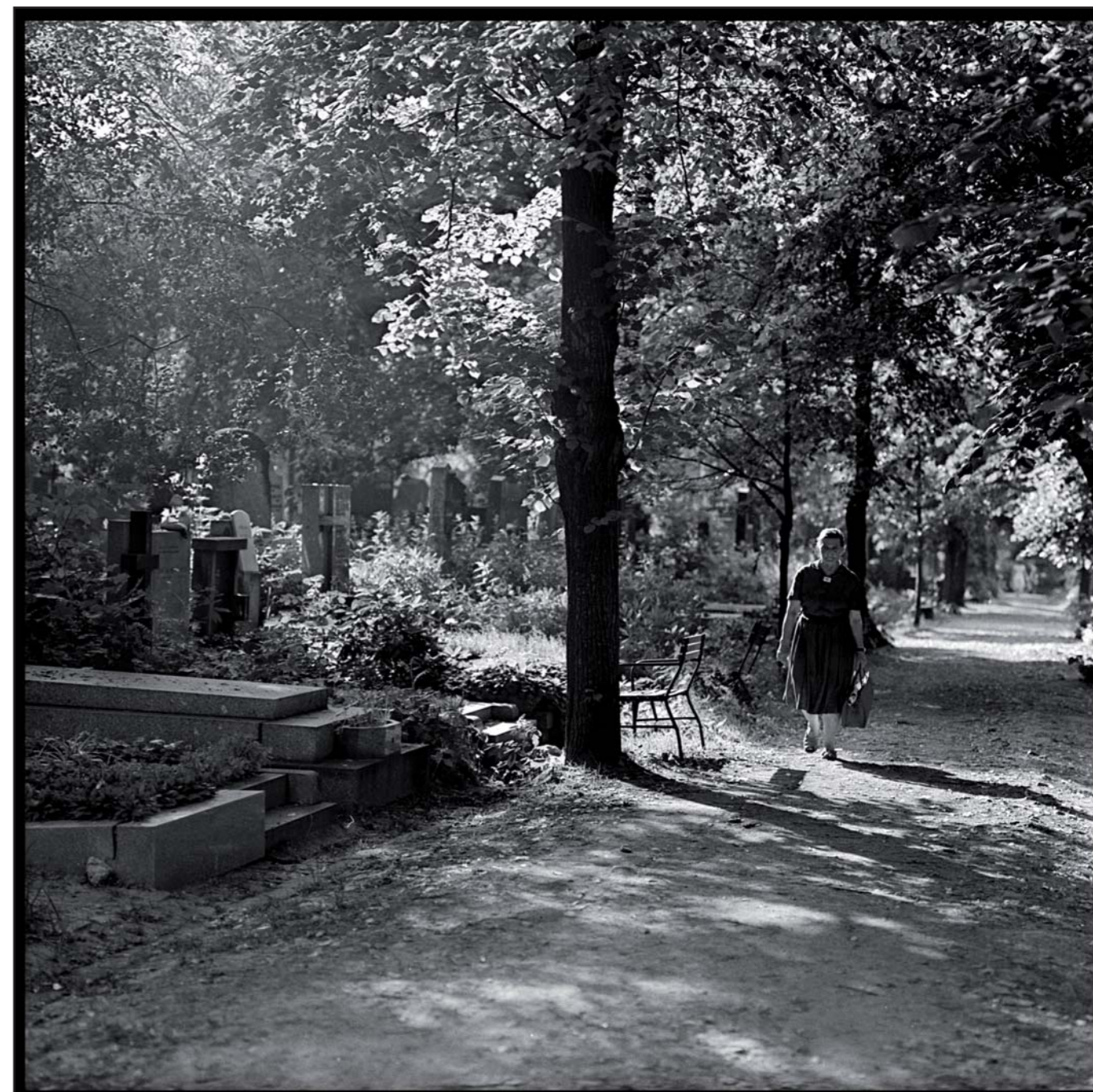
Cyklus hřbitovů se tedy do jisté míry – zejména s ohledem na formální pojetí - vymyká z ostatní Loosovy fotografické tvorby.

Tváře z cest

1965(1966?), 1968

Tato kapitola představí Loosovy fotografie z cest do zahraničí, a to samozřejmě takové, které podle nás za zmínku stojí, a v nichž je vidět zřejmá souvislost s jeho tvorbou, o níž byla doposud řeč. Sám ale tyto svoje fotografie z cest nikdy do žádného cyklu neuspořádal a jen výjimečně z nich udělal zvětšeniny

⁹⁰ Vzpomeňme třeba jen na Štyrského fotografie hřbitovů z cyklu *Pařížské odpoledne* nebo na stejný motiv u Jaromíra Funkeho či Viléma Kříže. Hřbitovní prostředí bylo také důležité pro již zmíněného Tibora Hontyho, zejména během tragických válečných let, nebo pro Josefa Sudka.



Ivo Loos, z cyklu *Hřbitovy*, 1966(?) - 1971(?).
Z archivu Lucie Loosové.

větších rozměrů (30 cm), třeba jako dárek (pro Helenu Bažantovou). Drtivá většina zůstala pouze v negativech a kontaktních náhledech. Tedy ani název této kapitoly není Loosovým pojmenováním nějakého cyklu, ale naším pomocným označením.



Ivo Loos, fotografie z cest do zahraničí (1x Amsterdam, 2x Londýn).
Z archivu Lucie Loosové.

Někdy v roce 1965 nebo 1966 se Ivo Loosovi a jeho tehdejší přítelkyni Heleně Bažantové (Špačkové) podařilo vycestovat na přibližně třítydenní dovolenou do západní Evropy.⁹¹ Především je lákala Velká Británie, nicméně po cestě se zastavili v Amsterdamu, kde podle vzpomínek paní Špačkové fotografoval Loos s velkým nadšením zejména davy lidí na bleším trhu. Podobně tomu bylo i v Londýně, kde kromě londýnských panoramat, jízdní gardy apod. fotografoval zejména lidi v rušných ulicích, především v Brick Lane a Carnaby Street (tu si zapsal i jako označení negativů). Připomeňme, že pouliční trhy ve čtvrti Spitalfields (Brick Lane) učarovaly také Markétě Luskačové, která je od roku 1975 fotografovala více jak třicet let. V komunistickém Československu nic takového k vidění nebylo. Luskačová s důstojností a bez sentimentu, jak je pro její fotografie příznačné, zachytila bídu a nelehký život v ulicích tehdejšího Londýna. Vyfotografovala celou řadu fascinujících portrétů v duchu klasického dokumentu, tedy odlišného od Loosova pojetí. Připomenout lze i knihu *Londýn* od Miloně Novotného, v níž také objevíme snímky z londýnských tržišť.⁹²

Loos svoje portréty opět skrytě „loví“, s použitím teleobjektivu, a jak se zdá, jde opravdu zejména o Carnaby Street v samém centru Londýna, nikoli o Brick Lane v chudé imigrantské čtvrti ve východním Londýně. Fotografuje muže i ženy, různého věku, ale nejvíce je zaujat zjevem mladých žen, logicky. Fotografuje jejich ladné postoje či chůzi, ale i výrazy ve tvářích, nejednou opět melancholické – všímá si osamělých postav, ať už uprostřed davu, nebo na jeho okraji. Ona osamělost nemusí být vždy fyzická, může ji naznačovat jen do sebe ponořený výraz ve tváři. Nicméně lidé se na Loosových fotografiích také mile usmívají, někdy jsou rozevlátí, v pohybu nebo je pohyb – život – kolem nich, a také jsou zajímavě a různorodě oblečeni - barvitost prostředí je cítit i z černobílých fotografií.

V Hyde Parku je pak Loos fascinován zejména expresivními řečníky na Speaker's Corner, jichž nasnímal hned několik, případně pak jejich pozorovateli, tedy opět davem, který má jeden objekt zájmu. Fotografuje ale i trávníky plné polehávajících lidí, kteří tvoří i pozadí vynikající centrálně komponované momentky s dvěma vyšňořenými dámami. Ta může připomenout Lartiqueovy momentky pařížských dam v Boulogneském lesíku, které vznikly asi o šedesát let dřív. Loosův snímek je ale příznačně více statický. Povedl se mu také frontální portrét sedícího starého muže, který se dívá přímo do objektivu – ojedinělá fotografie, která musela vzniknout alespoň v lehké spolupráci s fotografovaným. Je zřejmé, že v zahraničním prostředí si může Loos dovolit fotografovat více otevřeně a neskrývat se stále v davu lidí, jako tomu je u prvomájových průvodů v Československu. Nicméně i zde mu jde především o nepozorované zachycení postojů a výrazů jednotlivců, kteří se zaobírají vlastními myšlenkami nebo sledují dění kolem sebe.

⁹¹ Osobní rozhovor autorky s Helenou Špačkovou 6. 6. 2012, 27. 8. 2012 a 31. 3. 2013.

⁹² Novotný, Miloň: *Londýn*. 1. vyd., Mladá fronta, Praha 1968.

V tomto duchu jsou také vynikající snímky z noční tramvaje v Londýně (jak je i sám autor označil). Bohužel se jedná jen o nevelké množství záběrů, kdy se Loos snažil nenápadně zachytit trochu tísnivou atmosféru v nočním dopravním prostředku a melancholii některých cestujících. Patrně neměl příležitost téma více rozpracovat. Některé jeho záběry nemohou nepřipomenout *Subway portraits* z newyorského metra od Walkera Evansa z let 1939 – 1941, kterého jsme už zmínili v souvislosti se způsobem fotografování skrytou kamerou. Díky tomuto přístupu se právě Evansovi oproti Loosovi daří dělat portréty cestujících z bezprostřední blízkosti a většinou zcela nepozorovaně.

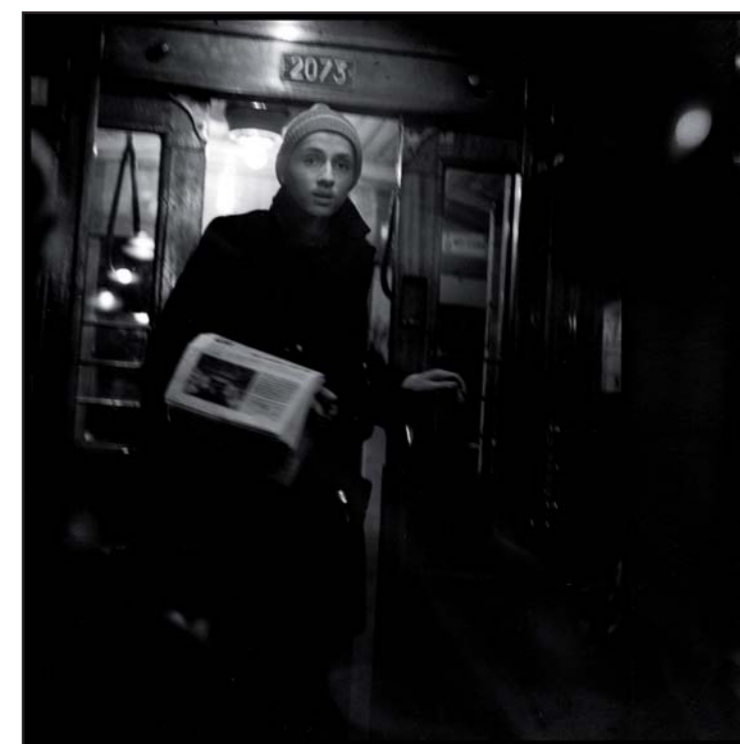
Po Londýně se Ivo Loos s Helenou Bažantovou vydali do Skotska, kde je přitahoval především Edinburgh se svými kopcovitými ulicemi a Forth Bridge – most s ocelovou konstrukcí v zálivu Firth of Forth. Obojí samozřejmě Loos s velkým zaujetím fotografoval. Na cestě zpět do Československa museli ještě navštívit opět bleší trh, tentokrát v Paříži, kde se ale Loosovi nepodařilo vytvořit nijak výjimečné snímky.

Do Holandska se Ivo Loos dostal pracovním ještě jednou, v létě 1968. Pobýval tam patrně delší dobu a dokonce ho tam navštívili příbuzní a kamarád, které na některých fotografiích zachytil. S nimi se také jel podívat například do Bruselu, jak poznáme z jeho negativů. Vynikají zde ale záběry opět z pouličního trhu v Amsterdamu - opět musel navštívit oblíbené velmi rušné prostředí, plné zajímavých až zvláštních lidí. Takovým je jistě prodavač v cylindru, kterého najdeme hned na několika negativech, z nichž Loos vícekrát nazvětšoval ten, kde je muž ve výrazné grimase, snad ze široka zívající nebo zpívající. Také zde jasně vidíme, že se nezdřáhal dělat ze svých záběrů výřezy, v tomto případě dost radikální. Nebylo pro něj jednoduché vyfotografovat lidi s jejich přirozenými výrazy z větší blízkosti tak, aby o tom nevěděli a aby s nimi nemusel navázat kontakt.

Tváře z cest tvoří tedy jen malý zlomek fotografického díla Ivo Loose. Přesto jsou důležitým doplněním, které naznačuje, jakým způsobem by se mohla jeho tvorba vyvíjet, kdyby měl možnost fotografovat v zahraničí častěji nebo kdyby emigroval. Nebo možná i v případě, kdyby byla jiná politická a životní situace v jeho vlasti. Jeho zahraniční snímky přirozeně vyznívají optimističtěji, laskavěji, je z nich cítit velké nadšení fotografovaným prostředím, pozitivní zaujetí. Nicméně jak fotografie ze západní Evropy, tak z Československa, mají společnou zásadní věc: jejich autora vždycky zajímají obyčejní lidé, jejich podoba, tváře, a taky momentální rozpoložení, vnitřní duševní stav. I na ulicích v Londýně si všímá spíše smutných výrazů v obličejích, podobně jako na Matějské pouti v Praze či v prvomájovém průvodu sleduje velice často lidi mimo dav a pozoruje jejich chvilkové osamění. A sděluje nám, že lidé jsou si, obecně vzato, podobní, ať jsou kdekolív. I v Loosově nekompromisní tvorbě je tento nepominutelný kus humanismu.

Poznámka k dalším cyklům

Antonín Dufek se zmiňuje v medailonu Ivo Loose v knize *Černobílá fotografie* z roku 1978 ještě o dalších třech fotografických cyklech – *Stará zahrada*, *Dětství* a *Koukáči*.⁹³ Sám si však nevzpomíná, jaké fotografie tyto cykly obsahovaly, pravděpodobně je vůbec neviděl, pouze mu o nich Ivo Loos ústně vyprávěl. Lucie Loosová mezi negativy a náhledovými zvětšeninami svého otce objevila nedávno pod názvem *Stará zahrada* soubor snímků, na nichž je ona sama ve věku čtyř let. Dobře si vzpomíná na ráno, kdy ji tatínek vzal v noční košili na dvůr činžovního domu a tam ji fotografoval v klobouku její mámy. Poté ještě vzniklo pár snímků na ulici, kde si pro ni vymyslel pózování na popelnicích před plakátovací plochou, což ji očividně bavilo. Žádné další fotografie jiného typu pod názvem *Stará zahrada* nejsou, pravděpodobně už nebyl cyklus dále rozvinut a ani z uvedených záběrů není zřejmé, o co přesně Loosovi šlo. Informace o dalších zmíněných cyklech se nepodařilo v autorově pozůstalosti dohledat vůbec.



Ivo Loos, fotografie z cest do zahraničí (Londýn). Z archivu Lucie Loosové.



Ivo Loos, fotografie z cest do zahraničí (Londýn). Z archivu Lucie Loosové.

Kontext, další paralely, analýza formální i obsahová

Léta šedesátá

Šedesátá léta v Československu byla díky politickému uvolnění obdobím v oblasti kultury velice plodným a rovněž svobodnějším – více otevřeným do světa, kde se mohlo české umění častěji prezentovat a odkud podobně přicházely nové impulzy. Dokumentární fotografie šedesátých let, kam datujeme i první významný cyklus Ivo Loose *Poutě*, se v našem prostředí nesla především v humanisticky laděném duchu, který byl hojně propagován teoretiky fotografie Annou Fárovou, Jiřím Jeníčkem, Ludvíkem Součkem a dalšími. Zatímco ve světě se pomalu do popředí dostávalo výrazně subjektivní a kritické pojetí dokumentu, u nás, po tuším období socialistického realismu vystřídal patos a schematickou aranžovanost se silným propagandistickým akcentem zaujetí obyčejnými věcmi a každodenními prožitky (tzv. poezie všedního dne). To se dělo ve výtvarném umění obecně jakožto reakce na okázalé oficiální umění sovětské. Zároveň apolitická a nekonfliktní témata nemusela být oficiálním strukturám trnem v oku. Tzv. humanistická fotožurnalistika, ve světové fotografii zastoupena především Henri Cartier-Bressonem a dalšími členy agentury Magnum, přinesla po druhé světové válce tolik potřebný (idealizovaně) optimistický pohled na svět. Přinesla esteticky vytříbená obrazová svědectví o důstojnosti člověka, ať žije kdekoli, pečlivě a přehledně komponovaná a také jasně srozumitelná obsahově. K takovýmto projevům v českém prostředí patří například dílo Ericha Einhorna, fotoreportéra deníku *Večerní Praha*, Václava Jírů, Josefa Proška nebo už zmiňované Dagmar Hochové, i když v jejím případě se nejedná o fotožurnalistický přístup ale o dokumentární, o vytváření fotografických esejů. Nejen její fotografie z poutí, jak již bylo řečeno, vyznívají v duchu značně odlišném od Loosova pojetí (mimořádně, fotografovala i oslavy prvního máje). Loos od počátku své tvorby patřil k těm několika málo výjimkám, které hlavní proud humanistického dokumentu přesáhly a nahlížely na svět kritičtěji, bez idealizace a tedy často i s jiným formálním pojetím.⁹⁴ V jejich díle se tak odrážely nejaktuálnější tendence, k čemuž ale často dospěli spíše intuitivně, než že by přímo sledovali nejnovější dění ve světové fotografii. To se

⁹⁴ U Loose je to vyjma cyklu *Hřbitovy*.

rozhodně týká Ivo Loose. Dále v těchto souvislostech jmenujme například Gustava Aulehlu, Miloslava Kubeše, Viktora Koláře, částí tvorby Josefa Koudelku, Markétu Luskačovou nebo Pavla Jasanského.

