

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD  
INSTITUT KOMUNIKAČNÍCH STUDIÍ A ŽURNALISTIKY

**Česká teorie fotografie (se zvláštním zřetelem na teorii žurnalistické  
fotografie) od 70. let do roku 1989**

Linda Fryčová

3. ročník, LS 2006/2007

Vedoucí práce: PhDr. Alena Lábová

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a veškeré použité prameny jsem uvedla v textu. Práce obsahuje 118784 znaků.

Za přátelský přístup děkuji PhDr. Aleně Lábové.

V Praze 18. května 2007



SCHVÁLENO

Přihláška bakalářské práce

Univerzita Karlova v Praze Fakulta sociálních věd		
Došlo dne:	12 -06- 2006	-1-
CJ. 8889	Příloh: 1	Skartační heslo:
Přiděleno:	K2	

Jméno studenta: Linda Fryčová

Semestr: čtvrtý

Mediální zaměření: Psaná a obrazová žurnalistika

Název práce: České teoretické práce o fotografii – od 70. let 20. století po současné teorie

Základní vymezení tématu (základní hypotéza):

Fotografická tvorba má u nás dlouhou tradici a máme i řadu světově známých fotografů, ale její teoretická reflexe byla v období, které hodláme zkoumat, velmi limitována. Přesto existovalo několik teoretiků fotografie, jejichž práce byly publikovány v českém odborném fotografickém tisku, ale dosud neexistuje souhrnná studie, která by poskytla přehled o jejich aktivitách. Ve své práci chci shromáždit názory a směry, které v daném období v oblasti fotografické teorie existovaly, a zjistit, zda v uvedeném období byla v Československu ucelená teorie o fotografii, nebo ne.

Teze bakalářské práce:

Studiem uvedené literatury a zejména teoretických statí v uvedených časopisech budu shromažďovat práce a porovnávat přístupy jejich autorů a jejich závěry. Téma jsem si vybrala, protože se zajímám o praktickou fotografii i její teorii a tato oblast zatím není podrobně zmapována. Při práci budu nejvíce používat metodu deskriptivní analýzy.

Struktura:

- 1) Úvod – vymezení zkoumané problematiky a dobové kontexty
- 2) 70. léta: Miroslav Bílek, Karel Dvořák, Anna Fárová, Ján Šmok, Miroslav Vojtěchovský, Václav Zykmond ad.
- 3) 80. léta: Ludvík Baran, Antonín Dufek, Anna Gregorová, Rudolf Skopec ad.
- 4) 90. léta: Vladimír Birgus, Vilém Flusser, Susan Sontagová ad.
- 5) současné teorie: Tomáš Pospěch, Robert Silverio ad.

Seznam základní literatury:

Fárová, Anna: 37 fotografů na Chmelnici, Katalog, Praha 1989

Turek, Pavel: Angelmatika a současný stav fotografie, magisterská diplomová práce na FSV UK, Praha 2002–3

Souček, Ludvík: Cesty k moderní fotografii, Orbis, Praha 1966

Kuneš, Aleš; Pospěch, Tomáš: Čítanka z teorie fotografie, Slezská univerzita v Opavě 2003

Flusser, Vilém: Do universa technických obrazů

Noel, Ladislav: Dva póly fotografie: úvahy o obrazových otázkách fotografie a tvorba slovenských fotoamatérov za roky 1969–1973, Osveta, Martin, 1976  
Birgus, Vladimír; Vojtěchovský, Miroslav: Jistoty a hledání v české fotografii 90. let, KANT, Praha 1994  
Flusser, Vilém: Moc obrazu (monotematické dvojčíslo časopisu Výtvarné umění, 3-4/1996)  
Hlaváč, Ľudovít: O fotografickom obraze a niektorých otázkach jeho tvorby, estetiky a etiky, Osveta Martin 1983  
Sontagová, Susan: O fotografii, Praha, Paseka, 2002  
Barthes, Roland: Světlá komora, Archa, Bratislava 1994  
Baran, Ludvík: Teorie novinářské fotografie, SPN Praha 1971  
Vojtěchovský, Miroslav: Vývoj československé teorie fotografie 20. století, SPN, Praha 1985  
Šmok, Ján: Za tajemstvími fotografie, Osveta, Martin 1982  
Časopisy Československá fotografie, Fotografie, Revue fotografie

Jméno konzultanta: PhDr. Alena Lábová

Datum: 12. 6. 2006

Podpis studenta

Podpis konzultanta



## Obsah

Úvod .....	7
Nástup 70. let .....	8
Miroslav Bílek .....	8
Václav Zykmond .....	14
Ján Šmok .....	21
Karel Dvořák .....	26
Ludvík Baran.....	29
Ludovít Hlaváč .....	35
Alena Šlachtová .....	37
Ladislav Noel .....	41
Jiří Šerých .....	43
Vladimír Birgus .....	47
Ostatní autoři .....	49
Teorie novinářské fotografie .....	53
Závěr .....	56
Summary .....	57
Prameny a literatura .....	58

## Úvod

Vybrala jsem si téma teorie fotografie z několika důvodů: zabývala jsem se dosud pouze praktickou fotografií a cítila jsem potřebu doplnit si teoretické znalosti, abych fotografii lépe porozuměla při tvorbě i při jejím vnímání. Teorie vzniklá v Československu ve 20. století nebyla zatím shromážděna v žádné studii, přicházela ve své době ke čtenářům zejména formou článků v časopisech, které měly velkou důležitost, a dostávala se tak spolehlivě k adresátům. Lákala mě možnost procházet tyto tiskoviny a skládat postupně obraz teorie, která byla vzhledem k izolaci Československa často velmi svébytná, propracovaná do detailů a půjčující si prvky z mnoha oblastí vědění. Zajímalo mě, kterým tématům se autoři věnovali více a kterým méně, jak reflektovali dobové dění a vzhledem k vybranému období i jaký měl na teorii vliv státní režim.

Původně jsem si vybrala období od 70. let po současnost, když jsem začala na tématu pracovat, objevila se vzhledem k nečekaně velkému množství materiálů nutnost období zúžit. Více mě zajímala historie, zvolila jsem tedy 70. a 80. léta a doufám, že budu mít příležitost ve svém zkoumání pokračovat směrem k současnosti.

Procházela jsem jednotlivé ročníky Československé fotografie a Revue Fotografie (s výjimkou Revue Fotografie 1974, kterou jsem nesehnala) a našla jsem 10 autorů, kteří se teorií zabývali nejvýrazněji. Každému z nich věnuji jednu kapitolu, ve které víceméně chronologicky podle uveřejnění příspěvků tlumočím pomocí citací a parafrází jeho názory. U několika autorů rozebírám i knihy, které k tématu publikovali. Zvláštní kapitolu věnuji autorům, jejichž články se objevovaly pouze příležitostně, a další teorii novinářské fotografie. Zařadila jsem do své práce i slovenské autory, kteří buď v Čechách působili nebo s nimi byli svou tvorbou ve spojení.

Vzhledem k častým citacím, které pokládám v mnoha případech za přesnější a sdělnější než parafráze, používám i jinde výrazy jako *v současnosti*, *současný*, *dnešní* v dobovém významu. Podotýkám také, že autoři, o kterých píšu, se většinou vyjadřovali i k jiným oblastem než k teorii, psali o technice, medailony, kritiky i aktuality. Tyto články pomíjím stejně jako ty, ve kterých autoři pouze opakují již řečené nebo se věnují pro tuto práci marginálním tématům (např. krajinářská fotografie).

## Nástup 70. let

V roce 1969 se v Přerově sešel ustavující sjezd Svazu českých fotografů. Schválil stanovy, projednal základní svazové dokumenty a zvolil přípravný výbor v čele s Vladimírem Rýparem. 2. února vznikla Asociace fotografických svazů ČSSR.

V Praze proběhla 2. mezinárodní výstava audiovizuální techniky Interkamera 1969, jejíž součástí bylo i 12 fotografických výstav – 2. světová výstava fotografie *Žena*, přehlídka japonské fotografie, *Využití fotografie v grafice a reklamě* z Velké Británie, retrospektiva Miroslava Háka a lorda Snowdona, výstava americké novinářské fotografie a další. Součástí bylo také mezinárodní setkání šéfredaktorů fotografických časopisů, vědeckotechnický kongres, konference o historii a estetice fotografie.

V pražské výstavní síni Fronta vystavují absolventi FAMU Jan Reich, Jiří Drkl, Jan Lebeda, Ľuba Laufová, Pavel Hudec-Ahasver, Milota Havránková, Petr Sirotek, Taras Kuščynsky.)

V roce 1971 je v pražském Uměleckoprůmyslovém museu (UPM) založena fotografická sbírka, jejíž základ tvoří starší kolekce snímků z Národního muzea a Národního technického muzea, které UPM dostalo zpět. Kurátorkou sbírky je Anna Fárová.

V Hradci Králové proběhla *1. národní výstava amatérské fotografie ČSR*, v Bratislavě *Česká současná fotografie – výtvarné tendence*. V Praze se podruhé konala výstava *Žena*, byla reprízovaná v dalších městech, a pátá mezinárodní výstava novinářské fotografie Interpressfoto.

## Miroslav Bílek

Miroslav Bílek publikoval v 70. letech články a seriály v Československé fotografii (ČsF). V Revue Fotografie (RF) publikoval méně, samostatné publikace věnující se teorii nevydal. Zabýval se především procesem tvorby a vnímání fotografie, postavení fotografie ve společnosti. Fotografie je podle něj umělecká, pokud vyjadřuje osobnost autora. Psal i o teorii fotografické kritiky, ta podle něj nesmí být subjektivní a musí fotografii uvádět do mnoha souvislostí. Zabýval se i etikou fotografické tvorby, postupem času kladl důraz na společenský význam fotografie, prosazoval socialistický realismus. Vycházel z obecné teorie umění J. Volka a propojoval teorii sdělování J. Šmoka s teorií V. Zykunda. Podle Miroslava Vojtěchovského se Bílek zabývá více

otázkami sémantiky než umění. Texty jsou mnohdy složité, silně teoretické, sklídlil za to i kritiku od součastníků (Jiří Šerých).

V roce 1970 uveřejňuje Československá fotografie 12 dílný seriál s názvem *Obecná teorie umění a fotografie*. V první polovině se autor věnuje obecným otázkám umění, poté se obrací k fotografii. Píše, že předmět umění je tvořen současně realitou objektivní a subjektivní. Bílek řeší nejprve otázku, mohou-li ve fotografii vznikat umělecká díla: „Je-li fotograf silnou individualitou, uvědomující si svoje postoje (nebo silnou individualitou s vyvinutou intuicí), bude-li schopen tyto postoje adekvátním způsobem vyjádřit a jestliže mu to fotografie vůbec umožní, vznikne dílo, na němž autor spodobní nejen vizuální vzhled objektu, ale vyjádří i svůj vztah k němu – realitu subjektivní. (...) Sdělení se stává uměním, jsou-li subjekt i objektivní realita v díle dostatečně zastoupeny“. (ČsF 1970, č. 7, str. 296)

Jeho požadavky na uměleckou fotografii jsou: Odklon od extrémního naturalismu, ale ne extrémní subjektivismus – snímek pak přestává být sdílný a ztrácí rapidně okruh vnímatelů, a vhodný poměr mezi společensko- a individuálně-subjektivním, ovšem autor se musí vyvarovat zjednodušujícího schematismu a dogmatismu; „Znakem opravdového umění je originalita a hloubka myšlenek i provedení.“ (ČsF 1970, č. 8, str. 344)

„Umělecká fotografie může vzniknout v kterémkoli žánru, v reportáži právě tak jako v statickém záběru zátiší, portrétu, krajině nebo kdekoli jinde. Musíme mít však stále na zřeteli, že obsahem umělecké fotografie nesmí být jen objektivní realita, ale její jednota s realitou subjektivní.“ (ČsF 1970, č. 8, str. 344)

Bílek se věnuje také vnímání a hodnocení fotografií. Upozorňuje, že vliv má jak umělecké dílo samo o sobě, tak proces vnímání. Autor dílo ovlivňuje svou subjektivní realitou, svými city, myšlenkami, názory, inteligencí, technickými schopnostmi, vnímavostí, temperamentem a dalšími. „Předmětem konzumu není jen objektivně existující umělecké dílo, ale i subjektivní část díla dotvořená konzumentem, mezi nímž a autorem je řada dispozičních, jak kvantitativních, tak i kvalitativních rozdílů.“ (ČsF 1970, č. 9, str. 392) U konzumenta hraje roli situace, ve které dílo vnímá, prostředí a okolnosti. Je do jisté míry spolutvůrcem díla. Dalším aspektem vnímání je přístupnost díla, která opět vychází jak z díla samotného, tak z konzumenta. Nelze opomínat důležitý fakt, na který bude Bílek upozorňovat i později – každé umělecké dílo je mnohoznačné.