Ze zmíněných lze najít bližší paralely k Loosovi například u dlouho opomíjeného fotoamatéra **Miloslava Kubeše**, ačkoli jeho fotografický zájem je mnohem širší než Loosův. Byl povoláním filosof (který se v období normalizace musel živit manuální prací) a fotografii měl jako koníčka v podstatě celý život. Nejčastěji fotografoval rovněž jako Loos na čtvercový formát, kterým kromě snímků krajin dokumentoval každodenní život. Snažil se zachytit atmosféru okamžiků, všedních i nedělních činností, nálady lidí. Často si všímal obsahových protikladů. Na lidi kolem sebe pohlíží také s určitou ironií, zejména na ty, které označuje jako „homo consumens“⁹⁵ a jejichž „konzumním hodnotám“ se vysmívá. Jako příklad uvedme fotografii staršího páru požívajícího ve svátečním oblečení kdesi na hromadě sutě párky. Jev, který tolik zaujal Loose a jemuž měl potřebu se vysmát mnohem důrazněji. Vždyť taky sám byl nad „konzumní záliby“ značně povznesen. Kubeš je oproti němu mnohem poetičtější, což je nicméně v souladu s jeho úsilím o hlubší přístup než přinesly podle jeho názoru povrchní snímky tzv. poezie všedního dne.⁹⁶ Stejně jako Loos fotografoval Matějskou pouť, ale davovým politickým akcím se vyhýbal. Mezi fotografiemi z poutí najdeme mnohé, které nám Loose připomenou. I Kubeš je zaujat jednotlivci mimo dav a jejich vnitřním hnutím, ať už se jedná o dospělé nebo o děti. I on si všímá spíše melancholie a nudy v prostředí, kde by se měl člověk především bavit. Oproti Loosovi dá ale tu a tam prostor i projevům radosti a nenajdeme u něj takový důraz na surreálné prvky jako u Loose. Kompozice Kubešových snímků je čistá, jasná, na rozdíl od Loosova chaosu a syrové autentičnosti pohledu.

V tom má Loos blíž k dalšímu, donedávna téměř neznámému, fotoamatérovi **Gustavu Aulehlovi**, který s velkou autentičností zaznamenával od konce padesátých let běžný život v Krnově, malém slezském městě, kde žil, případně v dalších městech Slezska nebo severní Moravy. I jeho snímky komunistických oslav, a nejen jich, se vyznačují ironickou, kritickou polohou, ačkoli na rozdíl od Loose bylo pro Aulehlu vždy důležité fotografovat také radostné momenty v životě, chvíle optimismu a veselí.⁹⁷ I Aulehla byl více zapáleným fotografem, který za svůj život nasnímal tisíce negativů. Byl podobně jako Kubeš opravdu dokumentaristou, který má potřebu soustavně zaznamenávat dění kolem sebe, zatímco Ivo Loos používal fotografii víc koncepčně – fotografoval víceméně nárazově, dopředu ujasněná, vyhraněná témata (samozřejmě nepočítáme snímky z dovolených, kde byl nahodile zaujat širší škálou situací). A jeho největším zájmem byli lidé sami o sobě, nikoli životní situace a děje. Zajímala ho jejich podoba - lze mluvit o vytváření jakési typologie či sociální studie ale ještě více o druhu psychologizujícího portrétu, protože duševní rozpoložení fotografovaných

95 Viz Šperl, Daniel: Miloslav Kubeš. Člověče, kdo jsi? *Fotografie magazín*, č. 2 (2008), s. 18.

96 Šperl, Daniel: Miloslav Kubeš. Člověče, kdo jsi? 1. vyd., KANT, Praha 2010, s. 7.

97 „I dokumentarista, který vidí a někdy musí z vnitřní potřeby fotit zlo, si má zachovat čistý přístup k životu, musí se umět radovat a zaznamenávat i radostné projevy doby, ve které žije. Musí vidět poeticky. Také mé fotografie nejsou jen záznamy odsouzeníhodných okamžiků – fotografoval jsem i radostné a poetické chvíle, které v každé době existují.“ Viz Birgus, Vladimír: *Gustav Aulehla. Fotografie 1957 – 1990*. 1. vyd., KANT, Praha 2009, nestr.



Ivo Loos, z cyklu *Tváře*, 1971 - 1978(?).
Archiv Lucie Loosové.

lidí je, zdá se, tím hlavním, čím byl Loos zaujat. A jsou to především projevy melancholie, co vidíme nejčastěji, apatická nečinnost, pasivní rezignace.⁹⁸

Co se týče srovnání s dalším z uvedených autorů, s **Viktorem Kolářem** (jehož pozornosti také neunikly absurdní situace kolem oslav prvního máje), zjistíme, že i ve fotografiích ostravského tvůrce najdeme více poetičnosti a jemně ironického humoru oproti Loosově syrovému, nekompromisnímu pojetí. K formální stránce Kolářova projevu se vrátíme později.

Vedle Loose jmenuje Antonín Dufek v publikaci *V plném spektru* jako dalšího nejostřejšího kritika režimu **Milana Pitlacha**.⁹⁹ Jeho dílo patří spíše do sedmdesátých let, přesto ho v těchto souvislostech zmiňme už nyní. Milan Pitlach je shodou náhod také profesí architekt, jehož životní styl je však odlišný od toho Loosova. Je mladší a na rozdíl od něj se rozhodl emigrovat (v osmdesátých letech do Německa) a obecně strávil hodně času na různých místech v zahraničí, kde jako architekt působil. I jeho fotografický pohled je značně jiný, je více uvolněný, rozevlátý, expresivní, hodně osobní. Ale i v něm se odráží melancholie nelehkých šedesátých a sedmdesátých let, i zde najdeme neradostné výrazy ve tvářích lidí na ulici, doplněné o kulisu města nacházejícího se ve značně neutěšeném stavu. U mnoha snímků industriální krajiny zaujme výrazné výtvarné pojetí a práce s tvarem a tonalitou ploch a tento princip najdeme také u fotografií lidí na ulici. Zejména snímek z ostravské tramvaje z 12. 4. 1978 může výrazně připomenout kabáty a v nich kusy těl na Loosových fotografiích, který jim dává tak velký prostor. Pitlachův snímek, dá se říct, je v podstatě celý tvořen z fragmentů těl a z různých tónů šedé barvy. Tedy oběma fotografujícím architektům bylo blízké podobné výtvarné vidění skutečnosti.¹⁰⁰

Léta sedmdesátá

V období tzv. normalizace, následujícím po událostech v srpnu 1968 a po nástupu Gustáva Husáka do vedení KSČ v dubnu 1969, došlo záhy k úpadku v mnoha směrech. Na stránky oficiálního tisku se vrátila lež a propagandistická manipulace – nucený optimismus, nenápaditost a tisíckrát použitá schémata, idealizace skutečnosti v duchu komunistických hesel. Fotožurnalistika tak neměla příliš šanci přinést nějaká osobitá a hluboká svědectví.

O to víc se to dařilo dokumentární fotografii, která měla v kontextu české fotografie sedmdesátých let prvořadé postavení - dokument zažíval velký rozmach, i když vlastně skrytě, v drtivé většině případů bez širšího

98 „Fotografie mu je vizuální paměť a k jejímu hlubšímu významu podotýká, že ‚má schopnost říci nám, co jsme‘.“ Mrázková, Daniela (ed.): *Co je fotografie – 150 let fotografie* (kat. výstavy). Videopress, Praha 1989, s. 372.

99 Dufek, Antonín: *Fotografická sbírka Moravské galerie v Brně a dějiny fotografie*. V: *V plném spektru*. 1. vyd., Moravská galerie v Brně, KANT, 2011, s. 80.

100 „Harmonie a krása je v současné době převážně přijímána a chápána jako zachycení zvláštních, náhodných nebo pečlivě promyšlených, propracovaných, umělecky ztvárněných okolností. Vždy však ojedinělých a ve své podstatě výjimečných. Ve fotografii to platí dvojnásob. V tomto smyslu se fotografie stává čím dál víc grafickým listem, artefaktem uzavřeným do sebe – dvojrozměrným doplňkem našeho vnímání.“ Loos, Ivo: *Jedlíci párků...párkaři*. V: *Revue Fotografie*, roč. XXII, 1978, č.1, s. 38.



Miloslav Kubeš, *Bez názvu*, 60. léta. Repro z knihy Šperl, Daniel: *Miloslav Kubeš. Člověče, kdo jsi?* Praha 2010.

Milan Pitlach, *Ostrava - centrum*, 12. 4. 1978. Repro z knihy Pitlach, Milan: *Sůl země, Ostrava - Mariánské Hory* 2011.



zveřejnění.¹⁰¹ V předchozím desetiletí dominovaly imaginativní a abstraktní tendence, zatímco v dekadě následující, tedy v letech osmdesátých, byla vedle dokumentu velice výrazná nová vlna inscenované fotografie a další postmodernistické přístupy a projevy.

V dokumentární fotografii sedmdesátých let se projevuje řada různých tendencí. Autoři jako Dana Kyndrová, Jaroslav Kučera, Lubomír Kotek a mnozí další, o nichž bude řeč později, zde zastupují převažující tradiční pojetí s jasně čitelnou kompozicí ale už bez obsahové idealizace témat. Dále lze jako výrazné projevy odlišit sociologicky zaměřené projekty (Luskačová, Gil, Štecha), dokument v podobě portrétu (Glozar, Hanke, Malý, Poláček, Lutterer), statický, částečně inscenovaný, tzv. nerozhodující okamžik (Pokorný, Klimpl) a v neposlední řadě rozvíjení velice osobních pohledů na svět – tzv. subjektivní dokument, který ještě více zesílil v letech osmdesátých (Kolář, Holomíček, Birgus, Podestát). Pro nás jsou podstatné dva posledně zmíněné přístupy.

Styl tzv. nerozhodujícího okamžiku stojí v určitém protikladu ke Cartier-Bressonovu „rozhodujícímu okamžiku“, kterým chtěl zachytit podstatu děje v jednom snímku, přičemž dbal na dokonalou a snadno čitelnou kompozici. Není divu, že se takový přístup postupně vyčerpával a do popředí se dostalo takové fotografické vyjadřování, které lépe odpovídalo všeobecné deziluzi šedesátých a sedmdesátých let. Styl „nerozhodujících okamžiků“ je stylem statickým, deskriptivním, s jednoduchou centrální kompozicí.¹⁰² Robert Silverio při charakterizování tohoto přístupu používá termín „negace kompozice“: „*Objekt je jediný, centrální, soustředění je vázáno pouze na něj. Není možné mluvit o vztazích uvnitř kompozice, a tedy ani o souvislostech. Právě chybějící souvislosti jsou důvodem, proč volím pracovní termín negace kompozice.*“¹⁰³ Forma nikdy nestojí sama o sobě a není oddělena od obsahu. Narušená, nezřetelná vnitřní struktura díla je odrazem problematického vnímání „smysluplnosti“ světa, odrazem krize hodnot a společenského vývoje. Umění do sebe vsťebává dobovou situaci i v této podobě a o nesrozumitelnosti světa a nedůvěře v řád lidského bytí a konání vypovídá svými prostředky. Vytrženost z kontextu, absence jakýchkoliv vazeb, nejasnost sdělení. U dalšího soudobého paradigmatu, o němž budeme hovořit později, jde pak o chaos, změť, roztržitost.

Z kontextu světové fotografie je mezi nejvýznamnější představitele pojetí nerozhodujícího okamžiku zařazována **Diane Arbus**, americká fotografka, která na čtvercový formát neúprosně zachycovala přízračnost tohoto světa nejen v podobě nejruznějších podivínů a lidí žijících na okraji společnosti,

¹⁰¹ V takových případech pak docházelo ke zneužití původní myšlenky a kritické soubory byly využity jako propaganda režimu (např. snímky Jaroslava Barty ze slavnostního otevírání nových silnic a dálnic, původně určené pro n.p. Stavby silnic a železnic). Viz Birgus – Mlčoch 2010, s. 199. Fotografie Dany Kyndrové se objevily prostřednictvím Daniely Mrázkové a Vladimíra Remeše dokonce v silně propagandistické publikaci *Sílu nám dává strana*. 1. vyd., Mladá fronta, Praha 1982.

¹⁰² Zde se však vnučuje úvaha, že by se snad víc toto označení hodilo ke stylu tzv. subjektivního dokumentu, který je založen na rozbití (dezintegraci) kompozice a nejasné čitelnosti obsahu díla, na spojování několika paralelních dějů, na „meziokamžiky“ (jak o nich mluví Robert Frank - viz Sontagová 2002, s. 110.) apod. Viz také tzv. totální fotografie u Štana Pekára - Hrabušický, Aurel – Hanáková, Petra: *Štano Pekár. Totální fotografie*. 1. vyd., FOTOFO, Bratislava 2012.

¹⁰³ Silverio, Robert: *Postmoderní fotografie*. 1. vyd., AMU, Praha 2007, s. 32. Dále jen Silverio 2007.

ale i „běžných“ Američanů s výrazy plnými prázdnoty, osamělosti a frustrace. Nejednou nám tvorbu této křehké ženy, která svoje dílo plné deziluze potvrdila vlastní sebevraždou, připomenou i portréty Ivo Loose. I on vidí v druhých lidech především smutek, nejistotu či bizarní grotesknost. Oproti Loosovi však Diane Arbus svoje portréty nelovila potají v nestřeženém okamžiku, ale s objekty svého zájmu otevřeně komunikovala a vedla je k v podstatě nepřírozenému pózování a přímému pohledu do objektivu, čímž i z „obyčejných“ lidí udělala lidi nadmíru zajímavé, ne-li také podivné.¹⁰⁴ Podobně jako Loos vypovídala především o svých vlastních pocitech skrze výrazy druhých lidí, až poté o určitém charakteru doby, v níž žila. Také si vybrala pouze některé její rysy, nešlo jí o komplexní pojetí, jak o něm hovoří Gustav Aulehla. A stejně tak u Loose i Arbus můžeme cítit chladný „voyeurský“ odstup, který si při fotografování zachovávají. Fotoaparát je nástroj, kterým se dá výborně nahlížet do soukromí druhých lidí, nicméně pouze povrchně. Silně introvertní Ivo Loos měl možnost takto navázat určitý vztah s fotografovanými, sdílet s nimi pár okamžiků života, dokud je nevyfotografoval nebo mu neutekli ze záběru. Asi nikdy s nimi však přímo nekomunikoval, rozhodně ne záměrně, že by je oslovoval a snažil se je poznat blíže.

Jak píše Vladimír Birgus už v roce 1978,¹⁰⁵ je styl nerozhodujících okamžiků založen na autenticitě a deskriptivnosti fotografie, na popření výtvarné kompozice s cílem vést diváka přímo k obsahu, eliminovat „zajímavost“ a efektnost formální stránky. Dá se říci, že u Loose zvyšuje dojem autenticity právě ono bezprostřední zachycení daného momentu, bez vědomí fotografovaných, kdy se kompozice obrazu vytváří do velké míry samovolně. Tento rys popíšeme důkladněji níže.

Zamyslíme-li se ještě dále nad formální stránkou fotografií těchto dvou autorů, je to v případě Ivo Loose složitější než u Diane Arbus. Kompozice jeho snímků není zdaleka vždy centrální a už vůbec se nejedná o samostatný objekt (jak o něm hovoří Robert Silverio). Loosovy obrazy jsou většinou zaplněny několika postavami, často velkým množstvím postav, mezi nimiž v některých případech ani není vybraný jeden hlavní objekt, na něž se můžeme soustředit (pomocí centrálního umístění, lokální ostrosti, pohledem směrem k objektivu, zaujmutí největší části obrazu). Zdá se, že toto chaotické pojetí, které Loos originálně uzavírá do statického čtvercového formátu, má cosi společného s paradigmatem „dezintegrace kompozice“, ačkoli nás na první pohled máte právě uzavřený čtvercový formát. „...objektů je na fotografii sice více, ale souvislosti nejsou naznačeny. Objekty na fotografii mohou být repetitivní či diverzifikované, ale koexistují vedle sebe, aniž by naznačovaly logickou provázanost a vztahy – tedy aniž by vysvětlovaly situaci, o které vyprávějí.“¹⁰⁶ Toto pojetí je typické pro již zmiňovaný proud **subjektivního dokumentu**, jehož výraznými představiteli (a průkopníky) jsou v soudobém světovém kontextu Robert Frank a William Klein. Ti neviděli padesátá léta nijak idealisticky, naopak, všimli si projevů xenofobie a rasismu, stále více se prosazujících „hodnot“ konzumu a velkých rozdílů mezi společenskými vrstvami. Jejich pesimismus se samozřejmě odrazil v jejich fotografiích, které

¹⁰⁴ Viz např. Sontagová 2002, s. 30 - 50.