Seriál uzavírá Bílek slovy: „Role umělecké fotografie je mnohem skromnější, dosažené výsledky a význam nejsou velké a zdaleka se nemohou rovnat významem ani hodnotou s výsledky jiných uměleckých oborů. Umělecká fotografie dosud tápe a obtížně hledá vlastní řeč. (...) Obtížně hledá uplatnění ať už jako originál nebo reprodukováná v tisku, a navíc často to, co se za umění vydává, má s ním velmi málo společného. (...) Má sice možnosti menší, ale jiné než ostatní umělecké prostředky, a to je důvod, proč bude dál existovat a rozvíjet se. Potřebuje si jen řádně uvědomit, v čem je jiná a těchto specifik využívat. Teprve pak bude moci sehrát v životě jedince i společnosti odpovídající roli, obohatí náš život o nové emocionální zážitky.“ (ČsF 1970, č. 12, str. 536)

Ve 2. čísle Revue Fotografie (RF) v tomtéž roce se v textu *Název ve výtvarné fotografii* zamýšlí nad nutností slovního názvu fotografie: „Název = jedno nebo několik málo slov obvykle doprovázejících fotografii. K čemu vlastně slouží? Je nutný? Jak ho volit...? Ve fotografii informativní, která si klade za cíl dokumentovat vnější vzhled věcí nebo informovat o nějaké události, kde cílem snímku není výpověď o autorově vztahu k zobrazené objektivní skutečnosti, je otázka názvu jednoduchá. (...) Otázka je zajímavá teprve ve fotografii výtvarné, jejímž cílem není jen zobrazení vnějšího vzhledu objektivní reality, ale stává se výrazem autorova vztahu k zobrazené skutečnosti, vyjádřením pocitů, myšlenek, nálad.“ (RF 1970, č. 2, str. 4)

Přestože umělecká fotografie má být soběstačná, ty nejlepší fotografie obvykle název mají. Znakem uměleckého díla je mnohoznačnost, někteří autoři jí využívají, neuzemňují divákovy schopnosti, cit, vnímavost a fantazii slovy. Objevují-li se ale u nějakého díla nové, neobvyklé rysy, které ztěžují srozumitelnost, název je nutností, aby si divák mohl najít cestu k dílu. Vše záleží na autorově záměru.

Ve 3. čísle RF v článku *Směry a proudy ve výtvarné fotografii* píše, že nejrozšířenějším směrem je realismus, dále fantazijní proud (zejména surrealismus) a abstraktní fotografie. Proudů se mísí a kříží, a to i u jednotlivých autorů.

O rok později uveřejňuje Bílek v ČsF další 12dílný seriál, tentokrát s názvem *Úvahy o sdělovací funkci umělecké fotografie*. Analyzuje sémantiku fotografického obrazu, o které píše „... ukazuje se, že opravdový prožitek uměleckých fotografií a hlubinné pochopení významů je složitě zprostředkované a konzument musí při 'čtení' fotografie zapojit do procesu konzumu jak pochody imaginace, tak celou svoji jako projev

bytostných sil. Vždyť ani jazyk té nejprimitivnější fotografie mimoumělecké není zcela přirozený a divák se mu musí učit, jak je vidět ze zkušenosti, že divoši, kterým ukážeme fotografii člověka, ho z ní nepoznají. Tím náročnější je jazyk fotografie umělecké...“ (ČsF 1971, č. 12, str. 548) Bílek se zabývá fotografickým jazykem, typologií znaků, deformacemi, typizací, abstrakcí, jeho teorie se podobá Šmokově teorii, je si ale vědom omezení, píše, že semiologický přístup neumožňuje pochopit celou problematiku umělecké tvorby a jejího vnímání, k pochopení je nutné brát v úvahu pohled sociologický, antropologický, psychologický a v neposlední řadě estetický; „Umění je jedním ze způsobů, jakým se člověk zmocňuje světa, jakým si ho uvědomuje, prožívá, přizpůsobuje a přetváří. Důležité je, že se obrací nejen na rozum, ale klade důraz především na lidský cit.“ (ČsF 1971, č. 12, str. 548)

Další 12dílný seriál s názvem *Funkce umělecké fotografie* uveřejňuje Československá fotografie v roce 1972.

„Úvahy o funkci umělecké fotografie představují vlastně úvahy o její roli v lidské společnosti – zabýváme se fotografií jako společensko-historickým faktem. Z toho plynou především dva důležité metodologické důsledky: hovoříme-li o umělecké fotografii, musíme ji vidět v komplexu celého umění, nelze studovat pouze fotografii, nýbrž umění vcelku, 2. musíme celý problém nazírat opravdu společensko-historicky – ptát se např. po změně funkce v různých historických obdobích i po společenských důvodech těchto změn. Vzhledem ke krátké době trvání fotografie nezbyvá než se vracet do historie jiných uměleckých oborů. Jenom tak se můžeme přiblížit k pochopení problematiky funkcí, jejich změn, působnosti, hodnocení apod.“ (ČsF 1972, č. 1, str. 16) Funkce umění se v průběhu historie měnila: od zobrazování okolní reality a získávání pomoci božstev v pravěku přes zobrazování ideální krásy, výchovu, zábavu a zušlechťování v antice, náboženské funkce ve středověku, zpříjemnění života v renesanci, udržení společenského řádu během klasicismu po dosažení vnitřní i vnější harmonie v Anglii na přelomu 17. a 18. století. Dnes jsou stěžejními funkcemi umění, a tedy i umělecké fotografie, funkce sdělovací, poznávací a vyjadřovací. „...autor se musel nejdříve dopracovat k jistým poznatkům, aby je mohl sdělovat. Umělecká sémantická funkce je podmíněna poznávací (noetickou) funkcí umění, což je nejen geneticky prvotní východisko umělecké tvorby, ale též požadavek, bez jehož splnění nemůžeme hovořit. Umělec je poznávající bytost podílející se na tvorbě duchovního bohatství lidské společnosti.“ (ČsF 1972, str. 208)

Bílek upozorňuje, že estetika není totéž co teorie umění. Opakuje, že umění je podmíněno i například biologicky a antropologicky: „Estetická účinnost jevu je především založena na jeho vnitřní generalizované hodnotě a schopnosti forem tuto hodnotu člověku zprostředkovávat. Krásnými nejsou věci o sobě, ale stávají se jimi, jsou-li v kladném vztahu k pozitivním lidským hodnotám. Lidský hodnotový systém se tak stává tvůrcem veškeré krásy ve světě – a poněvadž lidský hodnotový systém se během dějinného vývoje mění, mění se i názor na to, co je krásné.“ (ČsF 1970, str. 352) Umění může být nejen tvorbou krásy, ale též sdělením o kráse a ne každá emotivní fotografie je uměleckou fotografií.

V roce 1973 píše Bílek v článku *K problematice třídění fotografie*, že třídění je účinným prostředkem získávání poznatků. Vysvětluje, jak fotografie třídit.

V roce 1975 píše o prožitku při tvorbě, konzumu uměleckého díla a komunikačním řetězci ve 4dílném seriálu *Fotografie a dnešek*. Přináší otázku změn ve společnosti: „Systém uměleckého díla se rodí z lidského bytí a umělec jej vytváří proto, aby dosáhl žádoucích změn nejdříve v psychice své, pak ve vnímatelově a konečně, aby tím vytvořil předpoklady k budoucím změnám v realitě bytí. (...) Působení umělecké fotografie pokračuje v lidské praxi.“ (ČsF 1975, str. 457)

Realismus je podle něj jedním z hlavních požadavků na umění dneška. V tématu pokračuje ve 2dílném textu *Fotografie a dnešek* v roce 1976, kde píše o velkém významu srozumitelnosti fotografie, socialistickém realismu a marxismu.

V roce 1977 přináší další 12dílný seriál s názvem *Kritika fotografie*. Uvádí současnou situaci citací z encyklopedie *Praktické fotografie* (1972): „Příznakem současné kritiky fotografie je neustálenost pojmů a nedostatek jednotné teoretické základny. Kritika fotografie prováděná jedinci s obecným estetickým školením trpívá neznalostí specifiky fotografie, kvality fotografie bývají hledány jinde, než ve skutečnosti jsou.“ Kritik se musí vyhnout subjektivismu a musí pochopit kontext: „K celkovému zhodnocení fotografie dospěje kritik posouzením více kritérií, což na něm vyžaduje rozsáhlé znalosti z řady nejrůznějších oborů. Nemá-li skončit jen u tlumočení osobních prožitků s tím, že se mu něco líbí nebo nelíbí, nebo u nějaké praktické jednostrannosti, ale má-li dospět až ke zhodnocení podle nejsložitějších požadavků, kterými jsou požadavky umělecké fotografie, musí mu být jasno především v základních otázkách umění – musí



mít tedy jasnou, na živou tvorbu opravdu aplikovatelnou, a to znamená též nedogmatickou uměleckoteoretickou koncepci. Bez teorie je kritika slepá.“ (ČsF 1977, str. 546)

Je nezbytné zařadit dílo do souvislostí ostatních fotografií, umění a celkové kultury. Mírou hodnoty umělecké fotografie je její podíl na polidšťování světa, společnosti, jednotlivce, kultury i fotografie.

Mezi tvorbou a kritikou je dialektický vztah a úroveň jedné strany souvisí s úrovní druhé; „Podstatou kritiky není čekat na to, co někdo shromáždí, a z toho vybírat, ale v nejtěsnějším kontaktu s fotografy vyhledávat talentované práce a např. připravovat výstavy koncipované. Kritika musí být opravdovým prostředníkem mezi tvůrci a publikem, ve svém odmítání pahodnot a naopak v prosazování a snaze po uznání opravdových hodnot se musí dělit i o rizika z omylů, které tvorba vždy přináší.“ (ČsF 1977, str. 547)

V roce 1978 píše v seriálu *Etika fotografie* o historii, filozofii a relativitě: „Morální hodnotu fotografií nelze hodnotit podle námětu, ale až podle postoje, který k námětu zaujme fotograf, zda je to postoj etický či antihumanistický“ (ČsF 1978, str. 247)

V roce 1980 se Bílek zapojuje do debaty o rodinných fotografiích, v textu *Nechodte s intimitou na trh* píše, že tyto fotografie mají významnou funkci svědectví, nemají se ale vystavovat.

Píše také o intelektu a intuici (*Intelekt a intuice ve fotografické tvorbě*). Subjektivní idealismus a vulgární materialismus jsou dva krajní přístupy k úkolu umění. Podle idealismu umění přináší nové myšlenky, materialismus umění upírá jakoukoli poznávací schopnost. Ve fotografii je častější materialistický přístup, kopírování. Intuice pouze doplňuje logické poznání (dialektický materialismus). Autoři jsou podle Bílka často neschopni hovořit o fotografii a vyzdvihují intuici.

Tento text sklidil kritiku u Jiřího Šerýcha, který v článku *Být moderní* (ČsF 1980, str. 445) kritizuje pseudovědecký přístup k fotografii: „Například Miroslav Bílek v pojednání o intelektu a intuici ve fotografické tvorbě zajel umění do pačesů tak svérázně, že by na něho byla pro změnu krátká i psychologie v temném souručení s psychoanalýzou. Není divu, že mu pak v nestřežené chvíli umělecké dílo splynulo – a



to ne poprvé – s projektem, prováděným rýsovacím prkně. Vybaven nástroji, jimiž operuje spíše science-fiction, než věda, zkonstruoval pak jmenovaný autor ve své dílně přímo jakési dva tvůrčí kanály – intelektuální a intuitivní – jimiž posílá umění podle jeho charakteru, tu tam, tu sem, jako rajský protlak. Ale především Bílek svou velmi rázovitou manipulací s intelektem intuicí v tvorbě vyhnal racionalitu a logiku v uměleckém díle do popředí tak dokonale, že se jeho text nápadně podobá receptáři, jaké psalo osvícenství a klasicismus na konci 18. století.“ (ČsF 1980, str. 445)

## Václav Zykmond

Václav Zykmond publikoval v 70. letech, od roku 1977 pod pseudonymem Libuše Kovářová. V Československé fotografii mu vyšlo několik seriálů. Zykmond se věnoval symbolu a znaku ve fotografii a vznikem fotografie a jejím přijímáním, několikrát popsal pravidla pro správnou kritiku, rozebírá vztah fotografa a jeho díla ke společnosti, zabýval se kýčem a vyjadřoval se k aktuálním problémům ve fotografii.