¹⁰⁵ Birgus, Vladimír: *Nerozhodující okamžik. Československá fotografie*, 1978, s. 110.

¹⁰⁶ Silverio 2007, s. 32.



Ivo Loos, z cyklu *Tváře*, 1971 - 1978(?).
Archiv Lucie Loosové.

jsou kromě obsahu nutně neuhlazené i svou formou – jsou více spontánní, emotivní, obzvlášť u Kleina značně expresivní, mnohoznačné, kladou více otázek než odpovědí. Mnohdy zachycují jen atmosféru okamžiku, autorovy subjektivní pocity, než že by usilovaly o jasné vyjádření srozumitelných obsahů. Nechávací nás v nejistotě stejně jako realita kolem nás.

V českém prostředí se vzhledem k odlišným životním podmínkám a také politické a kulturní uzavřenosti subjektivní dokument začal projevovat s lehkým zpožděním – jak už bylo zmíněno, najdeme takto zaměřené autory v sedmdesátých letech, ale zejména pak v osmdesátých. Nicméně jak už to tak bývá a nic nevzniká najednou, z ničeho nic, jsou i u nás už v šedesátých letech fotografové, jimž je podobné pojetí blízké. Připomeňme už zmiňovaného Gustava Aulehlu. Srovnáme-li však Loosovo dílo kromě Aulehly ještě s mnohem známějším představitelem tohoto pojetí, ostravským fotografem **Viktorem Kolářem**, zjistíme, že oba, Aulehla i Kolář, kompozici pečlivě volí (v rámci daného časového momentu). Všechny prvky v obraze mají svou významotvornou roli, jsou více výtvarně komponovány. Naopak do Loosových snímků vstupuje celá řada objektů náhodně, vytvářejíc tak často spletitý chaos, nicméně také silný dojem autentičnosti a přímočarosti. Příčinou je „lovecká“ technika a autorovo „hledání pravdy“,¹⁰⁷ ale i Loosův záměr zastříti hlavní objekt – velkými tvary a plochami. Ty jsou pro něj tím výrazným výtvarným prvkem (máme zde na mysli samozřejmě především cykly *Tváře* a *Poutě*), který obzvlášť vynikne při velkých zvětšeních, které jsou pro Loose typické. Připomeňme, že Loos byl v první řadě architekt, člověk pracující každodenně s výtvarnými prostředky, obecně silně zaujat a obeznámen výtvarným uměním. Není proto divu, že zrovna on měl rád fotografické obrazy stavěné z výrazných velkých tvarů, čímž dodával „obyčejným“ scénám na monumentálnosti.¹⁰⁸ Obdobu jeho práce s tvary ve fotografii určitě najdeme v jeho pojetí architektury. Na jednu stranu se zdá být paradoxní, že vzhledem ke své profesi nekomponoval svoje fotografie pečlivěji, výtvarněji, jenže on právě vnímal onu výtvarnost jinak než běžní fotožurnalisté a dokumentaristé, jak už jsme vícekrát popsali.

Ačkoli Loosovo dílo obsahuje prvky, které by ho vřazovaly do proudu subjektivního dokumentu (například onu chaotickou kompozici), ze širšího úhlu pohledu se nám i do této kategorie zařazuje špatně. Loos svoji melancholii nevyjadřuje ani tak skrze celkový obraz a kompozici jednotlivých prvků v něm, ale skrze výrazy tváří, které odhalí v davu. Jeho pohled je více psychologicky zkoumavý.

Iu groteskních *Párkařů* vidíme stejnou bezprostřednost a autentičnost pohledu. Co se týče cyklu *Hřbitovy*, ten má blíže ke stylu klasického dokumentaristického pojetí, jak už bylo zmíněno.

¹⁰⁷ Viz texty Antonína Dufka hovořící o bezprostředním vidění, realismu v umění, provokativně „neumělé“ kompozici apod. – Brno 1974; Dufek 1987; Svět ve čtvercích Ivo Loose. *Revue Fotografie*, 1973, č. 4, s. 56 – 57.

¹⁰⁸ Viz také Antonín Dufek v katalogu Brno 1974.

Vraťme se k dalším fotografům sedmdesátých let. Zejména od druhé poloviny této dekády přibývalo stále víc autorů, kteří skrze svoji soukromou dokumentární tvorbu neúprosně odhalovali nedostatky životních poměrů a absurdnost doby. Byla to například **Dana Kyndrová**, jejíž záběry z prvomájových oslav či spartakiád jsou podobně jako Loosovy fotografie plné zrudlých a znechucených tváří. Zmíněné ceremoniály však popisují v širším kontextu, Kyndrová přináší ucelenější informaci o charakteru oslav jako takových. Vidíme širší davy, absurdní situace se zmanipulovanými lidmi, statické scény čekání na „vyvrcholení akce“, groteskní momenty s transparenty a mávátky nebo podobně jako u Loose pojídání párků. Kompozičně to jsou snímky snadno čitelné, jasné, vyvážené, směřující odněkud někam. Jde o příklad tradičně pojetého dokumentu.

Podobně jako Loose zaujal i Danu Kyndrovou Svátek zemřelých, tzv. dušičky. Pozorovala je především jako svátek vycházející z křesťanské tradice, který se udržel i v dobách komunismu navzdory tomu, že režim vystupoval proti náboženským svátkům a tradicím. Dana Kyndrová zaznamenala mnoho dalších snímků, které jsou dnes důležitým svědectvím o každodenním životě lidí v této době. Nijak zkrášlený obraz o životě v normalizačním Československu přináší také **Jaroslav Kučera**, který se s Kyndrovou a dalšími potkával u fotografování komunistických oslav. Podle svých slov je fotografoval už od roku 1969. „Chodil jsem téměř každý rok toto tragikomické divadlo pozorovat, ale rok od roku jsem musel být opatrnější. Ten neustálý český pocit, ‚mít fyzla za zadkem‘, byl stále silnější, jelikož jsem fotografoval velmi neoficiálně, stejně jako někteří moji přátelé, Dana Kyndrová, Vladimír Birgus, nebo později třeba Karel Cudlín. Sbírali jsme tam materiály tak říkajíc ‚do šuplíčku‘, na lepší časy – a možná i pro svoji vnitřní očistu.“¹⁰⁹ Jeho fotografie jsou mnohdy výškové, podobně jako Loos se často zaměřuje na tváře jednotlivců, nejednou však s výrazem nadšení. Výškový formát zachycuje větší část postavy, jemný pohled jí dodává dynamičnosti a důrazného vyznění. Divák je neomylně a jasně soustředěn ke konkrétnímu člověku, v jehož vnímání ho nic neruší, nepřekrývají ho další lidé, obrazové sdělení je opět jasně čitelné. Oproti tomu je Loosovo pojetí na první pohled bližší přirozenému, nefotografickému vnímání scén. Je více voyeurské – jako když po očku pozorujete přes rameno člověka před vámi někoho dalšího, kdo vás zaujal, a nechcete, aby vaše zaujetí dotyčný objevil.

Co se týká dalších autorů zmiňovaných v souvislosti s fotografováním komunistických oslav, jako je **Vladimír Birgus**, **Karel Cudlín** nebo **Lubomír Kotek**, nejsou tyto jejich práce příliš známé, protože je publikovali jen minimálně. Ať už z důvodu, že nechtěli, aby byly jejich snímky zneužity propagandou v oficiálním tisku, nebo nechtěli po roce 1989 rozšiřovat množství podobných, již publikovaných fotografií¹¹⁰ či z jiných důvodů. Nicméně je důležité je v tomto kontextu připomenout.

Poněkud zapomenutým fotografem prvních májů, ale především jiných, závažnějších témat, byl **Jan Bartůšek**, v šedesátých letech reportér

109 Kučera, Jaroslav: *Lidé, které jsem potkal...* 1. vyd., KANT, Praha 2002, nestr.

110 Jak zmínil Vladimír Birgus, email autorce ze dne 14. 1. 2013. Lubomír Kotek vydal k dvacátému výročí Sametové revoluce knihu *Tady bylo Husákovo*, nakl. Gema Art, Praha 2010.

Mladého světa (vedle Leoše Nebora, Pavla Diase a Miroslava Hucka). Jeho fotografickou tvorbu připomněl v roce 2005 Jan Mlčoch autorskou výstavou v Galerii Josefa Sudka. Bartůšek si vybíral originální a odvážná témata - fotografoval například v prostředí pražské záchytky, v nápravném zařízení (věznici) na Mírově, v roce 1969 zaznamenal život jedné cikánské rodiny, v roce 1965 přinesl reportáž z pražského majálesu, kde byl králem korunován Allen Ginsberg a který byl následně ze strany režimu drsně potlačen. Ve sbírce Uměleckoprůmyslového musea se nacházejí také snímky ze souboru *1. máj* z let 1975 – 1978 z pražské Letné. Podobně jako Loos vyhledává Bartůšek jednotlivce v davu, častěji však mimo něj, trochu stranou, ztracence, osamělce, nenadšené děním kolem sebe, nejednou to jsou děti. Najdeme i tvář přísně zamračenou nebo komický moment, kdy malý chlapeček čůrá na záhon květin. Poetika Bartůškových fotografií je podobná Loosově, jen oné syrovosti a bezprostřednosti v pohledu je zde méně. Kompozice je opět čistší, vždy je jasně poukázáno na hlavního aktéra fotografie, nejsme uváděni ve zmatek překrýváním postav s pocitem, jako bychom stáli uprostřed davu. Loos byl originální ve výtvarném vnímání velkých tvarů a ploch, které se náhodně dostaly do jeho obrazu skutečnosti.

Velice zajímavou postavou, na kterou nesmíme zapomenout, je také slovenský amatérský fotograf **Stano Pekár**, který se začal věnovat fotografování v druhé polovině šedesátých let. Ve svých dokumentárních souborech usiloval o tzv. totální fotografii, kdy mu nešlo o vystižení „rozhodujícího okamžiku“, esteticky nejpůsobivějšího, ale o spontánnost a autenticitu záběru a ucelenější zachycení dané chvíle. Toho bylo podle něj možné dosáhnout díky spojení několika „nerozhodujících okamžiků“ v jednom snímku.¹¹¹ Pekárovy fotografie jsou ve většině případů naplněním této ideje a svou záměrnou nevýtvarností stojí Loosově tvorbě velmi blízko. Stejně tak do určité míry chaotická a rozbitá kompozice nám jistě připomene Loosovu syrovou bezprostřednost. Aurel Hrabušický, jeden z autorů Pekárovy monografie, dokonce usuzuje, že Stano Pekár viděl v roce 1973 v galerii Profil Loosovu výstavu a že se jeho tvorbou nechal inspirovat.¹¹² S konceptem totální fotografie přišel před polovinou sedmdesátých let. Pro Loose ale nebylo nejpodstatnější zachytit komplexnost nějaké situace, zajímali ho lidé sami o sobě, případně i jen jednotlivé konkrétní tváře a v nich samozřejmě odraz něčeho obecnějšího, lidského údělu jako takového. Zajímaly ho tváře zcela obyčejných lidí, „lidí z davu“, kteří žijí všední život. I pro Pekára byla tato společenská vrstva nejzajímavější. Jeho témata jsou však různorodá, i způsob fotografování se proměňuje, autor se zdaleka nadržuje jednoho zvoleného konceptu. Obvykle pracuje v prostředí, kde bylo nejdříve nutné získat souhlas od fotografovaných a říct si tak o jejich spolupráci. V tom se od Loose liší. A také tím, že svoje „totální fotografie“ ani ve výsledku výtvarně nevnímá a z negativů vytváří jen malé zvětšeniny, které vystavuje vedle sebe ve větším množství. Zatímco Loos pracoval s výtvarnějším, uzavřeným čtvercovým formátem a zajímaly ho ony tvary, formy a odstíny šedi, které se mu podařilo zachytit a které prezentoval ve velkých formátech. Nicméně ze všech uvedených autorů má Stano Pekár se svým uvažováním o podstatě fotografického zachycení skutečnosti

111 Viz Hrabušický, Aurel – Hanáková, Petra: *Stano Pekár. Totální fotografie*. 1. vyd., FOTOFO, Bratislava 2012.

112 Tamtéž, s. 3.



Stano Pekár, Záhorácké slávnosti, 1975. Repro z knihy Hrabušický, A. – Hanáková, P.: *Stano Pekár. Totálna fotografia*. Bratislava 2012.

Stano Pekár, Záhorácké slávnosti, 1975. Repro z knihy Hrabušický, A. – Hanáková, P.: *Stano Pekár. Totálna fotografia*. Bratislava 2012.



k Ivo Loosovi patrně nejbliže. Hned po něm to je *1. máj* Jana Bartůška, cit pro určitý druh výtvarného vidění reality je podobný u Milana Pitlacha.

Československá nová vlna

Snad se skrze předchozí úvahy a příklady fotografií podařilo včlenit tvorbu Ivo Loose do dobového fotografického kontextu a naznačit i širší souvislosti. Pokud bychom chtěli být ještě důkladnější, vnučuje se srovnání také s československou novou filmovou vlnou (a dále analogicky italským neorealismem, cinéma-vérité a francouzskou novou vlnou). Tyto paralely je možné samozřejmě zmínit jen ve velmi omezeném rozsahu s ohledem na charakter této práce.

Návaznost na neorealistickou tradici i určitý vliv cinéma-vérité najdeme zejména u Miloše Formana, Ivana Passera a Jaroslava Papouška, ale i u děl některých dalších novovlnných tvůrců.¹¹³ Důraz na autenticitu všedního prostředí, na „opravdovost“, reálnost filmových scén, využití neherců a způsob práce s kamerou, to jsou základní principy, sloužící pro výpovědi, které chtějí být pravdivé především svým obsahem. V době politického uvolnění ke konci padesátých let a zejména v letech šedesátých bylo po omezeních a normách socialistického realismu samozřejmě zásadní usilovat o svobodnější, „pravdivější“ tvorbu a reflektovat realitu podle svých vnitřních postojů a nikoli z vnějšku daných stanovisek. Podle filosofa Karla Kosíka, na něž se odkazuje Peter Hames ve své knize věnované československé nové vlně, „(...) kultura, zejména kinematografie, útočila na jádro a podstatu existujícího byrokratického režimu. Avšak samotná podstata české kultury dle Kosíka nevyvěrala z jemných politických narážek, explicitní politické kritiky nebo skrytých útoků na vládu, ale ze zdůrazňování takových základních aspektů lidské existence, jako jsou groteskno, tragično, absurdno, smrt, smích, svědomí a morální zodpovědnost.“¹¹⁴ Při těchto slovech si nelze nevybavit i fotografie Ivo Loose. Také obdobně k realistickým snahám filmařů vyznívá jeho spontánní způsob fotografování v davu a syrovost jeho záběrů.

Nové formální pojetí a kritika politického systému a jím deformované společnosti jsou základními prvky filmů nové vlny. Za všechny autory tu jmenujme Miloše Formana, v jehož filmech najdeme silné paralely k Loosovým fotografiím, zejména k těm z období normalizace. Ve Formanově filmu *Hoří, má panenko* (1967) bylo odhaleno mnoho skrytých narážek na politický systém a chování lidí v něm žijících. Zahraniční dobová kritika dokonce film ohodnotila značně negativně, jako příliš „pesimistické a kruté vyobrazení mezilidských vztahů“¹¹⁵. Vratislav Effenberger, pražský surrealista, označil Formanův humor jako „zlý, nebezpečný, skrytý a výbušný“ a dále, jako ovšem pozitivní hodnocení, uvádí: „Dovolil si něco, co by mu nemělo být zapomenuto ... zasáhl malého českého člověka. Mířil na zbabělost, tupost, baráčnictví, pivařinu a sobectví ... zasáhl právě ta ložiska duševní ubohosti, z nichž v podstatě pramení

¹¹³ Podrobněji viz Hames, Peter: *Československá Nová vlna*. 1. vyd., KMa, s. r.o., 2008, s. 127 a dále.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 41.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 146.

všechny druhy fašismů a stalinismů ...“¹¹⁶ Jak ale dodává Peter Hames, je ve Formanově díle obecně autorova zloba namířena spíš „vůči systému a vládě, ne vůči jednotlivci, kterého systém deformuje“.¹¹⁷ V jeho rané tvorbě (*Černý Petr*, *Lásky jedné plavovlásky*) převládalo pochopení a soucit s takovým člověkem, který byl vnímán spíš jako oběť společenských podmínek, ve kterých žije. Podobný odraz bezmocnosti jedince vůči systému a společnosti jsme zaznamenali i v Loosových portrétech lidí na pozadí davu, ať už prvomájového nebo pouťového. Co se týče oné kruté ironie, zesměšnění slabostí obyčejného člověka, míchání tragického s komickým¹¹⁸, najdeme tyto prvky nejvyhroceněji v *Párkařích*, kteří však trpí určitou prvoplánovostí a komický prvek potlačuje hlubší obsahy a další úrovně interpretací. Ty dostávají mnohem větší prostor v cyklu *Tváře*, kde cítíme snahu o závažnější studii společnosti, která je v krizi. Do jaké míry je Loosův humor hořký, zatrpklý nebo zlý, nechme na subjektivním citění každého. Nicméně i jemu, podobně jako Formanovi či jiným tvůrcům této doby, nešlo jen o vyjádření kritického postoje ke společnosti a režimu, ale o obecnější výpověď o člověku jako takovém.

Ivo Loos, z cyklu *Tváře*, 1971 - 1978(?).
Archiv Lucie Loosové.



¹¹⁶ Citováno tamtéž, s. 146.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 147.

¹¹⁸ „Tradicí české kultury je vždy humor s vážným základem, jako Dobrý voják Švejk. Kafka je humoristický spisovatel, ale zatrpklý humorista. Je to v českém lidu. Víte, smát se vlastní tragédii byla v tomto století jediná možnost, jak mohl tak malý národ na tak nebezpečném místě v Evropě přežít. Takže humor byl vždy zdrojem určité sebeobrany. Když už se nemůžete smát, nezbyvá než spáchat sebevraždu.“ Rozhovor s Formanem in Joseph Gelmins: *The Film Director As Superstar* (New York: Doubleday, 1970), 133. Citováno tamtéž, s. 128.

Zástup

Na závěr našich úvah ještě uvedme tuto nikoli nepodstatnou věc: Ivo Loos měl společně s Helenou Bažantovou oblíbenou antologii hororových povídek různých autorů s názvem *Tichá hrůza*.¹¹⁹ Přeložil a uspořádal je Tomáš Korbař a už při prvním vydání v roce 1967 zapůsobila kniha v politicky uvolněném Československu jako zjevení a u fanoušků hororu se stala velmi vyhledávanou. Nejoblíbenější povídkou Ivo Loose a jeho přítelkyně byl *Zástup* od Raye Bradburyho.

„Zástup se sbíhal. Z místa, kde ležel, je matně slyšel přibíhat. Podle dupotu četných nohou po letní trávě a dlážděném chodníku a asfaltové vozovce a podle toho, jak se prodírali rozházenými cihlami k místu, kde jeho auto trčelo napůl do nočního nebe, s koly stále se ještě otáčejícími jako naprázdno se točící odstředivka, rozpoznával jejich stáří a velikost jejich postav. Nevěděl odkud zástup přichází. Snažil se zůstat při vědomí a vtom se nad ním sevřely obličej zástupu a visely nad ním jako velké třpytné listy k zemi nachýlených stromů. Vytvářely nad ním kruh, pohybovaly se, tlačily se a měnily, dívaly a dívaly se dolů, odměřovaly mu z obličejů čas života nebo smrti, přeměňovaly mu obličej, kam měsíc vrhal stín od nosu na tvář, v měsíční ciferník, aby zjistily, kolik dechu mu ještě zbývá nebo zda už nikdy dýchat nebude. Jak rychle se takový dav seběhne, pomyslí si, jako oční duhovka, která se z ničeho nic zúží.(...) Zástup se na něj díval a on se zase díval na ně a vůbec se mu nezamlouvali. Vyzařovalo z nich jakési mocné zlo. Nedovedl to přesně vystihnout. Byli mnohem horší než ta věc zaviněná strojem, která se mu právě stala.“¹²⁰

¹¹⁹ *Tichá hrůza*, hororové povídky. Vybral, uspořádal, přeložil Tomáš Korbař. 3. vyd. (1. vyd. Mladá fronta 1967), Toužimský a Moravec, Praha 2008.

¹²⁰ Tamtéž, s. 81 – 82.

Závěrem

Je zřejmé, že Ivo Loos byl fotografem do značné míry ojedinělým. V jeho tvorbě se objevuje několik specifických rysů. Z výše uvedeného vyplývá, že nebyl zásadně ovlivněn ani proudem v jeho době nejvýraznějším, klasickým humanistickým dokumentem, ani se nepřiklonil k vlně subjektivního dokumentu, která se v osmdesátých letech výrazně rozvíjela.¹²¹ Zachoval si svůj osobitý přístup. Fotografoval výhradně na čtvercový formát, a to v době, kdy fotoreportéři a dokumentaristé holdovali pohotovým širokoúhlým přístrojům a kinofilmu. Jeho výtvarné vidění bylo také netradiční – na první pohled jako by mu na výtvarné stránce vůbec nezáleželo, ale opak byl pravdou. Dával prostor víceméně nahodile zachyceným tvarům, které podtrhoval velkým formátem zvětšenin, jenž nebyl v jeho době vůbec obvyklý, a už vůbec ne u fotografie reportážního typu. Loos nebyl fotograf, byl to fotografující architekt. Je možné, že na něj mělo vliv i to, že se nikdy nestýkal s žádnými dalšími fotografy, jejichž názory by mohl být (třebas jen podvědomě) ovlivněn. Svoje fotografie sdílel v kruhu svých nejbližších známých, kteří byli především z oblasti architektury. Někdy od počátku sedmdesátých let měl možnost ptát se na názor Antonína Dufka, čehož také využíval. Zajímalo ho samozřejmě názor člověka natolik kompetentního, jak jen může být vedoucí kurátor sbírky fotografie významné galerijní instituce. Antonína Dufka zase zajímalo vidění a názory osobitého tvůrce z Prahy, s nímž si dobře rozuměl i v rovině osobní. A jistě ho podporoval v jeho originálním projevu.

Okamžiky, které Ivo Loos svým „obyčejným“ ale právě proto neotřelým viděním zachycuje, jsou rovněž zcela obyčejné až banální. Věcně zaznamenává „neděje“, jejichž staticnost ještě násobí právě čtvercovým formátem. Jak bylo zmíněno, pro Loos byla právě banálnost tím, co bezprostředně vnímal jako zajímavé a hodné zaznamenání. Nikoli v kuriózních a nevšedních okamžicích, ale v tom nicotném a všedním spatřoval podstatu něčeho mnohem širšího a nás přesahujícího. „Podstatné je celkové zachycení skutečnosti za bariérou

¹²¹ Což podotýká Antonín Dufek už v roce 1974 – viz katalog Brno 1974.

času či za dobovou kulisou."¹²² V tomto smyslu ho zajímaly tváře obyčejných lidí – hledal za nimi něco nadčasového, obecně lidského, ale zároveň, jaksi mimoděk, právě z nich, z konkrétních, jedinečných tváří vytvářel obraz doby, ve které žil. Stal se tak i jejím neúprosným kritikem. Jedním z těch, kdo se rozhodli vyjádřit fotografickými prostředky absurdnost pochmurného života v tehdejší Československu a kriticky nastavit zrcadlo této neutěšené době. Je to naléhavý vzkaz, který by nás neměl nechávat chladnými – zejména vzhledem k naší vlastní současnosti a budoucnosti. Nicméně vedle této obecnější roviny jsou Loosovy snímky především výpovědí o vnitřním světě člověka. Výpovědí, která se nás dotýká svou otevřeností a závažností.



Ivo Loos, z cyklu *Tváře*, 1971 - 1978(?).
Archiv Lucie Loosové.

¹²² Dufek 1987, s. 94 – citace Ivo Loose. A dále Antonín Dufek: „Jeho fotografie patří především bezprostřednímu vidění a ve smyslové rovině nejen začíná, ale i končí jejich významovost. Jedině tak je totiž možno ukázat téměř nedotčenou původní pravdu, která má sice vždy abstraktní významy, ale je vždy konkrétní a existuje pouze v konkrétní situaci. (...) specifičnost Loosovy tvorby spočívá v monumentalizaci obyčejnosti a typizaci jedinečnosti.“ Brno 1974.

Rozhovor s Helenou Špačkovou (roz. Bažantovou), někdejší dlouholetou přítelkyní Ivo Loose, v jejím pražském bytě na Smíchově
31. 3. 2013

Jak a kdy jste poznala Ivo Loose?

Já nevím přesně, kterej to byl rok, ale mně bylo sedmnáct, byla jsem ještě na gymnáziu. Počkejte, ano, to byl šedesátý první rok. A potom jsme spolu chodili skoro deset let (*smích*), ale s různěma peripetiema, poslední roky jsme se už jen rozcházeli. Hodně mně vyprávěl právě, že by chtěl hrozně fotit takový to „obyčejno“. Byl na čtvercový formát, to pro něj byl ideální formát, přestože se na reportáž moc nepoužívá, protože je takovej statickej, ale jemu to připadalo bezvadný, prostě se mu čtverec líbil, asi chtěl tu státnost přemocť (*smích*).

A jak jste se poznali?

To si dobře pamatuju, stála jsem ve Světozoru u bíaku frontu na lístky a přišli tam dva pánové, jeden, kterýho jsem tajně milovala a obdivovala (*smích*), právě s tím druhým, kterej se mně nijak zvlášť nelíbil, a ten byl ovšem čiloučkěj a hned mě oslovil a slovo dalo slovo a bylo.

Asi měl charisma, když Vás hned zaujal...

Asi jo. Pro mě to byl zcela nověj svět, já jsem umělce neznala, já jsem byla gymnaziální...

Ale už jste se chystala na dějiny umění...?

Právě ne! To bych řekla, že způsobil on, bohužel (*smích*). Byla bych zůstala u mikrobiologie, jak jsem plánovala, na tu jsem ale nedostala ze školy doporučení, zato na filozofickou fakultu, kde jsem ale zkoušku musela dělat dvakrát...Ivo mně hrozně moc vyprávěl o všem, co souviselo s uměním, jména, co měl rád, s Plečnikem mě seznámil, o tom jsem v životě neslyšela, ukazoval mně na Hradě, co bylo zvenku přístupný, to se mu strašně líbilo, kostel na náměstí Jiřího z Poděbrad, to bydlel poblíž.... na nábřeží jsme hodně chodili na procházky, tam měl rád ty litinový klandry. Taky to kreslil, i takový civilní zátiší, městskou krajinu. Třeba si vybavuju pohled z Náplavky pod most, šlo to nahoru a byly tam ty klandry, kůly na přivazování lodí a tak. Měl hodně estetickéj pohled. Chodili jsme spolu i na Babu a tak, o architektuře mluvil, velmi věcně. Když pak dělal nějaký soutěže, tak to mně vždycky ukazoval, já jsem tomu sice nerozuměla, ale zajímalo mě to, potom i ty interiéry, to bylo pro mě zajímavý. Seznámil mě s Malátkovejma, byli jsme x krát u Zoubků, jak v ateliérech, tak u nich doma, a zase jsme se bavili o umění... Zoubkovi zase znali Kafkovi atd. To bylo bezvadný. A to mě právě přivedlo ke studiu dějin umění, přestože jsem toho moc nevěděla.

Takže to spíš kreslil, než že by to fotil?

Když jsem se s ním seznámila, tak to už fotil, protože to mně ukazoval fotky tý Jany Březinový z Moravy, co s ní předtím chodil, von jí vždycky říkal „dlouhokrká“. Potom si koupil nákej východoněmeckej foťák lepší, a to začal fotit, už měl ten úmysl, co by chtěl fotit a potom začal. Ale ty klandry kreslil.

Vázněji začal fotit ty Poutě, 1960.

Aha, tak to už asi měl dřív ten foťák. Na některějch poutích jsme byli i spolu a to už fotil.



Ivo Loos a Helena Špačková (tehdy Bažantová) na výletě ve Velké Británii, nedat. (1965 nebo 1966), čb polaroid. Z osobního archivu Heleny Špačkové.

Takže jste ho mohla pozorovat při práci?

Pochopitelně! Já byla celkem trpělivá, potřeboval hodně času. Co se týče tý Anglie, tak to už bylo pro mě na hranici trpělivosti, protože když člověk fotí, tak potřebuje víc času, než když se kouká. Pro mě už to pak bylo moc. Ale tam jsme chodili na ty trhy, to ho zajímalo, tam byly davy lidí a tyhlety asociální typy. To ho vždycky fascinovalo, mně připadalo. Ale když jsme byli potom v tom Skotsku, tak z toho jsem viděla hrozně málo fotek, například ten most ve Firth of Forth. A hrozně se nám líbily perspektivy Edinburghu, ulice končící v nebi, a taky jak bylo všechno porostlý mech. Taky jsme tam poprvé viděli slumy, to byl taky obrovské zážitek. To bylo někdy mezi 1965 a 1966. Já říkala, tak když nemáme peníze, tak budem stopovat, ne? Ale to se nejdřív styděl, to von měl svou stavovskou čest, pan architekt, že jo (*smích*). Já mu onehdá v Amsterdamu koupila džiny a džínovou bundu, to bylo pro něj něco neskutečného, dlouho to nechtěl oblíct.

On i na ty výlety jezdil v saku?

No jistě, v obleku! Žádný „casual“ (*smích*). Ale do té Anglie i ty džiny s sebou měl, kromě obleku s vestičkou, a když jsem ho hecovala, že pojedem do Glasgow a stopíkem, tak jo, to se nám podařilo. Chtěli jsme hlavně vidět Mackintoshe, ale moc jsme toho nenašli. Taky jsme se složitě domlouvali.

Mluvil dobře anglicky?

No, jakž takž, šlo to. Oba jakž takž. Domluvili jsme se. Ale nebylo to nic převratného.

To byl krátký výlet?

Jak se to vezme, takový tři tejdny. Anglie, kus Skotska, po cestě ještě Holandsko, zpátky možná přes Paříž. Tam zase fotil jiné trhy, Marché aux puces, trhy ho přitahovaly. V Londýně, už to nevím přesně, nejspíš Portobello. Jo a Carnaby Street, to bylo pro nás zjevení. V Holandsku fotil stopro, to vím. Velikej blešák na Waterlooplein v Amsterdamu. Tam jsme chodili hodně po architektuře, především po klasický moderně dvacátých a třicátých let. Hlavně sídliště Het Schip (lod) od de Klerka chtěl vidět. Vůbec ta cihlová architektura v Holandsku a Anglii nás oba fascinovala...

Uvažoval někdy o emigraci?

No, ze začátku, až do 68, hádám, ne, protože doufal, že prorazí tady, a asi si dobře uvědomoval, že prorazit někde jinde by bylo mimořádně obtížný. Ale ty Rusové mu dali na frak. Když byl osmašedesátek, byl zrovna zase v Holandsku u nějakých známých a byla možnost tam zůstat a on mě právě lákal, volal mi, ať přijedu, ale to už jsem byla zamilovaná do Vladimíra Špačka a už jsem nechtěla. A chtěla jsem dodělat školu. Von ale nezůstal. Nevím, proč se vrátil. Asi tam nechtěl zůstat sám.

A později?

Pozdějc už jsme se o tom nebavili. Já jsem odešla do Švýcarska až v roce 1977, to jsem už měla syna se Špačkem, on si vzal tu Světlanu. To byl takovej odklon, on byl mnou hrozně frustrovaný. Já dílem taky, ale on daleko víc. Já bych se s ním byla docela ráda občas bavila, ale von nechtěl. Nedostal tehdy, co chtěl, a to v něm zůstalo.

A později už nechtěl odjet?

Já bych řekla, že ne. Co je moje zkušenost, 90% mejch vrstevníků s tím koketovalo, u části byly ty rodinný vztahy tak silný, že to pro ně nepřípadalo v úvahu, nebo si to tím omluvili, a pořád pak měli tu pachut,

že to neudělali. Z toho myslím taky pramení ta jistá animozita vůči nám „cizákům“, ale to odbočuji...

Po tom rozchodu jste se ještě viděli?

Pro mě bylo těžký se odloučit, tak jsme se občas vídali. Měla jsem asi tatínkovskej komplex, protože jsem vyrůstala dlouho bez otce, byla jsem na „starší pány“. Pak se to pomalu rozpadalo, ale já si nebyla jistá ani tím Špačkem, ten byl zase o půl roku mladší, holt v něm ale byl život. Byl tam najednou i pro mě prostor na to objevovat ve vztahu něco společně. To byl pro mě nověj, nádhernej zážitek. Zatímco u Iva, to byl ten mentor, kterej všechno věděl, byl zkušenej, zatímco s tím Špačkem jsme to objevovali společně, všelicos, ve všech oblastech. To bylo pro mě hrozně osvěžující. A to rozhodlo. Ivo to i tak bral – pro něj byla hlavní kariéra, architektura, ty ženský pro něj byly sice hodně důležitý, ale v jiným aspektu. U Špačka to bylo opravdu partnerství. Ivo byl nešťastnej. Ale mně vadilo, že furt usiloval o ženský, i když se mnou chodil. To mi dodalo. A navíc mně na něm pořád něco nesedělo, celou dobu.

Jak jste ho seznámila s Antonínem Dufkem, jak Vás to napadlo?

Já psala diplomku o pozdní gotice a profesor Homolka mně řekl o nějakým Dufkovi na Moravě, že se taky věnuje pozdně gotický plastice. Jela jsem za ním, byli jsme si sympatický. On už byl v té době hotovej. Byl už čerstvě zaměstnaněj někde, kde vůbec nechtěl bejt, ani náhodou (*smích*), v tý fotografický sbírce. Věděl o tom absolutní prdlačku, to nebyla jeho sféra. No ale říkal, že holt se tomu bude muset věnovat a s gotikou že už nic nebude. No tím to zvadlo, ale když měl Ivo víc těch fotek, tak jsem si říkala, sakra, dyť von by se na to moh podívat, je to specialista, tak co. Řekla jsem mu, podívej, Toníku, tadyhle mám nějakýho, kerej chce fotit obyčejno, a je to docela zajímavý, posud sám. A tím jsem je seznámila.