V roce 1970 publikoval v ČsF 12dílný seriál s názvem *Úvahy o symbolu a znaku ve fotografii*. Teorie fotografie vychází z teorie výtvarného umění, musí ale vycházet i ze sociologie, biologie, moderní estetiky, filozofie ad. Na rozdíl od malířství je fotografie vnitřně velmi členitá a bez jasných hranic. Donedávna se soudilo, že umělecká kvalita je závislá na estetických kvalitách; ty jsou ale často příliš subjektivní. Oblast symbolu a znaku poskytuje novou možnost řešení, „...poskytuje dostatek relativně pevných bodů i pro uměleckou praxi, kterou neobyčejně svěže ozřejmuje a účinně jí pomáhá vyprošťovat se z pout nápodoby, tak nebezpečné právě pro fotografii.“ (ČsF 1970, č.1, str. 16)

„K tomu, abychom mohli i ve fotografii užít výsledků tohoto zkoumání (teorii symbolu a znaku, pozn.), je nutné si uvědomit, že fotografie je složitou strukturou, v sebe uzavřenou, že je to organické spojení jednotlivých prvků, které ji tvoří. Nepochybně i zde budou důležité vztahy mezi těmito komponenty, jejich vzájemné poměry a vědomí, že struktura artefaktu, i když tvoří uzavřenou totalitu díla, je podřízena jiným strukturám, uprostřed kterých dílo existuje, i tzv. superstrukturám (jakou je např. společenskohistorická skutečnost). Dále je třeba chápat dílo jako předmět, který není neměnný, který se rozvíjí individuálním vnímáním příjematele s určitými vlastnostmi,

jimiž se liší od jiného vnímatele a jež jsou proměnlivé a podléhající změnám, v nichž vnímání díla má prvořadou úlohu.“ (ČsF 1970, č. 1, str. 17)

Znak je forma umělých znaků vytvořených člověkem, která je závislá na jevové, vnímatelné skutečnosti a nepředstavuje ve svém významu nic nového, než co skutečnost, kterou odráží, představuje v mysli člověka. V umělecké fotografii fotograf pomocí znakovosti přivádí vnímatele k jiné skutečnosti, znak se mění v symbol. Symbol je transformace skutečnosti, která nereprezentuje jen materiální předměty a jevy, ale přesahuje z nich do abstraktní sféry, do sféry imaginace, do sféry smyslově nezachytitelné. Neexistují přesné hranice mezi znakem symbolem, přerůstají v sebe navzájem. Organická skladba prostředků, které jsou nositeli významu artefaktu, tvoří-li tzv. vitální celek, se nazývá expresivní forma.

U vnímatele by se měl realizovat přechod od znaku k symbolu, záleží na jeho citlivosti: Proces přechodu od symbolu ke znaku se kryje s procesem přechodu od vnímání zobrazených věcí k vnímání díla, nositele abstraktních pocitů a obrazných myšlenek. Kryje se také s procesem vedoucím od vnímání díla jako technicko-řemeslného předmětu k vnímání díla jako nositele uměleckých hodnot, i s procesem přechodu od racionálně logického myšlení k imaginaci a s přechodem od vžívání se k vcit'ování se do artefaktu.

Symbol může mít 3 podoby: denotace (poukazování na určitou realitu), konotace (asociace podložené subjektivními i společenskými představami), signifikace (výsledek denotace a konotace, signifikantní hodnota znaku). Symbolizací je i vyvolání negativu a zvětšování.

Zygmund se zabývá i snem a mýtem; při výběru reality, v kompozici či v expresivních formách se podle něj projevují principy archetypů, subjektivních a kolektivních snů.

Zabývá se i asociační schopností tvaru a tvůrčí proces chápe jako symbolizaci: „Fotograf je jistými předměty inspirován, což znamená, že od chvíle svého 'uchvácení' nastupuje zvláštní psychologický proces, který je podstatou tvorby. Začátkem tohoto procesu, nikoli již teoretickým, ale praktickým, je fotografovo zaměření fotografického přístroje na objekt, při čemž fotografický přístroj hraje úlohu 'prodlužovatele' jeho oka. Předmět sám, kdyby byl zcela libovolný a kdyby byl zachycen zcela popisně, faktograficky, by byl znakem skutečnosti. Pro svou inspirující intenzitu má už však (pro fotografa) význam symbolu.“ (ČsF 1970, č. 8)

Pro kritiku je nutné zařazení díla do kulturního celku: „Každé dílo je do sebe uzavřenou strukturou, která funguje jako struktura jediné tehdy, je-li obklopena jinými strukturami, s nimiž společně existuje pod klenbou dobové společenskohistorické superstruktury.“ (Pierre Francastel) Pro kritika je nutností citlivost vůči dílům, znalost umělecké teorie, filosofie a estetiky i kultury dané doby.

Zykmund popisuje jednotlivé kroky hodnocení:

Zjistit poměr jednotlivých prvků, určit tzv. strukturu díla

Určit vztah mezi znaky

Určit vztah snímku k jiným snímkům daného autora

Určit vztah k jinému autorovi s podobnou symbolizací

Určit vztah k jiným uměleckým druhům

Určit vztah díla ke struktuře kultury, kterou odráží a spoluvytváří

Zjistit společenskohistorické podmínky, ve kterých dílo vzniklo

Určit polohu v historii fotografie

Určit vitalitu díla

Závěrem Zykmund shrnuje: „Umělecká fotografie je vždy symbolem a souborem znaků. (...) Smyslem symbolizace je schopnost poznávat smysl věcí a vytvářet smysl pro věci.“ (ČsF 1970, č. 12, str. 544)

V 1. čísle Revue Fotografie 1970 píše Zykmund v článku *K významu některých termínů* o jednotlivých formách fotografií.

Cyklus je řada fotografií vytvářejících „vyšší celek“, jehož významovost má celkem jednoznačné zaměření a funkce. Smyslem řady je výpověď o určitém jevu, atmosféře, pocitu. Je uzavřený.

Seriál je dílo složené z mnoha částí, vydávané postupně, je otevřený. Někdy je i cyklus seriálem, je-li zveřejněný postupně.

Povídka je obrazové zpracování drobného epického příběhu s uzavřeným dějem a zpravidla i pointou. Může mít formu seriálu.

Reportáž je fotografickým zobrazením zajímavé, historické nebo neobvyklé události, které nemusí být kvantitativně rozsáhlé (i 1 nebo 2 snímky). Je-li rozsáhlejší, netvoří cyklus (příliš podléhá okamžitému ději vně fotografa), ale seriál tvořit může. Cyklus musí být z více míst a mít společné téma.

Pásmo je souvislou řadou fotografií, které nemají námětově ani přístupem fotografa k realitě žádné ohraničení, jde o neuzavřený cyklus.

Soubor je kolekcí fotografií, která je schopna vystavení nebo zveřejnění. Může obsahovat cyklus, povídku, reportáž i pásmo.

Ve 2. čísle RF se Zykmond zabývá mužskými akty v textu nazvaném *Konvence a mužská krása*. Mužský akt byl vytlačen ze stránek reklamních příloh i fotografických časopisů v důsledku komercializace a konvence. Poslední pravé mužské akty se objevovaly ve 20. letech, potom byl muž většinou zobrazen v zesměšňující poloze – muž musí vyzařovat sílu.

Pokud chce fotograf upozornit na některé objektivní vlastnosti přírodní skutečnosti, do které patří i lidské tělo (rytmus, jednota biotického a abiotického světa, erotické momenty), nezáleží na tom, je-li modelem muž či žena. „Fotografování mužského aktu není tabu; je-li v současné fotografii opomíjen, je to výraz nedostatku hledání, projev jednostrannosti, konvence. Rozpaky, které zde panují, nemají své příčiny v ´neobvyklosti´ mužského aktu za současné situace, ale v jednostranném pojetí ženského aktu.“ (RF 1970, č. 2, str. 43)

O důvodech umělecké, tedy i fotografické tvorby píše Zykmond ve 4. čísle RF v článku *Výtvarná fotografie a adaptace*: „Princip adaptace lidské psychiky vůči skutečnosti je jedním z momentů, kterými lze zdůvodnit jak tvorbu, tak vnímání děl. I když to není moment jediný, je třeba zařadit ho mezi ty, jejichž charakter je více nebo méně prozkoumán.“ (RF 1970, č. 4, str. 4)

V roce 1971 publikuje Zykmond v ČsF další 12dílný seriál s názvem *Fotografie a společnost*.

Mezi fotografií a společností je důležitý, neodmyslitelný vztah. Ten je dvojího typu: umělec & společnost a dílo & společnost.

Umělec žije v určitém společenskohistorickém prostředí, ze kterého se nemůže vymanit, protože jeho existence je závislá na existenci druhých. Umělec na společnost reaguje, je také pod stálým tlakem společenské poptávky.

U díla je původní významovost díla často z různých důvodů posunuta za hranice původního úmyslu – kvůli proměně společenské situace, nedostatečnému poznání společnosti autorem a dalším. Autor nemůže nikdy předem znát dopad své fotografie.

Vnímatel se musí sám dopracovávat k tomu, aby díla vnímal v jejich komplexnosti, aby věnoval snímku nezaujatý pohled. Záleží na tom, jak chce narušit svou každodennost.

Fotografie působí i na ostatní druhy umění a naopak, umění je neustálým pohybem, fotografie může být ve volbě výrazových prostředků progresivní nebo regresivní.

V 1. čísle Revue Fotografie 1971 píše Zykmond v článku *Fotografie a osobnost* o tom, že dílo nevyjadřuje psychickou polohu tvůrce a na vnímání se podílí mnoho faktorů.

Ve 2. čísle píše v textu *Fotoreportáž a výtvarnost*: „Jen tehdy, dominuje-li umělecká funkce u všech fotografických druhů, máme právo hovořit o fotografii jako o umění. Není-li tato funkce dominantní, ztrácejí jednotlivé druhy svou kvalitu a jejich společenská funkce se pro nedostatek funkce výtvarné nejuje.“ (RF 1971, č. 2, str. 7) (Jako příklad udává tvorbu Václava Jírů nebo Wenera Bischoffa.)

Ve 3. čísle RF píše v textu *Fotografie a političnost* opět o dopadu doby, ve které autor žije, na dílo.

V roce 1972 píše v ČsF *O náhodě ve fotografii*, která je podle něj v díle některých fotografů přítomna více, jindy méně.

Ve 2. čísle Revue Fotografie v textu *O nové formě kritické práce* píše Zykmond opět o nedostatecích současné kritiky a o její ideální formě skládající se z 5 kroků: zjištění poměru mezi fotografií a fotografem, srovnání struktury dané fotografie s předchozími fotografiemi autora, umístění dané fotografie do soudobé umělecké fotografie, vztah dané fotografie a jiných kulturních předmětů, identifikace souhrnu dialektických vztahů a vazeb vzhledem k superstruktúře společenskohistorické reality.

V roce 1977 publikuje v ČsF pod pseudonymem Libuše Kovářová 2dílný text *Fotografie jako informace a jako médium* a 12dílný seriál *Problémy výtvarné fotografie*, ve kterém se zabývá současnými chybami a nedostatky nejen v soudobých snímcích, ale také v myšlení, návycích a představách fotografů, jejich konvencích a soudech. Jako důvod udává, že se publikují zejména kvalitní fotografie etablovaných autorů a průměrný čtenář-fotograf se ptá, proč právě tato fotografie je pokládána za dobrou, jaký

je mezi jednotlivými snímky hodnotový rozdíl, existují-li vůbec nějaká kritéria, pomocí kterých bychom mohli určit skutečnou hodnotu fotografie.

Fotografie je podle Zykunda neodmyslitelnou součástí kultury naší doby. Má úzký vztah s malířstvím, užitým uměním, architekturou a dalším uměním: „Velmi se mýlí fotografové, kteří jsou přesvědčeni, že obraz doby, v níž žijí, je možné s úspěchem vytvořit bez znalostí soudobého malířství, grafiky, sochařství, bez znalosti dějin kultury. Mýlí se i ti, kteří se domnívají, že bez znalosti soudobé literatury a poezie je možné vytvářet soudobou fotografii a že bez poznání podstaty 'pokleslého projevu' a kýče (i tyto složky tvoří součást kulturního celku) je možné se vyvarovat chyb a nedostatků. Mýlí se i ti, kteří odmítají film, pokládajíce jej za oblast odlehlou, do níž často řadí i televizi, která je v jistém smyslu opět příbuzná filmu. (...) Ztráta vědomí souvislosti je v každém případě oslabením fotografových schopností, omezováním jeho talentu.“ (ČsF 1977, č. 1, str. 7)

Zykmund vidí dva základní nedostatky: nedostatečný přehled o dnešním stavu kultury a civilizace a jednostranné odbornictví.

Ke vztahu realita & dílo píše: „Mnozí fotografové se domnívají, že musí vždy hledat neobvyklou skutečnost k fotografování a žijí v přesvědčení, že neobvyklost reality jim sama o sobě zaručí zajímavost, vitalitu snímku. (...) Realita (u výtvarné a umělecké fotografie) je takřka vždy záminkou k tomu, aby vyvolala svým uspořádáním na obrazové ploše snímku konkrétní cítění; realita je z hlediska fotografických hodnot svým způsobem podružná.“ (ČsF 1977, str. 199)

O vitalitě Zykmund píše: „Tato fotografova vitalita, která splývá s jeho neutuchající zvědavostí, potřebou hodnotit, zvažovat, objevovat nevšednost, nespokojovat se s dosaženými výsledky (jeho fotografování vede vždy k dalšímu fotografování, které chce být lepší než předešlé; vitální umělec pokládá každé své dílo za omyl, které je třeba napravit v díle bezprostředně následujícím), být sám sebou a přitom neignorovat výsledky, jichž v oblasti fotografie dosahují jiní a jež jsou dosahovány i v jiných oblastech kultury, a současně vždy znovu a znovu útočit fotografickými prostředky na nedefinovatelné oblasti lidské psychiky, které vytvářejí charakter člověka a jeho světový názor...“ (ČsF 1977, str. 342)

Jedním z nejzákladnějších nedostatků soudobé fotografie je nedostatek vitality, tu si lze osvojit. Nedostatek se projevuje opakováním starého, nedostatkem odvahy pouštět se do neznámých a nevyzkoušených oblastí fotografie, sklonem k módnosti a ke kýči.

Vznikají tak nezajímavé snímky, myšlenkově prázdné, bezideologické, s neosobním pohledem na realitu, bez „prvního pohledu“ na svět.

Dalším nebezpečím je kýč. Jediným účinným prostředkem proti němu je „...maximálně objektivní poznávání všeho, co se děje kolem nás, a poznávání souvislostí, jimiž je fotografie vázána k nejrůznějším kulturním jevům naší soudobé společnosti. Kýčář nikdy neukazuje věci takové, jaké skutečně jsou, ale pouze je zpřístupňuje, nikdy neklade otázky, ale vše považuje za vyřešené, hotové, konečné, nikdy nevzbuzuje neklid, ale naopak uklidňuje, dává tak najevo jistotu, že problémy neexistují a že již teď je vše v nejlepším pořádku. Kýč je stagnující síla a proto regresivní.“ (ČsF 1977, str. 349)

„Během fotografování fotograf uskutečňuje sám sebe a svým prostřednictvím i společnost, za kterou hovoří. Výsledný snímek může být záznamem tohoto uskutečnění, ale nemusí jím být. Vše je závislé na prostředcích, jakými se tak děje, a na intenzitě ztotožnění fotografa s fotografovaným objektem.“ (ČsF 1977, str. 343)

V roce 1978 je v ČsF pod pseudonymem Libuše Kovářová zveřejněn text *Výtvarnost a uměleckost fotografie*, kde Zykmond píše, že hodně autorů chybně ztotožňuje výtvarnou a uměleckou fotografii. V historii se nepoužíval pojem „výtvarno“, ale „estetično“, umění je vždy estetické. Zlom nastal u fotografie *Nohy etiopského vojáka* (1935), ale už u Michelangela se objevovaly neestetické prvky, které umocňují humánní poslání díla.

Estetické a umělecké kvality nelze od sebe přesně oddělit, estetické hodnoty vzbuzují pocity libosti, ubezpečují nás o oprávněnosti naší existence. Umělecké hodnoty vyplývají z nenadálých zlidštění okolních jevů, z kontaktu člověka s objektivní realitou, z kontaktu, který je schopen ozřejmovat mezilidské vztahy, náš postoj k dějům, které se odehrávají kolem nás a které současně vitalizují naše schopnosti. Zykmond píše: „Odpojení estetických hodnot od uměleckých má své kořeny v naléhavosti sdělení, ve snaze co nejintenzivněji zapůsobit na vnímatele, nenechat jej ukolébat se v přesvědčení, že je všechno v pořádku a že hlavní funkcí díla je vyvolávat pocity libosti, ne-li falešné sentimentality.“ (ČsF 1978, č. 2, str. 62-63)



V roce 1978 vychází také 12dílný seriál Ludmily Kovářové *Světlo, prostor a čas ve fotografii*. Zykmond se v něm zabývá technickými aspekty světla a času, vnitřním časem ve fotografii (každá fotografie potřebuje jiný čas k pochopení), pohybujícím se a zastaveným časem, společenskohistorickým časem a dalšími. Jednotlivé texty doplňují kratší glosy na aktuální témata, např. amatérismus a profesionalismus – v současné fotografii se lpí na odlišení, přitom jde pouze o kvalitu. Píše o fotografii jako paměti a velkém významu rodinných fotografií, o tom, že děti mají neotřelý pohled, abstrahují z reality, zjednodušují a zastavují se u detailů, proto by fotografie měla být povinným předmětem na všech katedrách výtvarné výchovy, všichni učitelé by ji měli ovládat a užívat v praktickém vyučování. Všímá si také častých nicneřikajících frází a pseudobásnických textů v kritikách a medailonech, katalogy nikdy nejsou kritické, vždy se jedná o toho „nejlepšího“ autora, stejně tak medailony, které většinou píše přátelé dotyčných. Opět nastiňuje pravidla, která je nutné dodržovat při psaní kritik.

Další rok publikuje pod pseudonymem v ČsF 8dílný seriál *Úvahy o kýči*, ve kterém nastiňuje vývoj a podoby kýče a k diskutovanému tématu „rodinná fotografie“ píše: „Není-li někdo kýčářem, nemůže vytvořit kýč ani rodinné fotografie. Je-li jím někdo, pak kýčovitý postoj prostupuje všemi druhy jeho společenské i individuální aktivity.“ (ČsF 1979, str. 206)

Kýč může být i například v reportáži – sentimentální prvky vtěsnané do reportáže zbavují snímky autenticity, a tím i přesvědčivosti.

## Ján Šmok

Ján Šmok publikoval v 70. a 80. letech v ČsF i v RF velké množství článků vztahujících se k teorii fotografie, k jednotlivých tvůrcům, výstavám a školství. Kromě toho vydal mnoho publikací, já jsem si k rozboru vybrala publikaci *Za tajomstvami fotografie*. Šmok teorii fotografii pojímá jako teorii sdělování, kterou vypracoval sám do nejmenší podrobnosti. Fotografie je podle něj „druhý nejdůležitější oznamovací systém, základ nové civilizace“. (*Za tajomstvami fotografie*, str. 235)

Ve 3. čísle Revue Fotografie 1970 píše v článku *Mezi porotou a autory aneb stručný úvod do fotoautorologie* o porotách na fotografických soutěžích.



V roce 1971 uveřejňuje v Československé fotografii 12dílný seriál *Úvod do teorie fotografie*.

Umělecké dílo podle autora může být sdělením, výrobkem nebo předváděním; fotografie je sdělení. Zavádí pojem angelotika (později angelmatika), která zkoumá sféru vlastního sdělení a jeho vytváření autorem, sféru distribuce sdělení, sféru adopce a konzumu sdělení. Každé sdělení je obsahově uspořádaným sdělovacím systémem nebo sdělovací kombinací. Výrazovým prvkem fotografie (nedělitelným výrazovým prvkem) je transformovaný minimální rozptylový kroužek, vytvořený objektivem.

Šmok píše, že vzhledem k tomu, že fotografický snímek je sdělením, musí se podle zákonů v oblasti sdělování vedle fotografií informativních objevit i fotografie emotivní. Emotivní fotografie mají naději, že budou časem pokládány za umělecká díla. Vymezení pojmu „umění“ je podle něj komplikované a nemá smysl se jím zabývat.

Společenské uplatnění sdělení závisí na mínění adresátů, nikoliv autora. Šmok rozlišuje dva jevy: adopci – postup, jak se adresát ke sdělení dostává, a konzum – k čemu adresát sdělení potřebuje, jak ho používá.

Fotografické stavební postupy jsou: primární (sféra před objektivem), sekundární (vznik optického obrazu) a terciární (transformace optického obrazu na obraz fotochemický. Autor může do všech zasahovat.

V emotivní fotografii nejsou žádná závazná stavební a skladebná pravidla. Ta souvisí i s módou, jsou především neuvědomělá a stává se, že kritik neznalý stavebních postupů mytizuje důvody, proč byla autorem použita daná skladba. Užívá se individualizace a stylizace; „Odlišujícím rysem emotivní fotografie je jiný přístup k realitě před objektivem. Věc v zorném poli není již předmětem snímku, nýbrž prostředkem, pomocí kterého je vytvořeno emocionálně účinné zobrazení.“ (ČsF 1971, str. 493)

Ve 3. čísle Revue Fotografie 1972 píše Šmok v článku *Člověk – hlava – potíže* o technických i filozofických aspektech fotografování portrétu. Ve 2. čísle ročníku 1973 píše v článku *O zátiší* o zátiší, které je v současné době všeobecně podceňované (i novinami).

V roce 1975 vychází v nakladatelství Osveta kniha *Za tajemstvími fotografie*. Šmok se v ní snaží zařadit fotografii do systému, píše, že teorie fotografie se částečně překrývá s teorií informací a teorií znaků, má ale řešit samostatné problémy. Definuje pojem

„angelmatika“ jako tvorbu, distribuci, adopci a konzumaci oznámení. Zabývá se podrobně rozdíly mezi informativní a emotivní fotografií. U informativní jde o skutečnost, ne o samotné oznámení, o způsob vyhotovení, ale o shodu se skutečností (ta je kritériem kvality). K volbě významů a vyhotovení se nepřistupuje subjektivně-emocionálním způsobem. Maximální povolenou mírou estetizace je u informativní fotografie ztráta informativnosti (módní, reklamní snímky).

U emotivní fotografie se volí a uspořádávají obsahové prvky, ovlivňují se rozdíly mezi figurou na snímku a předmětem ve skutečnosti. Tvorba fotografa je ve změnách, které vnesl do daného stavu, v odchylce výsledného snímku od existující reality, kterou může každý vidět i bez fotografie. Emotivní fotografie může obsahovat prakticky použitelnou informaci, ta nesmí rušit emotivitu (i naopak). Umělecké dílo musí být ideové.

Emotivní fotografie je potřebná, ale ne nezbytná; naproti tomu informativní fotografie je pro moderní společnost nezbytná.

V reportáži se používá metoda nacházení, nearanžování, je informativní, někdy dojde k posunu od informativní reportáže k emotivní výjevové fotografii – informativní kvalita po několika dnech pomine, emotivní zůstává.

Autor rozebírá barevnou fotografii, černobílá fotografie je podle něj jen osobitým případem barevné fotografie.

Postavení fotografie ve společnosti je neujasněné, neodpovídající její závažnosti. Běžný divák konzumuje se samozřejmostí informativní fotografie a neuvědoměle emotivní fotografie. Pouze minimum lidí vyhledává a kupuje čistě emotivní fotografii, což vede k amatérismu – emotivních autorů je podstatně více, než společnost potřebuje.

Postavení fotografie vyplývá z její mladosti. Šmok předpokládá, že v roce 2000 se fotografie zmocní světa, vytvoří civilizační superstrukturu nad základem, řečí. Každý bude schopen používat fotoaparát, ve školách se bude vyučovat fotografie tak jako v současnosti kreslení a literatura. Na každé LŠU bude fotografické a filmové oddělení. Nejprve se bude vyučovat skladba, potom technika.

Ve 3. čísle RF 1978 píše Šmok v článku *Šedesát let vývoje československé fotografie – divod k zamyšlení* opět o špatném teoretickém zázemí fotografie a celkovému opomíjení fotografie na základních školách i LŠU: „Soustava názorů na kulturu je dnes (bohužel) u většiny jedinců prezentována hodnotovým žebříčkem druhé poloviny devatenáctého století. A právě tyto názory vyvolávají dojem, že například hudba nebo malířství je důležitým, ba přímo nepostradatelným kulturním fenoménem, zatímco

fotografie je jevem pouze okrajovým. (...) Bez ohledu na stav teorie si fotografie vydobyla takové společenské postavení, že ji prostě nelze mlčky přejít.“ (RF 1978, č. 3, str. 48)

V roce 1980 otiskuje Československá fotografie Šmokův článek *Amatéri a profesionálové*. Šmok uvádí, že v poslední době panuje názor, že amatér může být stejně dobrý jako profesionál. Snaha smazat rozdíl mezi profesionální a zájmovou oblastí je historicky podmíněná, je dokladem určitého způsobu myšlení a nazírání. Je ale málo podložena realitou a poznáním zákonů, kterými se řídí vývoj společnosti. Pokud člověk musí zhotovovat věci z nutnosti, nemůže je tvořit ze záliby. Záliba nastupuje tam, kde není nutnost.