Kdy to asi tak bylo? Dufek mu nejdřív udělal výstavu v Bratislavě, v roce 1973.

No to bylo tak. Já jsem začala pracovat v Obelisku, asi tak 1970, a Dufek mně dohodil, jestli nechci psát o pražskejch výstavách pro bratislavský *Výtvarný život*, Ludovítu Hlaváčovi. A Dufek mu pak dohodil Iva. Takže někdy předtím jsem je seznámila, určitě jsme spolu nejeli za ním do Brna, spíš byl Dufek často v Praze. My jsme se docela kamarádili, občas mě navštívil, i ve Švýcarsku.

Takže Dufek na to kouknul a hned se mu to líbilo a řekl, že s tím něco udělá.

Už nevím přesně, ale asi tak nějak to bylo, určitě se mu to hned líbilo. No já jsem mu to taky tak podala. Já jsem se vlastně o fotku zajímala o něco dřív, díky tomu Loosovi.

Takže jste se obecně bavili o fotografii?

No, to bylo všechno dohromady, všechno komentoval, ale nebyly to dlouhé rozpravy o fotce. Měl třeba strach, aby to jeho český obyčejno nebylo nudný.

Zajímal se o jiné fotografie, inspiroval se třeba někým?

To si nepamatuju explicitně, mám dojem, že něco znal, ale nebylo to jeho téma. To si nepamatuju, že by měl nějaký vzory. Měl architektonický, to určitě. Na fotografie si nevzpomínám.

Myslíte, že byl i s tou fotkou ctížádostivý?

Asi jo, nevím, co cejtíl, byla těžká doba, nemohl se dostat k realizacím v architektuře, tak se to trochu přesouvalo na tu fotku. Docela se snažil, něco mu vyšlo, myslím, že to pro něj bylo důležité. Ale těžištěm pro něj byla tehdy architektura.

Na to, proč přestal fotit, si asi nevzpomínáte...

Po roce 1971 jsme se skoro nestýkali a pak jsem 1977, po Chartě, odešla do Švýcarska, takže se můžu jen domýšlet. Řekla bych, že tu byly dva důvody, proč přestal fotit. Jednak byl těžce nemocnej, prodělal otevřenou plicní tuberkulózu, to ho na dlouhou dobu úplně vyřadilo ze života a asi i podlomilo. To bojoval se smrtí, jak mi líčil. A pak zřejmě celková deziluze. My jsme se vždycky setkali s odstupem několika let, když jsem tu byla na návštěvě, naposled začátkem osmdesátých let. Měla jsem tehdy dojem, že mu ubývají síly a že má nějaký psychický problémy. Bylo z něj cítit životní zklamání – aktuálně v souvislosti s projektem dostavby Národního divadla. Ale už nevím, jestli ještě fotil nebo ne. Taky byl silnej kuřák, živil se velmi nedbale, nehejbal se, prostě špatná životospráva, navíc byl vyloženě astenickej typ. Býval prý přespolní běžec, ale tak už jsem ho nepoznala. No, já s ním taky pak už ztratila kontakt. Občas jsem mu ze Švýcar telefonovala, ale ty hovory s ním byly čím dál tím obtížnější, byl podivně apatickej, jakoby mimo sebe a naprosto nesdílnej.

Takže to hlavní, co Vám Ivo Loos vnesl do života, byla ta sféra umění?

Asi jo. A určitě mi vytrýbil vidění a zaměření na detaily, způsob vidění. Umět se dívat mě naučil. Navíc byl Ivo moc šikovnej, jak nikdo neměl ani korunu, tak on si uměl zařídit krásně svůj pokoj u rodičů, z toho mála, co bylo k dispozici. Tedy že se dá improvizovat skoro s ničím.

Chtěla byste ho nějak charakterizovat?

No to už jsme spolu probíraly (*smích*). Byl mimořádně pracovitej. Když dělal s Malátkem soutěže, a že jich nebylo málo, tak dokázal ještě po zaměstnání nasadit noce, nespál, nejedl, zkrátka obětoval veškerý svůj volnej čas architektuře. Byl zaměřenej na detail. Měl velice silnou vůli, dokázal „vůlí hory přenášet“, to mě fascinovalo, i fyzicky, jak dokázal třeba přenést mohutný kus nábytku, což absolutně neodpovídalo jeho fýsis. Nemyslel na jídlo nikdy, to bylo naprosto podřadný. Byl na ženský, to už jsem říkala, velký estét, ale byl v něm i kus ješity. Nevím, jak viděl sám sebe, objektivně vzato nebyl žádnej krasavec, ale udělal z toho to nejlepší, co moh, jak dbal na to oblečení, a to je pravda (*smích*). No já jsem měla období, kdy jsem ho měla dost ráda, ale pořád tam byla jakási ta výhrada.

A že to s tím člověk vydrží tak dlouho...?

To bych si přičetla za svoji hrubou chybu, to mě dnes mrzí. Že to „člověk“ vydrží tak dlouho, to je malá odvaha udělat konec a jít do „ničeho“. V tomhle jsem mu ublížila, si myslím, a je mi to moc líto. Několikrát si mě chtěl vzít, ale to já byla ještě moc mladá, byla jsem studentka, to pro mě nebylo žádný téma. Tím jsem mu možná taky ublížila. Ivo byl v mém životě významnej člověk. Myslím si, že bych měla být hodně hodná, co se jeho týče, ale to už si musím vyřídit jinde....

Rozhovor s architektem Václavem Aulickým, kolegou a přítelem Ivo Loose, v jeho kanceláři v Praze na Pankráci
12. 2. 2013

Už jsme spolu několikrát mluvili o Ivo Loosovi, můžete prosím zopakovat, jak jste ho poznal?

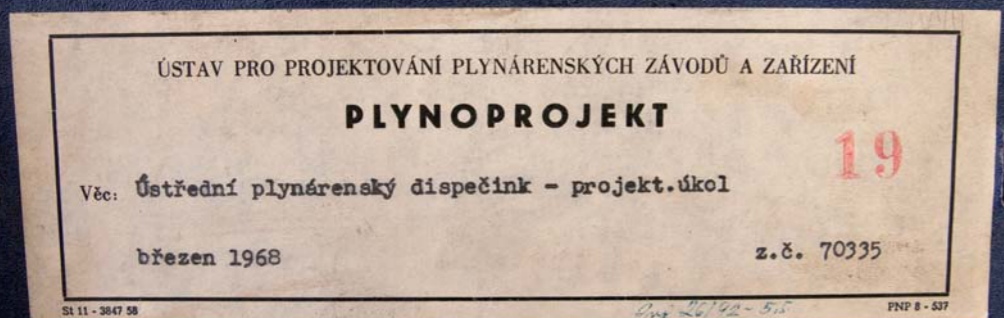
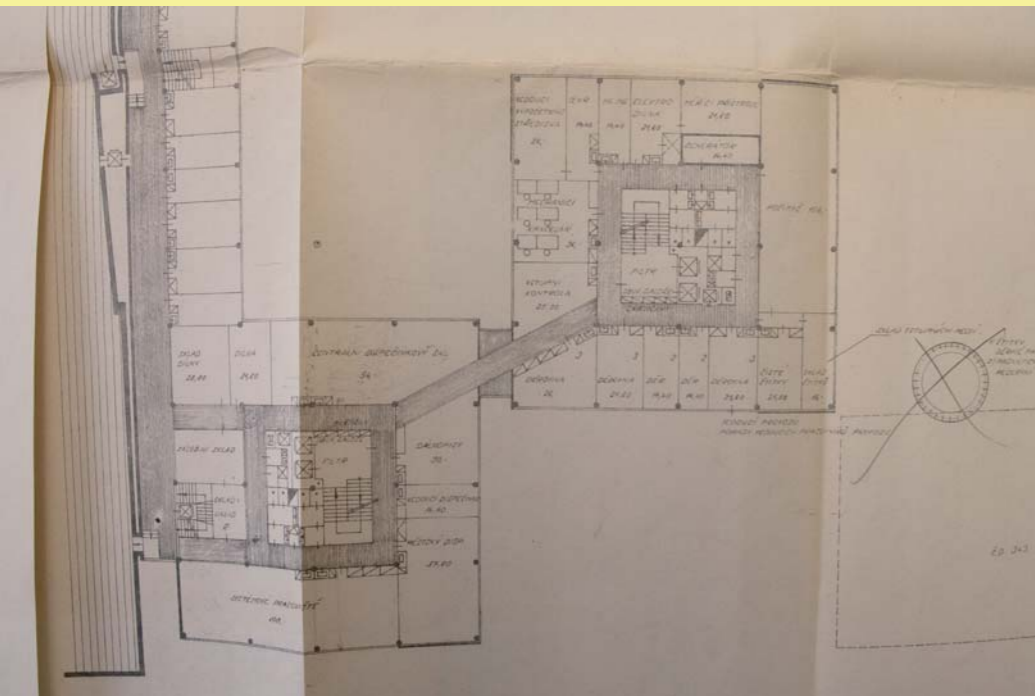
My jsme jako studenti architektury na ČVUT samozřejmě věděli o Malátkovi a Loosovi jako o starších kolezích, kteří byli hodně známí tím, že se umísťovali v soutěžích, kterých se v té době dělalo poměrně dost, třeba na obchodní dům Kotva, Staroměstskou radnici apod., a oni se většinou umísťovali v druhé, třetí ceně a my jsme už v té konečné fázi studia se v tom víc orientovali a sledovali to, např. v našem jediném časopise Architektura ČSSR apod. Cubr, Prager, Machoninová, Filsak a další, to byly pro nás velké jména, a oni byli pro nás jistým způsobem tou naší avantgardou architektury – po uvolnění režimu, tedy i Malátek s Loosem. Ke konci školy dokonce u nás pořádali nějakou přednášku. Byli pro mě jakýmsi vzorem, „to jsou oni, ty to dělají správně, kéž bych se s nima někdy potkal“, to jsem si říkal. Pak jsem v roce 1967 skončil školu a bylo to shodou okolností, dělali jsme se ženou soutěž na centrum Krnov a sekretářem té soutěže byl Jindřich Malátek a já jsem tam napsal blbě adresu a on nevěděl, kam to doručit, ale nějak mě vyhledal, vynadal mně a trochu víc jsme si spolu popovídali. To byl první bližší kontakt. No a pak už byl ten základní kámen naší spolupráce, akce Transgas na Vinohradech. To byla taky jedna ze soutěží, Malátek s Loosem ji vyhráli v roce 1965, to teda říkali, že moc nevěděli co, moc se jim do toho nechtělo a zrovna to vyhráli, a tam, kde si mysleli, že je to opravdu dobrý, jako ta koncertní hala na náměstí Republiky, tam byli druhý. Ale byli v té době v Plynoprojektu a celá ta věc usnula. A pak přišla ta investice s vedením plynu ze Sovětského svazu do západního Německa přes naše území, no to bylo celá komplikovaná věc. Každopádně byl k tomu jako projektant přizván Vojenský projektový ústav, kde jsem pracoval, a jednoho krásného dne se přišli dva architekti, Malátek s Loosem, že jo. Ivo měl, jako vždycky, velice přesnej oblek, s vestou a kravatou, přišli tam a byli takoví jakože co se nám to přihodilo tady s nějakými blbečkama z VPÚ, to bude strašný, co s nima budeme dělat... něco jsme skicovali a Ivo povídá: „Teda já nevím, pánové, to je jak kdyby to dělali nějaký z třetího ročníku...“

Takže to byly složité začátky...

No ale po těchto začátcích z toho nakonec bylo celoživotní, nejen pracovní, ale i osobní přátelství. No a pak bylo druhý kolo soutěže na hotel na náměstí Republiky a oni přišli za mnou a mojí ženou, jestli bysme to nedělali s nima. A tam jsem pak u nich uspěl, jako mladej, líbil se jim ten můj vklad. A navíc jsme si sedli i názorově, politicky i lidsky. No tak jsme spolu začli spolupracovat. Nejen zakázkově ve VPÚ, ale i na řadě dalších soutěží atd.

Bylo to složité v té době, protloukat se projektovými ústavami a mít vůbec zajímavou práci, když jste nešli režimu vyloženě na ruku?

No my jsme taky poměrně často toho zaměstnavatele měnili, nebyli jsme nějaký velký disidenti, to rozhodně ne, ale ono vám stačilo málo, třeba podpořit nějakou petici, vyjádřit někde svůj protirežimní názor a už jste to



měla zaznamenaný a hrozil nějaký postih. Tak jsme museli různě kličkovat, zametat stopy apod. Byli jsme taky chvíli v Rodasu, s Eisenreichem, pak tam přišel i Honza Fišer, z Rodasu se stal Investis v rámci normalizace, protože Rodas byla akciová společnost a to už se nesmělo, do roku 73 jsme tam pracovali pro Konstruktivu a dělali jsme na tom Transgasu. A tam jsme zase chvíli vegetovali všichni, i s Loosem a Malátkem.

Takže ještě jednou, kdy jste se přesně poznali s Loosem?

Určitě jsme se viděli poprvé na podzim 67. Víte, von vám práci nikdo moc nechtěl vzít tehdy, leda tak peníze nebo postavení, ale dřinu ne, to určitě ne. Nikdo nebyl ani vedoucí, ani ředitel, dělali jsme nádeničinu za pár korun jako naprostá většina projektantů tehdy. Po dvou letech nejistého času jsme se převodem dostali do Spojprojektu, když byl plán na výstavbu televize. To teda padlo, já se pak dostal k technickým stavbám, telefonní ústředny – v Ostravě (spolu s Ivou, to byla první společná stavba), v Hradci Králové atd. Až do poloviny roku 75 se vlastně ještě participovalo na tom Transgasu. Dělala se ta skleněná budova Světové odborové federace, interiéry atd., a tam o hodně víc Ivo se tomu věnoval.

Dělal interiéry?

No hodně. Ještě se na tom podílel Pepík Vrana s náma. No a pak, to byl rok 76 nebo 77, už nevím přesně, přišla ta nabídka od investora na Národní divadlo. Tam se stala taková věc. Pan architekt Fuchs, co vyhrál první cenu, byl mrtvej, jeho syn, co měl autorská práva, se toho zřekl, tak to dostali ti, co vyhráli druhou a třetí cenu, to byl Kupka a Malátek s Loosem. Původně i Malátek dokonce říkal, že do toho pude, do SÚRPMA ke Kupkovi, že se teda rozejdeme, což nebylo veselý, ale lidsky pochopitelný. Ale když tam chvíli docházel, tak zjistil, že tam pro něj už není platforma architektonická, tak řek, že zůstane s náma ve Spojáči. A Ivo naopak, to byla jeho životní věc. A od té doby jsme už společně de facto zakázkově nic nedělali, jenom nějaký drobnosti, ovšem soutěže ano, na příklad divadlo do Košic a do Amsterdamu, poslední soutěž pak na Staroměstskou radnici, 1986 nebo kdy, u toho byl teda i Malátek, Honza Fišer, já a moje žena. A vyhodili nás, protože jsme měli jednu perspektivu udělanou jinou technikou, než jsme měli mít. No to je jedno.

Takže až do Národního divadla se vám dařilo ten kolektiv udržovat?

A to vám řeknu, ani jsme k tomu „udržování“ nemuseli vyvíjet žádný velký úsilí, to bylo naprosto spontánní. No člověk spíš vzpomíná jen na to dobrý, že, ale v tomhle případě to byla opravdu nejhezčí léta našeho života, to říkají všichni, teď jsme na to nedávno vzpomínali. Když si na to vzpomenu... nikdy bych nevěřil, že by bylo možný, aby nějaký lidi, čtyři, mohli spolu takhle dělat i se přátelit.

Navíc v té době, že jo...nebo nebylo to naopak právě tou dobou, že to tak drželo pohromadě?

Ano, devadesát procent toho bylo tak, jako když se vytvoří dobrá parta ve vězení, nebo když lidi vzpomínají na to, jaká byla vojna, když se tam vytvořila dobrá parta. Ano, bylo to jistě i pod tlakem okolností. Na druhý straně, dalo by se říct, že když jsme byli v ulitě té práce, a nikdo na nás netlačil, prakticky vůbec, tak by se taky dalo kriticky říct, že jsme se smířili s režimem, že jsme nebojovali, ale to je zase jinej pohled. Mohl by taky někdo říct, že jsme pomáhali budovat socialismus, když jsme

projektovali. Do dneška na to nemám ani já sám jasnej názor, ale nemyslím, že by bylo zásadně fér to takto posuzovat, s režimem jsme rozhodně smířeni nikdy nebyli. Ale tohle na to určitě mělo velkej vliv. My jsme měli nepředstavitelně dobrou práci, a to z toho důvodu, že ty projektový práce byly technologický, například ty telefonní ústředny. Takovej barák to je jen obálka na nějaký rádia. Do toho vám nikdo nemluvil. Já měl jedinej konflikt kvůli hi-tech ústředně na Bílé Hoře. Tehdá to Malátek za mě vyžehlil. Televizní věž na Žižkově jsem začal navrhovat někdy v roce 81, stavba začla 84. A vlastně do toho taky skoro nikdo ideologicky nemluvil. Proč to má boulatý kabiny a celý je to ze železa, to moc nikdo neřešil, tlačili mě teda do jednoho komínu, že by tam jako byl další malešickej komín, no ale když jsem jim to ukázal nakreslený, tak oni to uznali, že to nejde, aby tam byl betonovej komín. Je pravda ale, svým způsobem trochu ideologický problémy byly, typu co zažívala řada architektů, diktát toho, co je a co není socialistická architektura, u nás třeba Transgas byl označen jako příklad typický buržoazní nesocialistický architektury. Takhle označili i Kotvu. No to se samozřejmě trefili!