„Procesem profesionalizace vzniká profese, která je společensky konstituována zcela určitým systémem vztahů a institucí. Pro profesionála potom není charakteristické ani vzdělání, ani skutečnost, že se svou profesí živí: rozhoduje jeho zařazení do určitého systému vztahů, působnosti institucionálních (profesionálních) vazeb apod. Jak tyto vztahy či systému institucí konkrétně vypadají, to závisí na vztahu společnosti v dané chvíli. Tuto skutečnost zdůrazňujeme zejména ve spojení s fotografií. Fotografie je totiž školní ukázkou důsledků vývojové nerovnoměrnosti. Její současné problémy (v relaci profesionál – amatér) vyplývají právě z této nerovnoměrnosti, nikoliv z podstaty fotografie. Nejsou tedy jiné než u ostatních oborů, ale jsou jindy. (...)

Vedle sféry profesionální se může (opět jen za určitých podmínek) rozvíjet i sféra zájmová, oblast amatérské tvorby. Také ona vytváří systém vztahů a institucí – ale je to systém vesměs samostatný, nezávislý na systému profesionálním. Zájmové organizace sledují jiné cíle než organizace profesní. (...) Profese a zájem tedy tvoří dvě markantně oddělené oblasti, které se za normálních okolností nemohou dostat do střetu. Pokud se z těch či oněch důvodů klasický postup profesionalizace nerealizuje nebo ještě nerealizoval, dojde k ´nenormálnostím´ – potom musí dojít ke střetům.“ (ČsF 1980, str. 206)

Šmok nastiňuje vývoj v českých zemích, který byl stejný jako jinde, jen s jinými daty: Po roce 1839 se rozvíjí činnosti portrétistů, dochází k profesionalizaci, do roku 1911 mohl dostat koncesi profesionálního fotografa každý. V roce 1911 byl portrétní obor prohlášen za živnost portrétní, ostatní druhy fotografie za živnost svobodnou. Odborná kvalifikace byla učeň, tovaryš, mistr. Vznikaly spolky, časopisy. V roce 1889 vznikl Český klub fotografů amatérů, první amatérská organizace na našem území. Roku 1926

byla fotografická živnost prohlášena za řemeslnou pro všechny oblasti fotografie. Existovala školicí soustava: učební poměr, doškolování v rámci Společenstva fotografů. V roce 1921 byla založena Státní odborná škola grafická s fotografickým oddělením. Působily umělecké spolky, členové byli z AVU a VŠUP, ojediněle i fotografové, ve velkém počtu až po 2. světové válce. U ostatních umělců bylo podmínkou vysokoškolské vzdělání, fotografové měli výjimku. Od roku 1967 existuje na FAMU fotografické studium.

Nenormální stav panuje kolem předmětu prodeje. Portrét a několik dalších žánrů se prodává, ale umělecká fotografie ne. Nemůže být prostředkem obživy, což odlišuje fotografy od malířů. K prodeji je užitá fotografie, která se profesionalizuje, volná fotografická tvorba se profesionalizovat nemohla.

V současné době probíhá střední fáze profesionalizačního procesu, spotřeba uměleckých fotografií začala stoupat, stoupá počet autorů, kteří se mohou v této oblasti částečně nebo úplně realizovat.

Šmok se opět dívá do roku 2000, kdy se podle něj bude ostře dělit amatérská a profesionální oblast, podmínkou profesionalizace bude vysoká škola s pouze řídkými výjimkami.

Na text reaguje nesouhlasně Jiří Šerých v článku *Profesionálové kontra amatéři* (viz strana 44).

Ve 2. čísle Revue Fotografie z roku 1981 píše Šmok o dokumentární funkci fotografie v článku *Fotografie jako dokument doby*. Dokument je věrohodný doklad o existenci něčeho, co již není dostupné, buď vůbec, nebo jen obtížně. Dokument, který nepřežije dobu svého vzniku, může být aktuální zprávou, nestává se však dokumentem v pravém slova smyslu. „Pokud tedy dnes hovoříme o fotografii jako o dokumentu doby, měli bychom mít na mysli nejen každodenní kvalitní dokumentaci našeho vývoje ve smyslu zpravodajském, ale i celý komplex otázek spojených s fotografickou dokumentací života společnosti v plném významu tohoto slova. Nezbývá mnoho času, mnohé jsme již zameškali.“ (RF 1981, č. 2, str. 4)

Ve 3. RF čísle píše v článku *K problematice žánrů ve fotografii*, že žánr je druh uměleckého díla, ovšem v malbě znamená obraz zobrazující prostý život lidu. Angelma, sdělení, je jev úmyslně člověkem vytvořený k tomu, aby ve vědomí druhého jedince byl vyvolán specifický stav, označovaný jako „obsah“. Každé angelma je vytvořeno

v nějakém angelmatickém systému. Každé angelma přísluší do určitého druhu, který má ve společnosti do jisté míry samostatné postavení a má zpravidla i speciální ustálený název.

V Československé fotografii 1982 vysvětluje Šmok ve dvou číslech, *Co je fotografie*. Definuje fotografii, opět se dlouze zabývá zařazováním fotografie do systémů. Seriál pokračuje ve 3 číslech ČsF 1983, kde se zabývá emotivní a informativní fotografií a angelmatikou.

Ve 3. čísle Revue Fotografie 1982 píše Šmok text *O problematice fotografického originálu*.

V Československé fotografii 1986 se Šmok zabývá dokumentární fotografií v článku *Dokumentární fotografie – problém vymezení*. Rozlišuje dokumentační fotografii, u které je záměrem autora dokumentace autorem zvolených objektů, a dokumentární fotografii, která je typem emotivní fotografie a vedle závazné emotivity obsahuje také informativně-dokumentující složku. „Cílevědomě vypovídá formou autentického výjevu o emocionálně aktivních projevech lidského sociálního bytí. V metodě tvorby neuplatňuje aranžování a nepreferuje výtvarné řešení na úkor zobrazené reality.“ (ČsF 1986, str. 341)

## **Karel Dvořák**

Publikuje v ČsF i v RF řadu článků a seriálů o historii fotografie, o jednotlivých osobnostech, vyjadřuje se i současným otázkám – k profesionalismu/amatérismu, k tomu, je-li fotografie uměním, k divadelní fotografii a dalším. Věřící v novou společenskou funkci fotografie.

Československá fotografie publikovala v roce 1970 12dílný seriál *Kapitoly o československé fotografii*. Dvořák se v něm zabývá dějinami i aktuálními jevy, například novým typem fotografického amatérismu, jako prostředkem seberealizace v široké možnosti publicity. O tom, zda umění je uměním nebo ne, píše: „Je třeba skoncovat s malichernými spory o to, je-li fotografie umění nebo není, když sám pojem umění vůbec bezpochyby bude dříve či později výrazně specifikován působením oněch

procesů proměny kritérií pod vlivem nových kulturních a společenských situací, v jejichž středu se fotografie nalézají od samotného počátku svého vzniku. Fotografie stále ještě objevuje především samu sebe. Mnohé z těchto objevů se nehodí do žádné kategorie, stanovené objevy a vývojem ostatních druhů umění.“ (ČsF 1970, č. 12, str. 541)

V Československé fotografii vychází od roku 1972 (do roku 1974) pravidelně seriál *Tvář československé fotografie*. Dvořák v něm opět rozebírá historii i aktuální problémy, například divadelní fotografii, může-li být divadelní fotografie svébytným uměleckým projevem. O fotomontáži píše jako o novém druhu výtvarného umění, ale varuje: „Soudobá móda manipulovat hravě možnostmi fotografie hrozí, že právě fotomontáž bude deklasována na pouhou hru náhod, zábavu a diletantské experimentátorství, máme jen nemnoho autorů, kteří hlouběji v soustavně pěstované fotomontáži navazují na její bohatou historii a vědomě ji rozvíjejí k novým, zdá se že nevyčerpatelným možnostem.“ (ČsF 1972, str. 296)

Vytýká také současné nejvyspělejší amatérské fotografii, že je nedbalá vůči historii a má sklon k přízřivosti.

Ve 4. čísle Revue Fotografie píše v textu *O povaze fotografické reportáže* o historii a současnosti reportáže.

Seriál *Tvář československé fotografie* je v roce 1973 ještě více zaměřený na současnost. Například kapitola *Dokument – příležitost – svědectví* se zabývá amatérskou fotografií, v kapitole *Dokument – protest – antikrajina?* se Dvořák vyjadřuje k současnému stavu fotografie krajiny.

V roce 1974 se Dvořák v *Tváři československé fotografie* zabývá současnými autory a otázkami, popisuje tendence, srovnává, hodnotí (např. Miroslava Bílka a Milana Borovičku). Vyjadřuje se k hodnocení na fotografických soutěžích a cituje Pavla Štechu: „Rozdělení fotografie na uměleckou neuměleckou mi připadá nesmyslné. Fotografie je prostě fotografie a otázka, zda je uměním, se mi zdá zbytečná.“

K otázce může-li hodnocení ovlivnit tvorbu autora, píše: „Hodnocení nemůže ovlivnit autora, jestliže pod pojmem autor rozumíme svébytnost osobitého a přesvědčujícího projevu, která naopak může ovlivnit jak názory na fotografii, tak i některé jistě

nechvalné zvyklosti soudobého hodnocení a klasifikování fotografie.“ (ČsF 1974, str. 216)

Ve 2. čísle Revue Fotografie se článkem *Proměny fotografického zátiší* připojuje k Jánů Šmokovi a jeho úvahám o vymírajícím zátiší.

V 1. čísle Revue Fotografie z roku 1977 uveřejňuje článek *Motivy z prostředí práce*, ve kterém píše o ideje a historii práce, která je podle něj hlavním článkem naší národní existence. Zařazuje ji do sociologické fotografie a domnívá se, že práce jako idea se bude stále obtížněji fotografovat. „Opravdová díla s pracovním motivem vzniknou jen a jedině komplexním tvůrčím fotografickým procesem – nikoli tedy vyráběním jednak fotografií a jednak ideových komentářů. (...) Jenom tak totiž může pracovní fotografie plnit jak svou funkci estetickou, tak i společenskou a politickou.“ (RF 1977, č. 1, str. 11)

V Československé fotografii v roce 1975 uveřejňuje Dvořák článek *Žena ve fotografii*, v roce 1978 2dílné *Úvahy o fotografii*, ve kterých mimo jiné uvádí citáty fotografů vyjadřujících se k teorii fotografie (D. J. Růžička, Jaromír Funke, Eugen Wiškovský, František Drtikol ad.). Ve 3. čísle Revue Fotografie píše o krajině v textu *Šedesát let české krajiny ve fotografii*.

Ve 3. čísle Revue Fotografie se vyjadřuje k často diskutovanému problému amatérismu a profesionalismu v textu *Cesta české fotografie k profesionalismu*. Dívá se do historie a vyvozuje z ní: „Kdykoli se někde amatérismus fotografů dostane pod úroveň, skoro pokaždé to souvisí s odcizováním principům historického vývoje, zjednodušeně řečeno, napodobováním příliš vzdálených vzorů. Mnoho předních českých fotografů z povolání vyšlo z řad amatérských a proniklo do světa především pro zvláštní znaky českého fotografování, nerozdílné u profesionálů a amatérů. Protože česká fotografie je mimořádně nesena zvláštní zaujatostí tradicí. Když doba a její požadavky naléhaly na 'skutečné zprofesionálnění', či spíše nezbytnou velmi úzkou specializaci, začala se sice výrazněji projevovat kategorizace v užití fotografických schopností, ale jenom zřídka to bylo provázáno jakýmsi odklonem ke komerční prostřednosti.

Je pravda, že v systému komerční ochoty se může uplatnit lecjaký nevýrazný průměr třeba i jako reportér, ale cokoli v českém fotografickém profesionalismu, co představuje



skutečný přínos a hodnotu, vyrůstá vždycky nedílně ze společných znaků naší moderní fotografie, která vznikla z půdy připravené ve dvacátých letech především poválečnou uměleckou avantgardou, jež byla názorově nejpokrokovější.

Takže cestu české fotografie k profesionalismu neurčovaly jenom podmínky a možnosti využití fotografie, ale také pokrokové názorové zaměření, které bylo schopno a mocno nedat se oslepotvat peněžními výrazy pro fotografickou tvorbu.“ (RF 1981, č. 3, str. 75)

## **Ludvík Baran**

Ze všech teoretiků v daném období nejvíce zabýval novinářskou fotografií, vedle článků v Československé fotografii a Revue Fotografie jí věnoval skriptum *Teorie novinářské fotografie*. Jeho dalším zaměřením byl portrét a barevná fotografie. Domníval se, že na fotografii má větší vliv celá společnost, ve které vzniká, než výtvarné slohy, a předpovídal, že ve 21. století nabude fotografie obrovského významu v celospolečenském měřítku.