A vy jste se potkávali i mimo práci, že?

Samozřejmě, dělali jsme další soutěže mimo práci, Malátek, Loos, Fišer, moje žena. Architekti si mohli přivydělat takovejma melouchama, po večerech. Studie na rozhlas do Ostravy, kavárna Zlatý had s Malátkem, s Fišerem Slávii, já teda ne, já na ty interiéry moc nebyl. Ale i mimo práci, dyť to byli naši nejlepší kamarádi, jezdili jsme na chalupu do Krkonoš, na výstavy, u Ivy jsme se scházeli a klábosili o politice nebo zas o práci, Světlana nebo Marie Malátková pak už šly někam jinam, už to nemohly poslouchat.

Taky u Malátků jste se scházeli...

Taky, ale Jindra byl takovej systematik, takže měl vždycky nějaký téma. Třeba Ivo Oberstein se dostal ještě za totáče do New Yorku, vrátil se, a že nám promítne diáky, to jsme koukali jako blázni, nebo přijeli bratři Krierové z Anglie, postmodernisti, tak nám u nich v bytě udělali přednášku. Nebo jsme měli organizovanou besedu na téma panelová výstavba, tam byl i Havel pozvanej, kterej říkal, že máme napsat petici prezidentovi, že to takhle nejde (smích), tak jsme říkali, že má pravdu, ale že ten mechanismus je takovej, že jich můžem napsat, kolik chcem, ale ty paneláky se budou stavět dál. Že to takto řešitelný není, že se spíš snažíme s nima něco udělat. No byly to krásný chvíle, veselý, protože Jindra měl kontakty na Sergeje Machonina, Ludvíka Vaculíka a pár takovejch lidí, řada setkání u nich byla, třeba Vaculík nám četl povídky... Hrozně jsme se vždycky těšili. Od pětadesátého jsme měli i takový ilegální zdroje, já jsem pak třeba potají v práci xerozoval samizdaty. No potají, náš vedoucí střediska, komunista, to celou dobu věděl...(smích). A u Zoubků, samozřejmě to byl další ostrov, kde jsme se scházeli.

Jaký byl vlastně mezi vámi věkový rozdíl s Ivo Loosem?

Mezi náma byl asi tak sedmiletý rozdíl.

A jak to bylo s tím Národním divadlem?

No to se dostalo do takovýho karambolu, tenkrát scénograf Svoboda přijel z ciziny a řekl, že chce Novou scénu, v tu chvíli stavbu zastavili a předělávalo se to na Novou scénu, do ulice, kde jezdí tramvaje, ale nemůžete dělat divadlo s prosklenou fasádou, jak to bylo původně, vznikl

tragickéj zádrhel, Kupka s Ivou to nedokázali skousnout, tomu se vůbec nedivím, pak přišel Prager, že to nák vyřeší, měl ten tým, kterej zvládl i tu projektovou činnost veškerou. Kupka se z toho zhroutil, Ivo to taky strašně těžce nesl, tohle opravdu chtěl dělat, tohle bylo jeho...když přijdete zezadu od Ostrovni a jdete po těch schodech a vidíte ty římsy, to je prostě Ivo, ten tohle uměl, já jsem ho vždycky hrozně obdivoval. Vždycky dělal zásadně normální tužkou, ořezanou, červenou pastelkou si vynášel ty poměry a pak se mu z toho vyklubal tvar, to jsme nikdo neuměli, byl fenomenálně výtvarně nadanej, bohužel taky absolutně takto orientovanej člověk, naprosto bezbrannej, si neuměl namazat ani krajíc chleba. On se tak dostal do neřešitelné situace, do Spojprojektu se vrátit bylo obtížný, šel do Sportprojektu k Loudovi. Tam měl ještě jednu zakázku, Ski centrum v Harrachově, to je senzační. Jenže to začlo bejt špatný, byl nemocnej a zdrchanej a pak už doslova odejítej, bylo to neúnosný. Po revoluci jsem ho vzal k sobě do ateliéru, už tedy do privátní firmy, a dělali jsme spolu pár věcí, areál na Kavčí Hory apod. Jeho zdravotní a psychickéj stav byl ale čím dál horší, nedokázal se soustředit na tu práci. Měl i špatnou životosprávu, nemoci ho stíhaly, bylo to ubíjející.

Ani ta doba změněná, po revoluci, to mu nijak nevlilo krev do žil?

Ne, ne, holt ta špatná životospráva udělala svý. Bylo mu opravdu zle. Tělesně i duševně chřádnul. Byla to smůla. Ty možnosti byly, ale jeho už to netěšilo, nevíme pořádně, v čem to bylo, já osobně si myslím, že to Národní divadlo neustál a nesl si to pořád sebou. Já měl tu kliku, že jsem ty velký věci mohl dělat, jak jsem chtěl, hodně jsem se „chytil“ po revoluci, až do teď je to více než jedenáct realizací, je to v knížkách, je to hi-tech... mně se ten můj moment uplatnění a úspěchu v oboru jistým způsobem vlastně naplnil. Zaplať pámbů za ty dary. Kdežto jemu ne, jen částečně se to naplnilo na tom Transgasu, v rámci kolektivu. Ale osobně to bylo to Národní divadlo, novostavba, to bylo vidět, byl úplně u vytržení z toho a ono to holt tak dopadlo. Malátek, kterej umřel mimochodem dost brzo, oproti němu měl i spoustu jiných aktivit, mimoprofesionálních, sportoval, maloval olejovejma barvama, byl z hudební rodiny, já lyžuju, jezdím na kole, mám kamarády, mám si kde udělat radost nebo se vyžít, ale on nic z toho nedělal. Byl jen pro tu práci. A já jsem od něj toho docela dost odkoukal. Čárám podle pravítka a on to dělal stejně. Chtěl, aby to bylo přesně. V podstatě to dělal podobně, jako to dnes generují sofistikovaný programy. Je to tvůrčí a přitom neuvěřitelně exaktní. Ivo přemejšlel a dospěl k tomu tvůrčí analýzou. On byl mimořádně ovládaněj tou potřebou dělat svoji práci, že ho to úplně stravovalo. Ale on byl holt takovej nepraktickéj člověk, to úplně u té architektury nefunguje, musíte tam řešit velký množství praktických problémů, statiku, topení, multifunkčnost projektování musíte umět řídit, ovládat...ten vůdčí duch tam musí být a on to neovládal a nebavilo ho to.

Máte pocit, že jeho způsob práce v architektuře se nějak odráží v jeho fotografiích? Třeba ten jeho smysl pro tvary...

Já, jak tak ty fotky znám, já si nemyslím, že ty fotky nák jasně odráží jeho přístup k architektonický tvorbě, ale nemyslím si zároveň, že to je úleva od něčeho, že by to dělal zvlášť. V těch fotkách je ten Ivo. Ty lidi, co fotil, ti jsou zároveň i Ivo tak trochu. Tím, že byl nepraktickéj a tisíce věcí ho obtěžovalo a nenechal mu ten prostor, aby si dělal to svoje, on vnímal

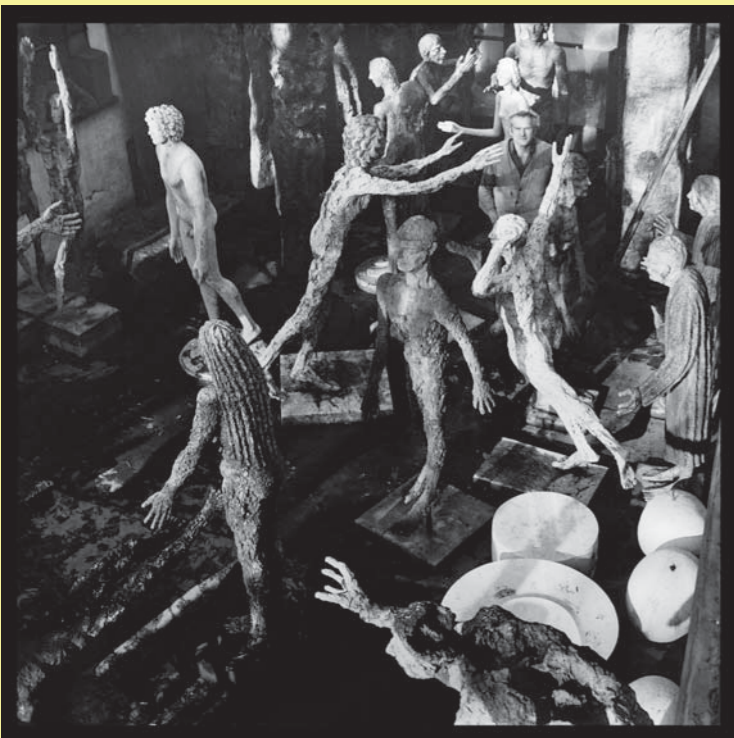
ten svět trochu nepřátelskej, bych řekl a podle mě extrémně těžce nesl všechny okolnosti totalitního komunistického režimu. Ale to nejsou fotky kritický, v tom smyslu, že by fotil primitivy nebo burany nebo debily. To tak není. Je to skoro až možná... je to o tom lidským utrpení a údělu a vyjadřuje to i ten jeho pocit, že je to všechno nic moc, jak těžko se v tom najde ten kousek, kerej by člověka potěšil... protože on to tak viděl. Já bych fotil věci pozitivní, hezký holky a tak. Kdežto on...mně chyběj slova, nefotil věci negativní, ale ty fotky vyjadřují jeho pocity. Jo, možná trošičku kompozičně, když měl vystihnout nějaký momenty...když máte architektonický vzdělání a výtvarný nadání, je to o poměru věcí, o kompozici, o světle, to je všechno v architektuře. Cit pro světlo – proto to dělal tak kontrastní, ostrý, černobílý, jak vidí tu kompozici.... Nejsem odborník, ale v tomhle směru vidím ty fotky jako výraz jeho postoje k životu, on tam sám sebe trochu zobrazuje a zároveň...on byl teda cynik, mluvil zkratkovitě, byl se vším hned hotov, dost tvrdě, ale byl hodně citlivej a hodnej.

Ty fotky vám teda nijak moc necpal?

Ale tak ukazoval nám je, prostě jsme se sešli u něj, Světlana udělala chlebičky, byla situace, že třeba Jindra řekl: „A co ty tvoje fotky, udělals něco novýho?“ a Ivo řekl: „Neudělal jsem nic, nebavilo mě to, je to kravina.“ Anebo řekl: „Jó, něco tady mám.“ „A tak nám to ukaž!“ „No, jestli chcete, tak vám to ukážu...“ Rozložil to na stůl a my jsme na to vejrali, že jo... Párkrát se stalo, že říkal: „Hele, dal jsem něco dohromady a chtěl bych vědět, co tomu říkáte...“ A měl to tak seskládaný a my jsme říkali: „To bys měl někam dát.“ A on říkal: „Proč bych to dělal...“

Takže ani fotografování pro něj nebylo moc významné, že by se třeba tam realizoval, pokud zažil pracovní zklamání v architektuře, že?

Ne, Malátek ho několikrát lámal, aby to dal na výstavu, ale on neměl ty ambice. Opravdu žil tou architekturou. Ono to ani moc časově nešlo zvládnout, byl opravdu v plným pracovním nasazení. Taky hodně četl, i o umění a tak, byl aktivní pořád, ale takovým uzavřeným způsobem. Ale to říkám hrozně zkratkovitě všechno. Taky ty naše setkání zabíraly strašně moc času, to byl mnohovrstevnatej život. V té době jste potřebovala mít svůj okruh lidí, taky abyste věděla, že jim můžete důvěřovat. To byla intenzivní setkání. Já ještě teď, když tady sedím a třeba řeším nějaký problém, říkám si, na tohle se zeptám Ivy, a pak si řeknu, co blbneš... nebo když jedu autem domů a něco mě naštvě, třeba z politiky, tak mám chuť zahrnout dřív k Malátkům a povykládat si o tom s Jindrou...ale to je jen takovej šleh, chvilkovéj. No pořád to tam je.



Ivo Loos, Olbram Zoubek mezi svými sochami, 70. léta.
Z osobního archivu Olbrama Zoubka.

Rozhovor se sochařem Olbramem Zoubkem, spolupracovníkem a přítelem Ivo Loose, v jeho ateliéru v Salmovské ulici v Praze
4. 7. 2012

Kdy jste se seznámil s Ivo Loosem?

Na konci padesátých let. Kdy se dělala soutěž na památník na Kubě?

V roce 1963.

Tak to už jsme se znali. A kdy se dělala soutěž na pražskou radnici?

No jestli myslíme tu stejnou, tak taky v roce 1963.

To už jsme se dávno znali. Kdy chodil se slečnou Bažantovou?

Od roku 1961.

Tu jsem nedávno potkal. Na zahájení výstavy Evy Kmentové a hlásila se ke mně. Do té byl hodně zamilovaný tenkrát.

My jsme měli tehdy s Evou Kmentovou ateliér na Židovských pecích a oni k nám jednou přišli, neohlášeně, že by uvítali nějakou spolupráci. Přemýšlím, co byla ta spolupráce. To byla ta radnice, jedna z prvních, co jsme dělali společně. A ta Kuba. Ale to už jsme se dlouho znali. No pro mě to bylo významný přátelství s tím Jindřichem Malátkem. S Ivem taky, ale... Pak Jindřich zemřel, na mrtvici mozkovou, nejdřív byl dlouho ochrnutý... Pak už jsem to přátelství s Ivem tolik nepotřeboval, ne tak jako s Jindřichem.

Vzpomínáte si na přátelská setkání, na večírky, které probíhaly doma u Loosů nebo vlastně i u vás?

Ano, probíhala u nás setkání, i s Václavem Havlem i s jinými, ale to se Ivo tolik netýkalo. Tady sem chodil Ludvík Vaculík a Sergej Machonin, nějaká ta disidentská setkání tu byla, ale ti dva hoši se toho neúčastnili.

A teď se konají jednou za rok vždycky před Vánoci nebo po Vánocích u mě, už dvacet let, setkání architektů a sochařů, i vdova po Jindřichovi Malátkovi, Aulický, vlastně na památku Jindřicha Malátka. Přátelé Jindřicha Malátka. To se tady koná. Ale to nemá politický podtext.

Myslíte, že byl Ivo Loos uzavřený člověk?

Ano, uzavřený spíš... To spíš moje žena, Eva Kmentová, k němu měla blíž než já. Jednou řekla, že kdyby si měla vybrat milence, tak toho Ivo, a kdyby manžela, tak že toho Jindřicha. A to se Jindřicha dotklo, mého kamaráda. Ivo byl pro ženy atraktivní, mluvil tichým hlasem, vždycky, když byl u nás na návštěvě, o půlnoci volal té Heleně, šeptal do telefonu... My jsme se hodně stýkali u nás, vždycky tedy oba, jak Jindřich, tak Ivo. Dlouho se teda neoženil.

A z té architektury byl nešťastný, že se mu úplně nedařilo? Co si o tom myslíte?

On byl geniální jaksi umělec, detail nějaký architektonický opravdu vymyslel krásně, ale koncipovat stavbu, jako hlavní architekt... Oni se pak rozdělili s Jindřichem, každý byl v jiném ateliéru a oni mu svěřili stavbu jako hlavnímu architektovi a on to nezvládl. To je náročná práce, sehnat všechny ty lidi, elektrikáře a tak, a s nimi jednat, to on neuměl. On měl problém komunikovat s lidmi. On na to nebyl.

Takže když pracovali ve dvojici s Malátkem...

tak Jindřich dělal tu koncepční práci a on tu výtvarnou. A to jim šlo dobře. Pak se rozdělili – shodou okolností, oni se nechtěli rozdělit, ale organizačně

se to nějak zmotalo, že zůstali každý jinde. A to byl pro Ivu konec. Jak neměl oporu v tom Jindřichovi, tak mu to nešlo samotnému.

Taky jste spolu dělali náhrobek Jana Palacha, že ano?

Ano, kvůli tomu byly hodně ty schůzky, i s Jindřichem. Byli u toho oba. Vymýšleli podobu té desky a já jsem dělal reliéf. Vidíte, to máte pravdu.

Vzpomenete si na nějakou Loosovu výstavu?

Jen na jednu. To bylo už po revoluci. Tady v Praze. V jakési neoficiální síni na náměstí Jiráskově...není to zase tak dávno. Možná jeho poslední výstava to byla. Byl jsem na zahájení.

České centrum fotografie?

Ano, to je ono.

Myslíte, že ani s žádnými fotografy se nestýkal?

Myslím, že ne.

A říkají Vám něco názvy údajně cyklů fotografických, které měl rozpracované – Koukáči, Dětství, Stará zahrada?

Koukáči, to mi něco říká, to si umím představit, ale Dětství...že by fotil děti? Na to on nebyl.

Údajně v roce 1978 přestal fotografovat. Netušíte proč?

Já nevím, proč přestal. No já jsem ho znal hlavně přes toho Jindřicha. Ale fotil taky mně, nějaké sochy. A taky akty, pomocné, k sochám. Mě a syna. Udělal soubor fotek tady ze dvora, moc krásných, čtvercové formáty, ty já mám rád.

A jak, prosím vás, vznikaly ty sochy – šedí a červení architekti?

Já dělám často lidi, které znám. Rodinu, první ženu, druhou ženu, děti a oni byli blízcí, tak jsem udělal i je. V té šedé verzi, ti jsou lepší, pak ty červené. No oni byli hluboce v mém životě zakotveni a já jsem dělal, co mně bylo blízké.

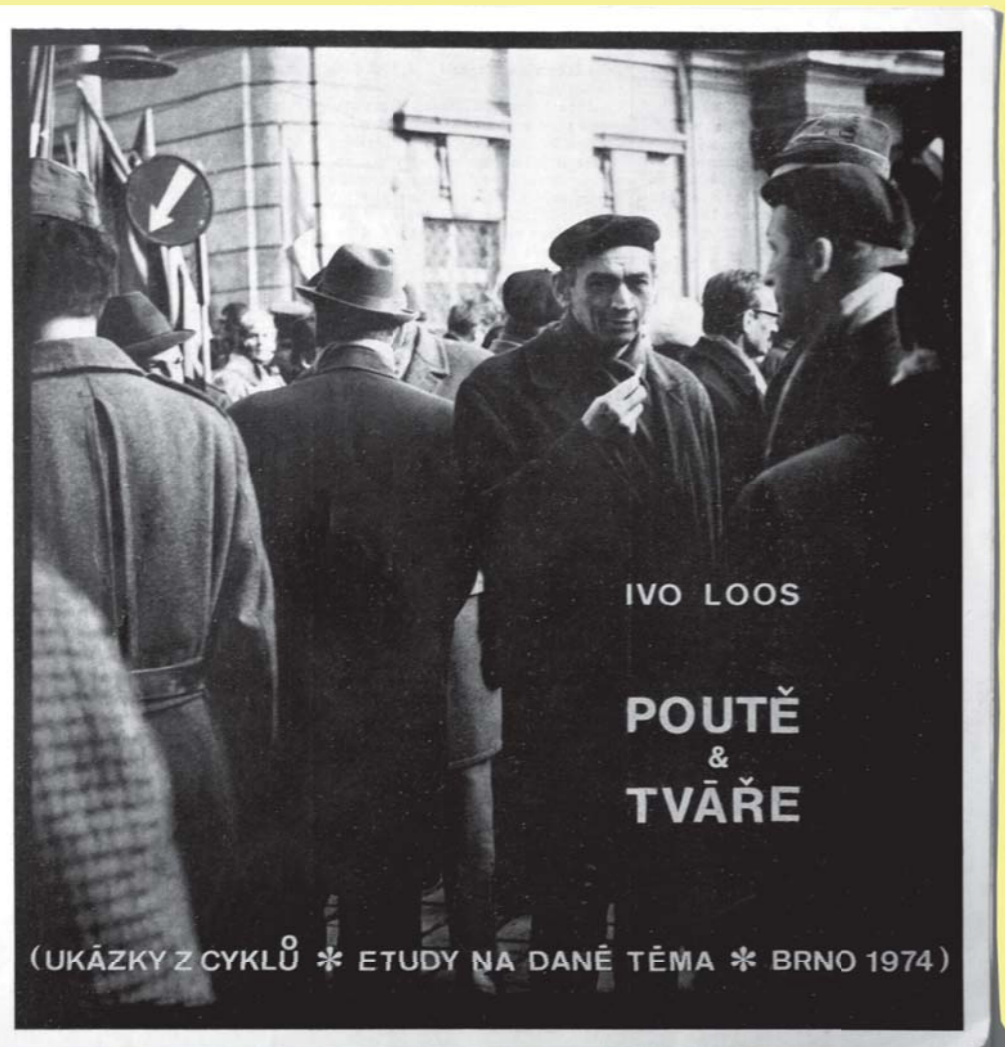
A tak jste je tedy tehdy viděl – lehce se vznášejícího Ivo Loose...

Ano, je takový poskakující, Jindřich kráčející – v té červené verzi. Tak jsem je viděl. Šediví jsou s orantskými gesty, oranti, tak jsem je udělal. A místo fíkových listů mají destičky –kubistický fíkový list.

Aha, takže to je moderní podoba fíkového listu.

Ano. Tedy to je moje podoba.

Rozhovor s historikem fotografie a kurátorem Antonínem Dufkem, propagátorem díla Ivo Loose, v jeho kanceláři v Moravské galerii v Brně 21. 5. 2012



Titulní stránka katalogu výstavy v brněnském Domě pánů z Kunštátu v roce 1974

Vzhledem k Vaším aktivitám ve spojitosti s Ivo Loosem jste, zdá se, nezasvěcenější odborník, který o jeho díle může mluvit. Cítíte to tak?

No, opravdu si nejsem jist, zda toho o něm vím nejvíc, protože on byl v Praze a já v Brně. My jsme se setkali párkrát, na zahájeních apod. Měli jsme se rádi, to ano. On byl nesmírně vyhraněná osobnost a dost jsme si padli do noty, určitě například ve vztahu k režimu. On žil velice politicky, měl vždycky jasno o světové situaci, o komunistech, o tom, co se stane apod. Vždy měl v tomto směru vyhraněné názory.

Takže váš vztah byl i hodně osobní?

Myslím, že jsme byli přátelé, ale přece jenom to bylo profesionální přátelství, řekl bych, protože když přestal fotit, tak jsme se už neviděli. Jednou přijel do Brna, ukazoval mi nějaké fotografie, tuším, nebo spíš mluvil o tom, co by chtěl, ale nevypadalo to, že by z toho něco bylo, a pak se už neobjevil. Ani písemně jsme nekomunikovali, jen minimálně, když jsme dělali výstavu. A pak jsem se už jen dozvěděl, že je nemocný.

Ale svoje fotografie sdílel nejvíc s Vámi, ne?

No to si myslím, že ano, dělal jsem mu první výstavy, i když byl, myslím, ještě někdo jiný, už si nevzpomínám kdo. Ale snažil jsem se formulovat, o co tam jde. Byl jsem si vědom jeho důležitosti. Což v té Praze si asi vědomi nebyli, už si to moc nepamatuji.

A jak jste se vlastně k jeho dílu dostal?

To bylo přes Helenu Bažantovou, která byla jeho přítelkyní tehdy. Já jsem ji znal jako historičku umění, která se zabývala gotickým sochařstvím, a já taky, seznámil nás profesor Homolka. Helena znala Iva a bylo jí jasné, že ty fotografie jsou výborné. Přímou mi ho vnutila. Takže já na tom vlastně nemám žádnou zásluhu, jenom jsem to pak vystavil a něco o tom napsal.

To bylo přesně v které době?

Někdy krátce předtím, než jsem udělal tu výstavu v Bratislavě, v galerii Profil. To ale byla zásluha Ludovíta Hlaváče, on tam měl jakoby svoji galerii v kině Pohraničník, dnes už to neexistuje. Tam si mohl prakticky dělat, co chtěl. Byl velmi soudný člověk – snad by se dalo říct, co znamená Fárová pro Česko, to znamená Hlaváč pro Slovensko. My jsme spolupracovali, protože Brno je jaksí uprostřed, já jsem asi dělal na Slovensku víc věcí než v Praze, protože oni měli víc zájem. A on měl zájem o věci progresivní, proto si i vybral toho Loose. Potom byla taková premiéra meziválečné fotografie, i když v miniaturní podobě, to byla naše nejúspěšnější výstava. Poprvé byla vystavena z naší sbírky v Bratislavě, myslím taky v tom Pohraničníku.

Jak se mu podařilo, že v té době mohl vystavovat takové věci?

To ještě šlo. Výstava Loose tady v Brně taky byla jedna z posledních výstav, které byly evidentně proti režimu a které bylo možné uspořádat. To bylo v roce 1974, což je úžasný. A to už by taky nikde jinde nešlo než v Brně, si myslím. A byl to tak trošku zázrak, že to prošlo bez průšvihů. Asi tam nepřišel nikdo, kdo by to práskl.

V Moravské galerii by to asi vůbec nešlo.

My jsme v té době nedělali vůbec individuální výstavy v Moravské galerii.

Dělali jsme jen přehledové. Tady taky nebylo kde vystavovat. Ty výstavní sály, co jsou tu dnes, tak to byly tehdy depozitáře, vystavovali jsme jen nahoře v kabinetu, to byl jediný výstavní prostor pro všechno...

Jak probíhala vaše setkání s Loosem?

Mluvili jsme hlavně o fotce, on byl vždycky zvědavý, co si myslím, samozřejmě toužil po pochvle, jako všichni. Ale zajímavé bylo to, že to dělal úplně jinak než jiní fotografové. Taky to nebyl fotograf, ale architekt. Všichni to dělali na kinofilm, on na střední formát 6x6. Ty fotky byly třeba úplně statické, pravděpodobně vnímal ty lidi jako sochy. Mimochodem, zavedl mě k Zoubkovi, za což jsme byl hrozně rád, to byl moc příjemný večer. A pak mě i vodil po svých architekturách a ukazoval mi plány a fotky, čemuž jsem moc nerozuměl, ale bylo to pro mě všechno zajímavé, rozšiřoval jsem si obzor. Spolupracoval s architektem Malátkem - ti každý den probrali politickou situaci, tedy to byl můj pocit na základě mých letmých návštěv. To byly opravdu osobnosti. Mimochodem, Ivo mě zavedl někdy v podvečer i k Palachovu hrobu, dokud byl ještě v Praze.

Zdá se, že s Vámi opravdu svoje fotografie sdílel víc než se svou rodinou třeba...

No moc jsme toho nestihli probrat, když jsme byli každý jinde, ale zajímalo ho, co k tomu řeknu. Začal třeba *Poutěma*, to ho hodně zajímalo, ale důležitější byly ty fotky z prvních májů. Byl jeden z prvních, kdo to u nás začal fotit, než se z toho za deset let stala móda a na první máj vyrazila celá parta pražských fotografů, od Kyndrové přes Kučeru, a snažili se trumfnout jeden druhého. Ještě Pavel Štecha byl před nimi, ale to je jedno. No a teď po těch letech už snad došlo každému, jak ty fotografie byly nesmírně tvrdé, a jsou dodnes. Tam byl právě rozdíl v těch postojích, bylo hodně takových spíš humorných fotografů, ale Loos patřil mezi nejtvrdší kritiky režimu. Ten jeho jasný politický názor je i v jeho fotografiích. Řekl bych, že další takový člověk byl Jiří Erml, už zemřel. Emigroval do Ameriky, slavný fotograf skla. Asi už věděl, že bude emigrovat, a ačkoli nikdy nedělal živou fotku, tak vysolil velmi tvrdé fotky, takové konceptuální. Například fotografie lidí z výtahu pater noster. Bohužel je nemáme ve sbírce. A další takový člověk byl Milan Pitlach, ten taky emigroval. Asi když se člověk rozhodl k emigraci, tak to viděl spíš hůř, než to bylo. Jinak jsme si to malovali na růžovo. Ale Erml to fotil později.

Dozvěděl jsem se až teď, že se Ivo znal i s Miroslavem Vojtěchovským, určitě si ho vážil Štecha, ale jestli se vůbec setkali, to nevím. Jinak skutečně žil v tom architektonickém světě, ne fotografickém, to nepotřeboval. Myslím si, že z fotografů by si snad rozuměl se Štechou.

Neměl potřebu zjišťovat, co se děje v tom fotografickém světě?

Vůbec, bohudíky.

Názvy cyklů, které zmiňujete, jako Stará zahrada a Koukáči, na to jsem nikde jinde nenarazila, ani mezi zvětšeninami jsem to zatím neobjevila...

Já jsem na ně taky nenarazil (*smích*). To vůbec nevím, o co jde. To mně asi musel říct. Víte, já už si taky spoustu věcí nepamatuji. Řekl bych, že jsem to určitě nevystavoval.

Člověk ho musel mít rád. Byl trochu takový napoleonek, nebyl velký, mluvil koutkem úst jako američtí kovbojové, strašně potichu, jen to tak cedil mezi zuby, měl pozoruhodnou dikci. Ale vždycky to byly nějaké perly, byla to síla,

co říkal. Modré oči, krásné, jak Steve McQueen, to by se Vám líbilo (*smích*).

Byl spíš introvertní?

Ano, myslím, že ano, Ale přátelský, člověk se s ním cítil dobře. Jsou lidi, že nevíte, co udělají v příští chvíli, ale máte pocit, že se znáte odjakživa, že si s nimi popovídáte, aniž byste myslela na to, co máte říct a co ne, jako s kamarádem. Taky víte, že co se řekne, to tak zůstane. Seriózní člověk. Ale působil křehce.

Vzpomenete si na nějaký jeho názor ohledně fotografie?

Já ani nevím, kterého fotografa měl rád, koho si vážil. On byl v tomto směru trochu... že odnikud nic nemá, že je všechno jen z něho. Nepamatuji se, že byl měl nějaký vzor nebo oblíbenec. Byl trochu ješitný, myslím. Na nic se neptal, přestože každý má nějakou nejistotu. On ty fotky vždycky servíroval rovnou jako předmět obdivu. No možná to trochu přeháním. Tedy byl zvědavý, co si o tom myslím, ale byl přesvědčen o tom, že jak to předkládá, tak je to naprosto v pořádku.

Ivo Loos

18. 7. 1934, Praha – 15. 4. 2009, Praha

SEZNAM VÝSTAV**Samostatné výstavy**

1970 – *Poutě*, Malá galerie Československého spisovatele v Praze,
18. 5. – 5. 6. 1970

1973 – *Tváře Iva Loosa*, Profil - komorná galéria fotografie pri Mestskom dome kultúry a osvetu (salónik kina Pohraničník), Bratislava, červenec 1973 (katalog s textem Ant. Dufka).

1974 – *Poutě a Tváře*, Dům pánů z Kunštátu, Kabinet fotografie J. Funka, Brno, pořadatelé: Dům umění města Brna a Moravská galerie v Brně, duben 1974 (kat. s textem Ant. Dufka).

1999 – *Jiskření fotografie*, České centrum fotografie, Praha, 9. 11. – 22. 11. 1999. Připravila Lucie Loosová a Jiří Jaskmanický, vystaven výběr z cyklů *Tváře*, *Poutě* a *Hřbitovy*.

Skupinové výstavy

1968 – Santiago de Chile¹²³

1971 – *Československá fotografie 1968 – 70*, Moravská galerie v Brně – výběr z cyklu *Poutě*

1973 – *Československá fotografie 1971 – 72*, Moravská galerie v Brně, prosinec 1973 – leden 1974

1989 – *Co je fotografie - 150 let fotografie*, Mánes, Praha, 1. 8. – 30. 9. 1989

1989 – *Proměny české dokumentární fotografie*, Galerie 4, Cheb – ukázky z cyklu *Poutě* a *Tváře*

1989 – *Česká amatérská fotografie 1945 – 1989*, pořadatel: ÚKVČ, Bruselský pavilón PKOJF, Praha, 6. – 27. 10. 1989 – ukázky z cyklu *Poutě* a *Tváře*

2005 – *Česká fotografie 20. století*, Uměleckoprůmyslové museum v Praze a Galerie hl. m. Prahy, Praha, 23. 6. – 9. 10. 2005

2008 – *Třetí strana zdi. Fotografie v Československu 1969 – 1988 ze sbírek Moravské galerie v Brně*, Moravská galerie v Brně, 14. 11. 2008 – 15. 2. 2009.

¹²³ Tato výstava byla uvedena v materiálech v soukromém archivu Ivo Loose (zprostředkováno Lucií Loosovou), ale nepodařilo se o ní zjistit bližší informace.

2009 – *Česká fotografie 20. století*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 13. 3. – 26. 7. 2009 – výběr z cyklu *Tváře*

2009 – *Tenkrát na Východě/Češi očima fotografů 1948 - 1989*, Galerie hl. m. Prahy, Dům U Kamenného zvonu, Praha, 28. 10. 2009 – 3. 1. 2010

Zastoupení ve sbírkách

Moravská galerie v Brně
soukromé sbírky

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Aulický, Václav: Architekt Ivo Loos. *Architekt*, 2/2010, roč. 56, s. 122 - 123. (Aulický 2010)

Birgus, Vladimír: *Gustav Aulehla. Fotografie 1957 – 1990*. 1. vyd., KANT, Praha 2009. ISBN 978-80-86970-99-8.

Birgus, Vladimír: Nerozhodující okamžik. *Československá fotografie*, 1978, s. 110 – 111.

Birgus, Vladimír – Mlčoch, Jan: *Česká fotografie 20. století*. 1. vyd., KANT a Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Praha 2010. ISBN 978-80-7437-026-7, ISBN 978-80-7101-089-0. (Birgus – Mlčoch 2010)

Bydžovská, Lenka – Srp, Karel (ed.): *Český surrealismus 1929 – 1953*. 1. vyd., GHMP, Argo, Praha 1996. ISBN 80-7010-047-8, ISBN 80-7203-011-6.

Bradbury, Ray: Zástup. V: *Tichá hrůza, hororové povídky*. Vybral, uspořádal, přeložil Tomáš Korbař. 3. vyd., Toužimský a Moravec, Praha 2008 (1. vyd. Mladá fronta 1967), s. 79 – 91. ISBN 978-80-7264-100-0.