V roce 1971 vydává SPN Praha skriptum *Teorie novinářské fotografie*. Publikace se podrobně a srozumitelně věnuje všem aspektům novinářské fotografie a ve své době je v Československu nejucelenějším materiálem s touto tematikou. Autor odkazuje na příklady do historie i současnosti.

Podle Barana je pro dobrý stav fotografie důležité rozvíjet teorii, která by ujasnila kategorie, zaměření, cíl a funkci fotografie. Zejména je potřeba teoretické zázemí novinářské fotografie a pozornost odborné fotografické veřejnosti.

Nejdříve se zabývá rozdíly mezi profesionály a amatéry a definuje východiska tvorby: Profesionál je podle Barana věrný tematické oblasti i stylu pojetí, zato u amatéra se projevuje nestálost, nerozhodnost, těkavost, tvůrčí nejistota, pochyby. Otázka „jak dělat“ převažuje nad „co dělat“. Přitom „Technika, forma je pouze součástí celé fotografie. Tvoří ji, ale také zabíjí.“ (str. 3)

O nutnosti osobního tvůrčího programu píše autor: „Pro koho vlastně tvoříme? Uspokojuje nás ten zápas uplatnění fotografie podřízený individuálnímu nebo kolektivnímu vkusu určitých okruhů? Nebo je čestnější a hrdější hledat vlastní názor, své uspokojení z dosažených výsledků, o nichž jsem přesvědčen, že jsou definitivní.



konečné. Že jsem dospěl k cíli. (...) Fotograf musí rozeznat etudy, rozběhy, zkoušky od hotového díla. Nesmí v tom být náhoda nebo dokonce vkus skupiny jiných lidí. (...) Mimo trpělivost a nadání je k tomu třeba i statečnost, hrdost a tvůrčí důstojnost. Ve fotografii je proto málo osobností, že existuje velká promiskuita forem, témat. A velká touha po rychlé cestě k popularitě, k veřejnému vystoupení i za cenu, že vystupují s dílem, které je mi vlastně cizí a pro další rozvoj je už předem mrtvé. Říkáme tomu osobní tvůrčí program. Ten bychom měli nosit v hlavě i v srdci a uskutečňovat jej.“ (str. 3)

Dále v textu dělí fotografii na reportážní, dokumentární a obrazovou; reportážní fotografie respektuje fakta, neanalyzuje, popisuje, informuje, zaznamenává. Je aktuální a její tisk rychle stárne. Dokumentární fotografie také respektuje fakta, zaznamenává a informuje, ale analyzuje a hledá formu. Její tisk přetrvává delší dobu a může znovu ožít. Obrazová fotografie fakta přetváří, její nezbytnou součástí je forma, budí emoce, má trvalou hodnotu, prezentuje se formou výstavy i tisku a je určena k prodeji. Baran jejich vzájemný vztah shrnuje: „Reportáž ve svém vertikálním průřezu je na nejnižší hranici společensky málo důležitým významem, ale ve špičce světovou senzací, která se může časem proměnit v dokument. Dokumentární fotografie na nejnižší úrovni je technickým, sdělným záznamem a na špičce projevu je mistrovským dílem s významnou společenskou hodnotou. Prochází tvrdou prověrkou času. Obrazová fotografie na rozdíl od obou kategorií předchozích nemusí mít takovou sdělnost a uplatňují se v ní různé formy a techniky. Může, či vlastně musí, stylizovat, přetvářet fakta, dramatizovat. Může jít až k samé podstatě formy, může se stát samostatně existujícím výtvarným dílem. Obrazová fotografie jde od realistické metody až k abstrakci, dekorativismu.

Mezi jednotlivými kategoriemi není přesných hranic, prostupují do sebe, prolínají se. Přece však lze říci, že reportážní fotografii nesluší překrucovat, přetvářet fakta a komponovat uměle některé obrazové prvky. Dokument naopak nemůže prostě popisovat fakta, ale společensky je zařazovat. Nesluší mu suchý záznam. Může se však zmocnit skutečnosti osobitou formou. Má svá mistrovská díla. Dokument je často zaměňován za obrazovou fotografii proto, že používá někdy forem skladby výtvarné obrazové fotografie. Dokumentu rozhodně nesluší speciální techniky (reliéf, sabatier, dělení tónů), protože jsou již stylizací mimo účinek v dokumentu. Obrazová fotografie respektuje sice také fakt, přetváří jej však tvůrčím způsobem, zdůrazňuje formální skladbu, působí na city, přitom nemusí pozbývat sdělnosti.“ (str. 4)

Znakem kvalitních dokumentárních a reportážních snímků je dějovost, dramatické napětí, jasný myšlenkový a názorový postoj. Jsou časové, jedinečné a ty, které mají nejvýraznější myšlenku a formální dokonalost, se stanou dokumenty doby.

Rozdíl mezi reportáží a dokumentem shrnuje Baran tak, že zatímco reportáž je záznamem události, dokument je esencí určitého problému.

Po 2. světové válce se reportážní a dokumentární fotografie stala středem zájmu, posunula se kritéria od formální dokonalosti na obsah. „Obrazová řeč reportáže se ve vývoji současné fotografie obohatila o výraz. Došlo k výměně obrazových prostředků mezi fotografií obrazovou, zážitkovou, 'zdobnou', jak označuje Ludvík Souček fotografií magazínovou, a mezi fotografií dokumentární a reportážní fotografie nevyužívá do všech důsledků konstrukci grafické rafinované vyvážené skladby linií a ploch, zato však si osvojuje nově prostor (perspektivu různých ohnisek), směry pohledů, záměrný kontrast a tonalitu obrazu. Obrazová fotografie z řeči reportérů přijala zrnitost, uvolněnou kompozici, syrové osvětlení a jiné jako tvůrčí principy. Více než dvacet let vlivu obrazové řeči reportáže způsobilo strukturální proměnu fotografie zejména ve formě. Léta povýšila hodnoty dříve opomíjených výrazových forem nebo dokonce forem neuznávaných (zrnitost, lokální neostrost, světlá nevýraznost atd.). Byl rozrušen přísně vázaný řád komponované fotografie, dynamika nabyla převaha nad statistikou. Dnes je možné pozorovat sílící vliv živé reportážní obrazové řeči, řeči vázané na fakta, ale řeči formálně bohaté, vtipné a živé.“ (str. 14)

Autor se zabývá podrobně technickou i výrazovou stránkou reportáže a dokumentu. Nejčastějším záběrem bývá polocelek, výjimku tvoří např. Eisenstaedtova fotografie nohou etiopského vojáka z roku 1935, kde detail bosých nohou rozpraskaných suchou a horkou půdou je zobecněním beznadějného, ale houževnatého boje. Každý další záběr musí být nositelem další myšlenky, nebo jejím pokračováním a rozvinutím, musí přinášet nový pohled, jinak poklesne pozornost diváka; „Stejná informace diváka unavuje, odmítá ji, nebo je dokonce uražen, že podceňujeme jeho inteligenci. Obrazová paměť diváka je totiž mimořádně rozvinutá.“ (str. 13)

Baran bere v úvahu i diváky, kteří mají různou úroveň vnímání. Fotograf musí mít znalosti psychologie, musí znát sociální skupiny, které chce oslovit.

Zmiňuje také fotomontáž a reklamní fotografii. Fotomontáž byla dříve důležitou disciplínou, dnes je hlavně technickou záležitostí. Užívá se v reklamní a módní fotografii a má velký význam. Reklamní fotografie je na pomezí novinářské a umělecké

fotografie, blíže novinářské fotografii, protože sděluje, informuje, doplňuje informace o výrobku nebo službě. Používá se v ní hlavně barevná fotografie a účelová kompozice. V závěru se autor věnuje barvě ve fotografii. Barevná fotografie naturalizuje, vyžaduje tedy větší stylizaci – zúžení barevné škály vnějšího světa, harmonizace odstínů, sytostí. Fotograf musí vnímat barvy metodou „svěžího oka“, vidět je ryzí.

„K hledání výrazu třeba nejen se učit barevně vidět, ovládnout řeč barev a převést ji do nové fotografické skutečnosti, ale především zvládnout dramaturgii snímku, myšlenku, která dává barevné fotografii náplň a život.“ (str. 45)

Černobílá fotografie nebude podle Barana nikdy z tisku vytlačena; neztratí ani pozici ve tvůrčí fotografii; ve výtvarné fotografii je mnohem větší možnost stylizace v černobílém provedení.

Ve 3. čísle Revue Fotografie 1972 píše Baran opět *O reportážním portrétu*. Fotograf by měl být znalcem rytmu a tempa lidského projevu, aby mu neunikla žádná charakteristická mimika, gesto, pohyb, pohled. Podle Barana „Reportážní portrét ‘zvěčňuje’ prchavé okamžiky dění, ozvláštňené vnitřním hnutím, které se na okamžik dostává do výrazu tváře nebo do gesta. Fotoreportér vlastně každým snímkem jako by odpovídal na otázky osobního dotazníku, který má blíže určit a charakterizovat portrétovanou osobu.“ (RF 1972, č. 1, str. 3)

Reportážní portrét je velmi důležitý jako společenský dobový dokument, tvoří základ dobré žurnalistické fotografie.

V Československé fotografii 1974 publikuje Baran 12dílný seriál *Barevný svět okem objektivu*, ve kterém se podrobně zabývá světlem a barvami, radí, jak fotografovat jednotlivé žánry.

V roce 1975 píše v 12dílném seriálu *Dokument doby* v ČsF o fotografickém dokumentu, obdobně jako ve skriptu *Teorie novinářské fotografie*.

V roce 1976 píše v ČsF v článku *Angažovaný portrét* opět o důležitosti reportážního portrétu: „Angažovaný portrét, který naše společnost tolik potřebuje, má vznikat ve všech situacích a na všech pracovištích, v ateliérech i učebnách, v kancelářích, na polích i pod zemí, musí být fotograficky vyzrálý, musí nést stopy tvůrčího vzrušení a zápasu.“ (ČsF 1976, srov. 488)

O fotografickém vzdělávání píše v ČsF 1984 v textu *Společenský význam fotografického vzdělání*. Fotografické vzdělání je podle něj na okraji zájmové činnosti, přitom „... fotografie není ve své současné funkci a v různých modifikacích jen artefaktem, ale především myšlenkou, velmi výrazným a kompresovaným sdělením, jehož působení je okamžité, pronikavé a formuje náš světonázor. Fotografie je tedy novou estetickou kvalitou životní reality. Čelíme-li analfabetismu ve smyslu rozšíření možnosti komunikace v základních funkcích, je třeba prosadit i 'alfabetizaci' v oblasti obrazového myšlení a komunikace, což souvisí s neodkladným zavedením fotografického vzdělávání člověka ve všech věkových kategoriích a na všech úrovních. Poznáním a kritickým postojem k fotografickému obrazu ve všech formách lze dosáhnout kvalitativní proměny myšlení, kombinace a dospět k plnějšímu pochopení moderního světa.“ (ČsF 1984, str. 436)

Ve 4. čísle Revue Fotografie 1985 píše v článku *Cesta čtyř desetiletí* o nástupu barevné fotografie a o nových postupech, které přináší.

V ČsF 1986 píše Baran o současném stavu uměleckého portrétu v článku *Portrét Popelkou současné fotografie?*

Uměleckého portrétu je málo, přitom, „... lidská tvář se všemi proměnami stavu, věku, se stopami prožitku a zážitku je tím nejzajímavějším a nejkrásnějším objektem, na nějž se nemůžeme ani z celého života dostatečně vynadívat. Je přírodou, obohacenou jiskrou myšlení, citů, je nositelem a reflexem emocí i afektů. Je rozepsanou knihou, do níž život a čas vpisuje stále nové a nové řádky o tom, jak se proměňuje osobnost člověka. (...) Lidská tvář sama v sobě ukrývá prostředky svého zobrazení, které musí ten, kdo ji chce zpodobnit, postupně nebo naráz odhalit.“ (ČsF 1986, č. 2, str. 6)

Dívá se na historii portrétu, na jehož počátku byla podobenka. Ve 30. a 50. letech 20. století se portrét vymanil z úpadku, v současnosti je lidská tvář součástí módní, reklamní a žurnalistické fotografie, nejde ale o hlubší studii, ale o zpodobnění, typ a aktualitu.