Bregantová, Polana – Vachtová, Ludmila – Zoubek, Olbram: *TEĎ. Práce Evy Kmentové*. 1. vyd., Arbor vitae, Moravská galerie v Brně, Brno, Praha 2006. ISBN 80-86300-59-5.

Československá fotografie 1971 – 72. 3. celostátní výstava fotografií (katalog výstavy). Úvodní text Antonín Dufek a Ludovít Hlaváč. Moravská galerie v Brně, Brno 1973.

Dejmal, Radim: Výsledky mezinárodní soutěže na památník vítězství na Playa-Girón – Kuba. *Architektura ČSSR*, roč. XXIV, s. 52 – 57.

Dufek, Antonín: Ivo Loos. V: Dufek, Antonín: *Černobílá fotografie*. 1. vyd., Odeon, Praha 1987, s. 94. (Dufek 1987)

Dufek, Antonín: Loos Ivo. V: Balajka, Petr a kol.: *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, 1. vyd., Asco, Praha 1993, s. 212 – 213. ISBN 80-7046-018-0.

Dufek, Antonín: Svět ve čtvercích Ivo Loose. *Revue Fotografie*, 1973, č. 4, s. 56 - 57.

Dufek, Antonín: *Třetí strana zdi* (kat. výstavy). 1. vyd., Moravská galerie v Brně a KANT, 2008. ISBN 978-80-7027-187-2, ISBN 978-80-86970-84-4.

Fárová, Anna: Procházky po výstavách. *Československá fotografie*, roč. 21, 1970, č. 7, s. 317.

Hames, Peter: *Československá Nová vlna*. 1. vyd., KMa, s. r. o., 2008. ISBN 978-80-7309-580-2.

Hlaváč, Ludovít: Dva fotografické pohledy na člověka. *Výtvarnictvo, fotografie, film*, 1974, č. 6, str. 133 – 135.

Hrabal, Bohumil: *Bambino di Praga, Barvotisky, Krásná Poldi*. 1. vyd., Československý spisovatel, Praha 1990. Fotografie Jiří Hanke, Lukáš Jasanský, Ivo Loos (plastiky Olbram Zoubek). ISBN 80-202-0147-5.

Hrabušický, Aurel – Hanáková, Petra: *Stano Pekár. Totálna fotografia*. 1. vyd., FOTOFO, Bratislava 2012. ISBN 978-80-85739-61-9.

Ivo Loos fotografie (katalog výstavy). Text Antonín Dufek. Profil - komorná galéria fotografie pri Mestskom dome kultúry a osvetu v Bratislave. MDKO, Bratislava 1973.

Ivo Loos, Poutě a Tváře (katalog výstavy). Text Antonín Dufek. Dům pánů z Kunštátu, kabinet fotografie J. Funkeho. Dům umění města Brna, Moravská galerie v Brně, Brno 1974. (Brno 1974)

Kapusta ml., Jan: *Olbram Zoubek* (katalog výstavy). Státní galerie výtvarného umění v Náchodě, Nadace Arbor Vitae Praha, 1996. ISBN 80-85057-47-6.

Klíma, Ivan: *Moje šílené století II (1967 – 1989)*. 1. vyd., Academia, Praha 2010. ISBN 978-80-200-1854-0.

Klimpl, Petr: *Česká amatérská fotografie 1945 – 1989* (katalog výstavy). ÚKVČ, Praha 1989.

Klusáková, Jana – Zoubek, Olbram: *Rozmlouvají NADORAZ o životě, o umění, o době*. Primus, Praha 1996. ISBN 80-85625-61-X.

Kostůr, Jiří – Stárek, František Čuňas: *Baráky – souostroví svobody*. 1. vyd., Pulchra, Praha 2010. ISBN 978-80-87377-19-2.

Kratochvíl, Petr: *Architektura sedmdesátých a osmdesátých let*. V: *Dějiny českého výtvarného umění*, 1958/2000, VI/1, s. 387 – 415. ISBN 978-80-200-1487-X.

Kučera, Jaroslav: *Lidé, které jsem potkal...* 1. vyd., KANT, Praha 2002. ISBN 80-86217-27-2.

Kyndrová, Dana: *Rituály normalizace*. 1. vyd., KANT – Karel Kerlický, Praha 2011. ISBN 978-80-7437-044-1.

Loos, Ivo: *Jedlíci párků...párkaři*. *Revue Fotografie*, roč. XXII, 1978, č.1, s. 37 – 39.

Loos, Ivo – Malátek, Jindřich: *Sídlště, nebo města? Výtvarná práce*, roč. XIII, 1965, č. 21, s. 1 – 3.

Loos, Ivo – Malátek, Jindřich: *Nad výstavou „Praha ve výstavbě“ - 1965*. *Architektura ČSSR*, roč. XXIV, s. 697 – 700.

Loos, Ivo – Malátek, Jindřich: *Poněkud problematický příspěvek k problematice dostavby Staroměstského náměstí*. *Architektura ČSSR*, roč. XXIV, s. 57 – 65.

Lukas, Jan: *Pražský deník 1938 – 1965*. 1. vyd., TORST, Praha 1995. ISBN 80-85639-52-1.

Malá, Alena (ed.): *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 – 2001* (7. díl, L – Mal). 1. vyd., Výtvarné centrum Chagall, Ostrava 2001. ISBN 80-86171-12-4.

Malina, Jaroslav (ed.): *Olbram Zoubek*. 1. vyd., Nadace Universitas Masarykiana v Brně, Nakl. Georgetown v Brně, Nakl. NAUMA v Brně, Brno 1996. ISBN 80-901604-9-2 (Georgetown), ISBN 80-902215-0-5 (NAUMA).

Masák, Miroslav: *K návrhu nominace Jindřicha Malátka*. V: *Bulletin ČKA*, rok 2009, č. 1, s. 9.

Mašín, Jiří: *Tibor Honty*. 1. vyd., Panorama, Praha 1986.

Mrázková, Daniela – Remeš, Vladimír: *Cesty československé fotografie*. 1. vyd., Mladá fronta, Praha 1989. ISBN 80-204-0015-X.

Mrázková, Daniela (ed.): *Co je fotografie – 150 let fotografie* (kat. výstavy). Videopress, Praha 1989. ISBN 80-7024-004-0.

Mrvík, Miloslav – Loos, Ivo – Malátek, Jindřich: *K problematice výstavby rodinných domků*. *Architektura ČSSR*, 1969, č. 9 – 10, s. 561 – 565.

Otáhal, Milan: *Podíl tvůrčí inteligence na pádu komunismu*. 1. vyd., Doplněk, Brno 1999. ISBN 80-7239-050-3.

Otáhal, Milan: *Opozice, moc, společnost 1969 – 1989. Příspěvek k dějinám normalizace*. 1. vyd., Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, MAXDORF, Praha 1994. ISBN 80-85800-12-8.

Proměny české dokumentární fotografie (texty Pavel Scheufler, Kateřina Klaricová, Josef Moucha). Katalog výstavy, Galerie 4, Cheb 1989.

Sedláková, Radomíra – Frič, Pavel: *20. století české architektury*. 1. vyd., Grada Publishing, Titanic, Praha 2006. ISBN 80-247-1940-1, ISBN 80-86652-24-6. (Sedláková – Frič 2006)

Silverio, Robert: *Postmoderní fotografie*. 1. vyd., AMU, Praha 2007. ISBN 978-80-7331-083-7. (Silverio 2007)

Sontagová, Susan: *O fotografii*. 1. vyd., Paseka / Barrister & Principal, Praha a Litomyšl 2002. ISBN 80-7185-471-9. (Sontagová 2002)

Starý, Oldřich: Soutěž na ideové a architektonické řešení prostoru Staroměstského náměstí v Praze. *Architektura ČSSR*, roč. XXIV, s. 475 – 48.

Svobodová – Večeřáková, Markéta: Loos, Ivo. V: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění – Dodatky*, 1. vyd., Academia, Praha 2006, s. 465. ISBN 80-200-1209-5.

Šetlík, Jiří: Zastavení u Olbrama Zoubka. V: Šetlík, Jiří: *Cesty po ateliérech*. 1. vyd., Torst, Praha 1996. ISBN 80-85639-89-0.

Šimoníková, Jaromíra: *Interiérová tvorba*. 1. vyd., Odeon, Praha 1982.

Šperl, Daniel: *Miloslav Kubeš. Člověče, kdo jsi?* 1. vyd., KANT, Praha 2010. ISBN 978-80-7437-013-7.

Šperl, Daniel: Miloslav Kubeš. Člověče, kdo jsi? *Fotografie magazín*, č. 2 (2008), s. 16 – 25.

Švácha, Rostislav: *Architektura 1958 – 1970*. V: *Dějiny českého výtvarného umění*, 1958/2000, VI/1, 1. vyd., Academia, Praha 2007, s. 31 – 69. ISBN 978-80-200-1487-X. (Švácha DČVU 2007)

Tenkrát na Východě/Češi očima fotografů 1948 – 1989 (text Vladimír Birgus a Tomáš Pospěch). Katalog výstavy, KANT, Praha 2009. ISBN 978-80-7437-005-2.

Todl, Luděk: Druhá fáze omezené, neanonymní soutěže na ideové architektonicko-urbanistické řešení prostoru náměstí Republiky s koncertním domem v Praze. *Architektura ČSSR*, roč. 1969, č. 3, s. 139 – 141.

Třetí strana zdi. Fotografie v Československu 1969 – 1988 ze sbírek Moravské galerie v Brně (text Antonín Dufek). Katalog výstavy, Moravská galerie v Brně, KANT, 2008. ISBN 978-80-7027-187-2, ISBN 978-80-86970-84-4.

Vaněk, Miroslav (ed.): *Obyčejní lidé...?! Pohled do života tzv. mlčící většiny*. 1. vyd., Academia, Praha 2009.

V plném spektru. Moravská galerie v Brně, KANT, 2011. ISBN 978-80-7437-057-1 (KANT), ISBN 978-80-7027-240-4 (MG).

internet:

Chuchma, Josef: *Zemřel spoluvůrce Palachova náhrobku, architekt i vynikající fotograf Ivo Loos*. iDnes, Kavárna, 17. 4. 2009. http://zpravy.idnes.cz/zemrel-spoluvurce-palachova-nahrobku-architekt-i-vynikajici-fotograf-ivo-loos-gf5-/kavarna.asp?c=A090417_144108_kavarna_bos

ČTK: *Před rokem zemřel architekt a fotograf Ivo Loos*. Týden, 15. 4. 2010. http://www.tyden.cz/rubriky/bydleni/pred-rokem-zemrel-architekt-a-fotograf-ivo-loos_165594.html

Aukční dům Greisen s.r.o. <http://www.greisen.cz/cd43/authors-cs/loos.html>

Bulletin České komory architektů, 2009/1, s. 8 - 9. (Bulletin ČKA 2009) <http://www.cka.cc/ostatni/bulletin/1-2009/view>

Jmenný rejstřík

A

Aulehla, Gustav 59, 61, 74, 79, 81, 115
Aulický, Václav 21, 27, 33, 34, 40, 41, 59, 99, 105, 115
Arbus, Diane 56, 78, 79

B

Balajka, Petr 22, 115
Bartoš, Michal 61
Bartůšek, Jan 82, 83
Baše, Miroslav 37
Bažantová (Špačková), Helena 11, 13, 18, 21, 33, 39, 45, 61, 65, 69, 93
Becherovi, Bernd a Hilla 56
Birgus, Vladimír 11, 23, 59, 61, 74, 78, 82, 115, 118
Bradbury, Ray 15, 87, 115
Brassai 56
Bregantová, Polana 27, 37, 115
Březinová, Jana 45, 93
Bydžovská, Lenka 53, 115

C

Cartier-Bresson, Henri 73, 78
Cubr, František 99
Cudlín, Karel 61, 82

D

Dejmal, Radim 27, 115
Dias, Pavel 82
Dufek, Antonín 11, 21, 23, 45, 51, 55, 56, 61, 63, 71, 76, 81, 89, 90, 95, 109, 115, 116, 118

E

Effenberger, Vratislav 85
Einhorn, Erich 73
Eisenreich, Jiří 27, 33, 100
Erml, Jiří 110
Evans, Walker 56, 70

F

Fárová, Anna 23, 73, 109, 115
Filsak, Karel 99
Fišer, Jan 27, 33, 37, 100, 101
Forman, Miloš 85, 86
Frank, Robert 78, 79
Frič, Pavel 34, 40, 117
Funke, Jaromír 45, 53, 66, 116

G

Gil, Ivo 78
Ginsberg, Allen 83
Glozar, Jan 78
Gočár, Jiří 27

H

Hames, Peter 85, 86, 116
Hanáková, Petra 22, 78, 83, 116
Hanke, Jiří 47, 78, 116
Havel, Václav 37, 101, 105
Hlaváč, Ludovít 22, 63, 95, 109, 115, 116
Hochová, Dagmar 53, 55, 73
Holomíček, Bohdan 78
Homolka, Jaromír 95, 109
Honty, Tibor 55, 117
Hrabal, Bohumil 47, 116
Hrabušický, Aurel 22, 78, 83, 116
Hucek, Miroslav 82
Husák, Gustáv 76

CH

Chuchma, Josef 21, 30, 47, 119

J

Jasanský Lukáš 47
Jasanský, Pavel 74
Jaskmanický, Jiří 22, 39, 113
Jeníček, Jiří 73
Jírů, Václav 73
Jungmann, Milan 37

K

Kameník, Karel 61
Kavan, Ondřej 61
Kerlický, Karel 59, 116
Klein, William 79, 81
Klimpl, Petr 23, 78, 116
Klusáková, Jana 30, 116
Kmentová, Eva 27, 29, 33, 37, 47, 49, 105, 115
Kolář, Viktor 61, 74, 76, 78, 81
Korbař, Tomáš 15, 87, 115
Kosík, Karel 85
Kotek, Lubomír 61, 78, 82
Koudelka, Josef 74
Kozák, Juraj 40
Krise, Josef 25
Kříž, Vilém 66
Kubeš, Miloslav 74, 118

Kučera, Jaroslav 61, 78, 82, 110, 116
Kupka, Pavel 39, 40, 100, 102
Kyndrová, Dana 59, 61, 78, 82, 110, 116

L

Laurin, František 25
Levinská, Antonie 25
Loos, Antonín 25
Loosová, Lucie 11, 17, 21, 34, 39, 45, 51, 59, 71, 113
Loosová, Světlana 34, 39, 41, 51, 94, 101, 103
Louda, Jan 102
Lukas, Jan 59, 117
Luskačová, Markéta 69, 74, 78
Lutterer, Ivan 78

M

Machonin, Sergej 37, 101, 105
Machoninová, Věra 99
Malátek, Jindřich 21, 25, 27, 29, 30, 33, 34, 37, 39, 40, 41, 45, 47, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 110, 117
Malátková, Marie 11, 21, 25, 33, 34, 37, 101
Malý, Jan 78
Masák, Miroslav 25, 117
McQueen, Steve 111
Mlčoch, Jan 11, 17, 23, 61, 78, 83, 115
Mrázková, Daniela 22, 23, 51, 63, 76, 78, 117
Mrvík, Miloslav 27, 117
Mudra, Václav 41

N

Nebor, Leoš 82
Němec, Tomki 61
Niemeyer, Oscar 29
Novotný, Miloň 69

O

Oberstein, Ivo 37, 101

P

Palach, Jan 21, 30, 47, 106, 110, 119
Papoušek, Jaroslav 85
Passer, Ivan 85
Pekár, Stano 22, 78, 83, 116
Pithart, Petr 37
Pitlach, Milan 61, 76, 85, 110
Podestát, Václav 78
Pokorný, Josef 78
Poláček, Jiří 78
Polášek, Miloš 61

Pospěch, Tomáš 23, 118
Prager, Karel 40, 99, 102
Prošek, Josef 73

R

Rečo, Ján 61
Remeš, Vladimír 78, 117

S

Sedláková, Radomíra 34, 40, 117
Silverio, Robert 78, 79, 118
Skoupilová, Soňa 61
Sobotková, Jiřka 65
Sontag, Susan 56, 78, 79, 118
Souček, Ludvík 73
Srp, Karel 53, 115
Štáry, Oldřich 27, 118
Strand, Paul 56
Sudek, Josef 66
Svobodová – Večeřáková, Markéta 21, 118

Š

Šetlík, Jiří 37, 118
Šimoníková, Jaromíra 21, 33, 118
Šimr, Petr 61
Špaček, Vladimír 94, 95
Šperl, Daniel 74, 118
Štecha, Pavel 78, 110
Štyrský, Jindřich 53, 66
Švácha, Rostislav 21, 29, 118

T

Tange, Kenzo 29
Todl, Luděk 29, 118

U

Urbánek, Zdeněk 37

V

Vaculík, Ludvík 37, 101, 105
Vachtová, Ludmila 27, 37, 115
Vaněk, Miroslav 65, 118
Vitvar, Jan H. 55
Vojtěchovský, Miroslav 39, 110

Z

Zoubek, Jasan 47
Zoubek, Olbram 11, 18, 21, 27, 29, 30, 33, 34, 37, 47, 49, 93, 105, 110, 115, 116, 117, 118

Lenka Sedláčková

MNOŽSTVÍ LIDÍ DENNĚ VIDĚNÝCH

Fotografické dílo Ivo Loose

Teoretická bakalářská práce

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: Prof. Mgr. Jindřich Štreit

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Opava 2013