Portrét je podceňovaný žánr i v amatérské fotografii. Východisko Baran popisuje: „Současná podoba portrétu musí vyplynout jednak ze společenského kontextu, z objektu samotného, z autorského názoru a proměn společenského dění. Měli bychom myslet na zachycení obrazu člověka z období přelomu tisíciletí. Měli bychom být schopni

hlubších psychologických sond, osobitých autorských reflexů – bez přezíravého nebo sentimentálního pohledu. Je třeba bojovat proti povrchnímu popisu, stejně jako proti okázalému, planému efektu a prázdnému symbolismu. To všechno by mělo být v nové podobě, barevném portrétu, který se musí a může přiblížit slavným dílům kulturního odkazu minulosti. Cesta je otevřena.“ (ČsF 1986, č. 1, str. 7)

Ve 2. čísle Revue Fotografie píše Baran úvodník o *Fotografii ve službách míru a pokroku*: „Fotografie se stala všudypřítomnou, přístupnou verifikací skutečnosti, obdivem světa a člověka, je dnes přístupná všem, bez společenských rozdílů a rasových předsudků. Je srozumitelná a pochopitelná v civilizované společnosti i lidem bez vzdělání. V rukou umělce je tvořivým obrazem světa, který mu zůstane předlohou k poetickému vyjádření jen dotud, dokud bude zachován mír.“ (RF 1986, č. 2, str. 3)

Ve 4. čísle píše opět zejména o nástupu barevné fotografie v textu *Fotografie na zlomu 20. a 21. století*. Nejdříve se vydává do historie technologického vývoje ve fotografii a věnuje se vztahům fotografie se společností a uměním: „Fotografie jako nová estetická kvalita procházela ve svém vývoji celou řadou proměn více svázaných se společenskými a sociálními procesy než s proměnou výtvarných slohů, které jí historikové rádi implikují. Prokazují například vlivy akademismu, imprese, exprese, symbolismu, surrealismu, strukturalismu atd. Málo je ovlivněna literaturou, snad více poezií než epikou, více literaturou faktu než fikcí. Stala se podstatnou složkou kinematografie a televize. Zatím se nespojila hudební kulturou tak, aby tvořila s hudbou rovnocennou syntézu. Ve filmu, jak známo, se stala hudba důležitou a nepominutelnou složkou celistvého díla. Už téměř sto let žije fotografie v pevném svazku se zpravodajstvím a dokumentaristikou. Z literárních žánrů na pomezí krásné literatury a publicistiky vznikly fotografické eseje a fejetony.

To vše se vyvinulo ještě v epoše černobílé fotografie, jejíž éra doznívá už od sedmdesátých let. Čelní fotografové uzavírají své černobílé archívy. I ve zpravodajství začíná převládat barevná fotografie. (...) Do společenského kontextu i do kontextu uměleckého vstupuje tedy fotografie na konci osmdesátých let přetvořena, proměněna společenskou potřebou a funkcí a technicky obohacena novými technologickými postupy.“ (RF 1986, č. 4, str. 19)

Baran se domnívá, že v 21. století nabude fotografie nového rozměru jako okamžitý komunikát, který „překoná oceány i kosmický prostor“; „Tento nový způsob přenosu

obrazu skutečnosti bude sbližovat národy a bude napomáhat k překonání antagonistických vztahů, k vzájemnému porozumění a tím i k posílení mírového soužití na celém světě.“ (RF 1986, č. 4, str. 19)

## **Ludovít Hlaváč**

Publikoval teoretické články v ČsF i v RF, ve kterých se zaměřoval na fotografickou reportáž a dokument. Ucelenou teorii podal v knize *O fotografickom obraze a niektorých otázkách jeho tvorby, estetiky a etiky*.

V 1. čísle RF 1972 publikuje Hlaváč článek *Více než jen vnější vzhled reality*, ve kterém píše o estetických problémech fotoreportáže: „Reportáž není fotografická konzerva nějaké chvíle, která kdykoli v budoucnosti může přetlumočit obraz jejího vnějšího stavu. Reportáž je spíše nálož, která může kdykoli – dnes anebo v budoucnosti – vybuchnout a zprostředkovat nejen vnější vzhled zachycené skutečnosti, ale i její vnitřní dynamiku. Kdyby tedy reportáž byla jenom fotografickým záznamem vnějších znaků vnímané skutečnosti, byla by špatnou reportáží a špatnou fotografií.“ (RF 1972, č. 1, str. 9) Dále píše o nutnosti etických hodnot v reportáži.

Ve 4. čísle v článku *Výtvarnost fotografické reportáže?* píše o nedostatečné současné teorii fotografického obrazu, která se projevuje zejména v systému klasifikace.

Téma výtvarnosti a uměleckosti reportáže otevírá i v RF 1973, kdy polemizuje s Tarasem Štefkem (*Jde vůbec o reportáž?* RF 1973, č. 1, str. 3-5, *Uměleckost fotografické reportáže* RF 1973, č. 3, str. 3-4, *Ještě k výtvarnosti fotografické reportáže*, RF 1973, č. 4, str. 9-13). Podle Hlaváče reportáž může být umělecká, ale ne výtvarná – výtvarná fotografie tvoří samostatnou skupinu.

V ČsF 1974 v článku *K slovenskej kumentárnej fotografii* rekapituluje vývoj slovenské dokumentární fotografie a kritizuje současný stav, kdy podle něj převládá nenáročná, neosobní produkce s mnohými klišé a nedostatkem invence.

V roce 1983 vychází v nakladatelství Osveta publikace *O fotografickom obraze a niektorých otázkách jeho tvorby, estetiky a etiky. Desiat esejí a obrazových podesejí*. Hlaváč se v ní netypickou formou 10 esejů vztahujících se k jednotlivým tématům ve spojení s fotografickými soubory, které ilustrují text, zamýšlí nad všemi oblastmi fotografické teorie – nad smyslem fotografie, reportážní fotografií, vnímáním fotografie, stylizací, nad tím, je-li fotografie uměním, nad tříděním a terminologií, vztahem fotografie a společnosti, nad kýčem ve fotografii, moderní fotografií a etikou. Zvláštní kapitolu věnuje slovenské fotografii (většina snímků v obrazových podesejích je dílem slovenských fotografů). Svou tematickou šíří je publikace nejucelenější prací věnující se fotografické teorii v 70. a 80. letech.

K tvorbě a vnímání fotografie Hlaváč píše: „Fotografie ve své celistvosti (...) je mapou našeho života. Když se chceme orientovat podle zeměpisné mapy, musíme se v ní naučit číst. Musíme rozumět tomu, jak znázorňuje reliéf země, co znamenají barvy, čáry a značky. Abychom rozuměli fotografii, musíme si osvojit její způsob vidění a zobrazování. Bez toho nebudeme schopni rozluštit obraz člověka, společnosti a doby, který tvoří. A tak fotografie, i když obvykle překvapuje snadnou myšlenkovou a citovou čitelností, nemusí být vždy bez dalších, zadních významových plánů. A tehdy není určena pro pohodlné a lenivé. To se týká jak autora, tak diváka. Od svého původce i od toho, kdo ji vnímá, předpokládá intenzivní rozumovou aktivitu a účast na životě, citlivé vnímání a přístupnost citovým zážitkům. Jen tak (...) vznikne u autora obraz plný současného života předkládaný ve vyspělé současné formě; (...) u diváka se vytvoří respektující vztah k fotografii jako ke tvorbě, která umí přesně odrážet vnější, ale i vnitřní kvality života (...).“ (str. 28)

Fotografie dlouho stála před branami umění, rozdávala své kvality, aniž by se dočkala uznání. Dnes je jasné, že se přes bránu už dostala, i když mnozí ji stále neuznávají.

Hlaváč se věnuje poměrně dlouze obecné charakterizaci kýče, píše například: „Kýč totiž není špatný jen proto, že kazí vkus. Horší je, že kazí míru hodnot. To, co je samo o sobě dobré a správné, přesouvá na jinou úroveň. Z posvátného umí udělat frašku a z frašky tragédii. Z banálního umí udělat vznešené a z nepravé vznešenosti normu. (...) Sentimentálnost je druhým hříchem kýče. (...) Přirozené gesto mu nestačí. Vždy přehání. Směrem nahoru nebo dolů. (...) Kýč nezná moudrou zdrženlivost, která umí něco naznačit, nedopovědět, aby se tak vyvolala spolupráce diváka. (...) Jako nezná pravou vznešenost a pravý cit, nechce poznat ani pravou pravdu. Nesnáší skutečnost



v jejím přirozeném světle. Vždy na ní něco upravuje: doplňuje, přibarvuje, voní, sladí. Bojí se hloubky a pravdivosti. Tam, kde je bída nebo tragédie, vidí jen malebný povrch...“ (str. 99)

V fotografii dělí kýč na 2 druhy: jeden se spokojuje s primitivním zobrazovacím stupněm – např. idylické pohlednicové krajiny a akty. Druhý si potrpí na dokonalou formu a vyvinul se z magazínové tvorby 30. let, kdy se na vysoké řemeslné a technické úrovni zužitkovávaly poznatky Nové věcnosti. Tyto fotografie nehledají, neobjevují, neriskují. Opakuje se osvědčené, prověřené, spolehlivé. Jejich forma je pouze dokonalou napodobeninou bez vnitřního napětí, bez osobního a osobitého pohledu.

Hlaváč se dlouze zabývá etikou, jejím vztahem k umění a k fotografii. Stanovuje 3 povinnosti fotografie: povinnost respektovat lidskou důstojnost a pomáhat ji zachovat, povinnost k pravdě a povinnost k náročnosti – odpor k průměrnosti a snaha dosáhnout výšky. Nejdůležitější je na tvorbě její koncepce, náročnost myšlenek, její jazyk.

V ČsF 1989 se ještě vrací k třídění fotografie; ve článku *K otázkam triedenia a terminológie vo fotografii* dělí fotografii na výtvarnou, reportážní a dokumentární.

## **Alena Šlachtová**

Alena Šlachtová se v textech publikovaných v RF a zejména v ČsF zabývala komunikací mezi fotografem a divákem, symboly ve fotografii, významem fotografické tvorby, vlivem techniky na fotografii a dalšími.

Ve 4. čísle publikuje v Revue Fotografie 1972 článek *Vidění a angažovanost*, ve kterém píše, že angažovaná fotografie se podílí svým citovým hodnocením na formulaci konkrétního světového názoru a přispívá k rozvíjení myšlenek. Angažovanost se projevuje především v jednotě racionálního vědění a cítění; umělá angažovanost je pouze náhražková. „Umělecké dílo vždy vzniká na základě cítění a cítěním je také přijímáno. Výběr skutečnosti, kterou chce oko vidět, je záležitostí především cítění, které ovšem neexistuje izolovaně, samostatně, ale je pevně spjato s konkrétním přístupem k životu, s konkrétním racionálním hodnocením reality.“ (RF 1972, č. 4, str. 7)



V roce 1980 publikuje Šlachtová v ČsF text *Akty odložené ad acta*. Připomíná akt v průběhu dějin: zatímco v prehistorickém období a v antice byl přijímán, s příchodem křesťanství začal být považován za hříšný a potlačován. Renesance opět vzkřísila antické ideály, v baroku se akt tvořil pouze v některých zemích, např. v Holandsku po buržoazní revoluci, jinde byl opět považován za hříšný. Po buržoazní revoluci přišlo maloměšťáctví, názory na nahé lidské tělo se rozštěpily, území Rakouska-Uherska ovládl biedermeier. Do této situace vstoupila fotografie, v jejímž podání akt dlouho nebyl považován za umění, protože fotograf nemůže tělo přetvářet, idealizovat.

K tvorbě aktu existují 4 přístupy:

Fotograf fotografuje ženu, kterou miluje; potom nevznikne pravděpodobně pornografický snímek, sexualita je humanizována. Další možností je, že fotograf objevuje na těle tvary a objemy, které jsou vlastní i jiným známým objektům (Bill Brandt). Fotograf může také tělo denaturalizovat, výsledkem je tlumený, decentní erotismus (Man Ray, Edward Weston). Posledním přístupem je kladení důrazu na živočišnost, realismus bez idealismu a zábran (Diane Arbusová).

Šlachtová polemizuje s názorem, že akty jsou zdůvodnitelné pouze ukazují-li pozitivní vliv sportu na krásu lidského těla. Vznikne tak módní, banální, dobově podmíněný dokument, který neprovokuje a nezaujme a je pouze konzumním zbožím. Mravopověstnost nelze ztotožňovat s etikou. Žádná fotografie aktu nebývá etická ani neetická, může pouze urážet nebo neurážet „mravopověstnost“ jisté části publika. Šlachtová píše, že „čistému vše čisté“.

„V celé řadě televizních filmů, v kině, v románech na pokračování i leckde jinde se dosti často sekáváme s pseudohodnotami, které jsou 'oplzlejší' a leckdy mnohem 'pokleslejší' než hodnoty četných odsuzovaných snímků. Zatímco v druhém případě se mnohý mravokárce pobuřuje, první jej nechává klidným, a to většinou proto, že konečná významovost kteréhokoli produktu vydávajícího se za umění (ale i umění samotného) je skryta za vnějším zobrazením jevové skutečnosti. (ČsF 1980, str. 349)

Ve stejném roce publikuje na stránkách ČsF článek *Zamyšlení nad symbolickými významy fotografie*, který je na rozdíl od jiných textů věnujících se této problematice sdělný, srozumitelný a obsahuje mnoho příkladů.

Význam symbolů nastiňuje slovy W. Kandinského: „Vrchol trojúhelníka dotýkající se kruhu má obdobný význam jako prst dotýkající se postavy na Michelangelově obraze“; významovost díla je dána symbolickými hodnotami.

U dokumentární a reportážní fotografie je zobrazená realita důležitá pro význam fotografie, jinde je důležité přistupovat ke snímkům jako k symbolům. Autorka rozebírá snímek Tibora Hontyho *Padl v posledních vteřinách války*, kde zobrazená skutečnost sama o sobě nevytváří umělecké dílo, vytvářejí ho až symboly.

„Záležitost přechodu od jednoduchého vnímání věrojatně zobrazené skutečnosti k složitému přijetí symbolických forem je záležitostí jen a jen vnímatele; jsou vnímatelé, kteří takové přechody uskutečňují jen velmi těžce nebo nejsou s to je uskutečnit vůbec: vždy záleží na rozvoji schopnosti vnímat umělecká díla a na rozvoji citění.“ (ČsF 1980, str. 535)

Při tvorbě symbolického sdělení má fotograf 2 možnosti: buď zhotovení bezprostředního záznamu skutečnosti, která sama má hodnotu symbolického faktu, nebo aranžování předem dohodnutých významů. V prvním případě má výsledný obraz celou řadu významů, dává divákovi při vnímání volnost. Druhý přístup vnímatelovu představivosti omezuje (temné tóny symbolizují smutek, dlouhé stíny večerní klid, opakující se prvky vyjadřující rytmus aj.).

Symboly mají volné i dohodnuté významy, oba typy jsou stejně účinné, u dohodnutých je nutno dávat pozor, aby nedošlo k schematismu.

Dalším příspěvkem Šlachtové do ČsF 1980 je článek *O mladé a staré fotografii*. Dělení fotografie na mladou a starou považuje za nesmyslné. „Málokdo z autorů pšících o tzv. ´mladé´ fotografii (oč přesvědčivější by bylo psát o práci ´mladých autorů´) si uvědomuje skutečnost, že tato ´mladá´ fotografie (tj. fotografie objevující, progresivní, nekonvenční) může být dílem autorů jak fyzicky starých, tak fyzicky mladých a že její mladost je dána jen a jen mírou vitality, již autoři předkládají svým vnímatelům.“ (ČsF 1980, str. 541)

Vitalita, která je rozhodující, není výsadou mládí, ale života, a zkušenost se týká hlavně míry osvojení vyjadřovacích prostředků.

V roce 1984 publikuje Šlachtová v ČsF 7dílný seriál *Poznámky k filozofickým otázkám fotografie*, ve kterém se dívá na umění a na fotografii z pohledu filozofie umění. Na začátku nastiňuje rozdíl mezi teorií a filozofií umění: zatímco teorie se zabývá

obecnými zákonitostmi uměleckého tvoření a vnímání uměleckých děl, filozofie umění zařazuje tyto otázky do širšího kontextu problémů, které se dotýkají postavení člověka ve světě.)

„Fotograf–umělec fotografuje proto, poněvadž ´uviděl´ a poněvadž viditelný svět v něm zanechal stopy své viditelnosti, které fotograf pokládá za nutné obnovovat, aby uvolnil sám sebe.“ (ČsF 1984, č. 8, str. 350) „Fotografie jedinečným způsobem zobrazuje realitu, která odevždy filozofy zajímala, a tak zprostředkovaně přispívá k všeobecnému poznání. Otevírá nové pohledy a klade nové, donedávna neznámé otázky o lidském reagování na skutečnost. Specifickým rysem tu je, že mezi autorem a realitou na jedné straně, a autorem a vnímatelem výsledku na straně druhé, existují fyzikálně-chemické procesy, v nichž člověk–autor zdánlivě ustupuje do pozadí, skrývá svou individualitu za ´strojový park´ kamery a laboratoře, v níž zpracovává své záznamy.“ (ČsF 1984, č. 3, str. 110)

Technika podle Šlachtové „vstupuje na scénu jako médium mezi realitou a tvůrcem, aniž při tom přestává být technikou a člověk dehumanizovanou bytostí. K syntéze obojího dochází vždy tehdy, když fotograf (bez techniky) vkládá sebe do reality a kdy realita do něho vstupuje prostřednictvím techniky, aby dala vzniknout nikoli pouhé kopii skutečnosti, ale výrazu, který by vnímateli poskytl něco víc než pouhou informaci o hmotné skutečnosti.“ (ČsF 1984, č. 3, str. 111). Vyspělá technika neodcizuje fotografa jevům, naopak mu umožňuje spatřovat to, co by bez její výrazné pomoci bylo neviditelné: „Ve fotografii je odcizený technický svět humanizován vyspělou technikou fotografování.“ (ČsF 1984, č. 3, str. 111)

Fotograf navazuje se zobrazovanou realitou silný vztah: „Fotografie, daleko více než ostatní forma vyjadřování a komunikace, splňuje požadavky ´konzervování´, odstraňuje nebezpečí slábnoucí paměti, neboť uchovává konkrétní chvíli pro budoucnost, konkrétní chvíli, která ve snímku jakoby zkameněla, protože se podrobila autenticitě záznamu, ´otisku´, hrozbě mizející vzpomínky. Je samozřejmé, že tu nejde jen o stvrzení objektivitu toho, co bylo před fotografem ve chvíli stisknutí spouště fotopřístroje, ale jde také jistém smyslu o ´portrét´ (byť neviditelný) portrétujícího, který navázal subjektivní kontakt s ´portrétovaným´ objektem. Teorie se snaží tuto subjektivní stránku záznamu odhalit, určit, leč většinou marně, protože složité vztahy, které ji uskutečňují, jsou vztahy příslušející filozofovi, který v jejich předivě je s to najít nové kontakty, které neplatí jen pro fotografii.“ (ČsF 1984, č. 4, str. 158)

Umělecký výraz vždy koresponduje jak se subjektivní, tak se společenskohistorickou zkušeností. Bez zkušenosti ze svého dosavadního života a bez historických zkušeností společnosti by člověk ztratil jakékoli předpoklady pro orientaci ve světě, a tím také pro orientaci na ploše dvojrozměrného výtvarného či uměleckého díla, které bylo vytvořeno jiným člověkem s obdobnými zkušenostmi.

Proces tvorby a přijímání díla může být uskutečněn jen je-li fotografie obdařena jistou dávkou „provokace“ – objevování, obecné vlastnosti umění.

K hodnocení uměleckých děl Šlachtová píše: „Žádný hodnotitel nemůže být povyšován nad druhého, pokud nemá zřetelně větší přehled o soudobém stavu komplexní kultury, o její struktuře, pokud není vůči uměleckému dílu výrazně citlivější a pokud není s to najít ve svých soudech takovou výrazovou logiku, která by korespondovala s logikou posuzovaného uměleckého díla.“ (ČsF 1984, č. 5, str. 207)

Vnímání díla divákem, komunikaci mezi autorem a adresátem Šlachtová popisuje: „Dílo nemusí vždy být autentickým prostředníkem mezi autorem a vnímatelem; umělec dal dílu část své reality, svého základního postoje, který, je-li umělec charakterní (eticky) a vyhraněný (stylově, koncepčně), nemůže nechat vnímatele chladným, ale naopak ho vzrušuje, protože mu poskytuje celý trs různých (možných) interpretací. Bohatost interpretací neposkytuje vnímateli autor, ale dílo jakožto objektivně existující hmotný objekt, spjatý s objektivní realitou 'vnějšího' světa, i s realitou tvořícího subjektu. Často se stává, že se dílo během tvůrčího procesu autorovi 'vymkne' z rukou, jeden výrazový element během tvůrčího procesu navazuje na druhý, mnohdy zcela bezděčně, vzniká předivo významů, autor v něm stále pokračuje, protože je hnán vitalitou tvůrčí nutnosti ke konečnému cíli s veškerým rizikem tvoření.“ (ČsF 1984, č. 6, str. 255)

## **Ladislav Noel**

Ladislav Noel se zaměřoval zejména na současnou slovenskou amatérskou i profesionální tvorbu. V knize *Dva póly fotografie* vysvětlil rozdíl mezi informativní a emotivní fotografií a popsal jejich výrazové prostředky. V článcích se věnoval podstatě fotografovy tvorby a jeho vztahu ke společnosti.

V roce 1976 vydává nakladatelství Osveta knihu Ladislava Noela *Dva póly fotografie. Úvahy o obrazových otázkách fotografie a tvorba slovenských fotoamatérů za roky*

1969–1973. Noel se v knize zaměřuje na rozdíl mezi informativní a emotivní fotografií, nejdříve v teoretické rovině a potom na mnoha příkladech. Jeho záměrem je hledání nových výchovných cest ve vývoji obrazové fotografie; vážná a zodpovědná fotografická tvorba podle jeho slov začíná tam, kde autor jasně rozlišuje emotivní oblast fotografie od informativní jako dvě odvětví s odlišnou a svébytnou podstatou, hodnotami, postupy a posláním.

Informativní fotografie se podle Noela snaží obohacovat poznávací sféru člověka, ukazatelem kvality je autorova znalost řemeslné stránky. Emotivní fotografie je méně častá než informativní, vyžaduje od autora tvořivou intuici a inspiraci a má za cíl obohatit citovou sféru člověka. Snímky jsou náročné, hledané, ne tematicky naprogramovatelné. Kvalita závisí na citovém bohatství autora. Autor u emotivní fotografie říká o zobrazených předmětech něco víc, než je zjevné na první pohled, zejména vnitřní vztahy a rytmy. Tvořivá práce v emotivní fotografii umožňuje autorovi projevit se prostřednictvím motivu. Například u portrétní studie a psychologického portrétního fotograf vyjadřuje vnitřní citové reakce modelu a současně i vlastní autorskou individualitu. Emotivní fotografie nemusí mít název, pokud ho má, měl by podpořit nebo obohatit emotivní obsah.

Snímků výlučně informativních nebo emotivních málo, proto Noel píše o „pólech“ a v následujících kapitolách udává mnoho příkladů fotografií z těchto pólů. V praxi se typy důsledně neoddělují. Jsou zčásti stejné, ale mají mnoho odlišného. Jsou kvalitativně odstupňované a na jejich průsečíku se nachází reklamní, ilustrační, propagační a vědecká fotografie.

Dále píše Noel o motivu, kompozici a stylizaci. Fotografický motiv je záměrně vybraný objekt, který má osobité fotografické, obrazové i myšlenkové přednosti a vlastnosti. Odpovídá požadavkům náročnějších, věcných, obsahových i formálních hodnot, takže je vnitřní i vnější nadhodnotou reality, jejím cíleným výběrem, který je podkladem pro obrazovou stylizaci. Kompozice podporuje a zvýrazňuje obrazový rytmus a vztah linií, tvarů a prvků v jejich motivické hodnotě. Je vyjádřením něčeho třetího, co by jinak neexistovalo. Vytváří atmosféru, dramatizaci, vnitřní rytmus. Důležitá je kromě výběru a kompozice i stylizace, specifické zdůraznění obsahové a myšlenkové jedinečnosti motivu. Stylizační prostředky tvoří fotografickou poezii, nástroj fotografické autorské obrazové řeči. Základem je světlo, perspektiva a ostrost.

V roce ČsF 1976 píše Noel v článku *O fotografickom obrazovom videní a myslení*: „Důležitým předpokladem a vlastností úspěšného fotografa je fotografické vidění. Je to schopnost pozorně si všímat okolí, významově a kvalitativně třídit jeho povrchovou strukturu, důsledně poznávat věci kolem sebe a seznamovat se s předměty snímků. Souvisí to se schopností přiblížit se k podstatě věcí, poznat jejich nitro, jednotlivosti i vztahy.“ (ČsF 1976, str. 484)

V roce 1977 publikuje v ČsF text *Na tému sebauvedomovanie fotografov*. Fotografie se podle něj masivně rozvíjí, ale je nerozvinutá ve vlastním sebeuvědomování, kompetenci, dělbě práce, druzích a poslání své produkce, tedy v poznání sebe z hlediska existenčních a společenských práv a povinností.

Na vině je neurčené školství, to, že profesionální fotografové často tvoří za nedůstojných podmínek a vyžaduje se od nich hlavně dokumentace, že neexistují pravidelná setkávání, semináře a postgraduální studium. Je nutné definovat profesionálního fotografa, jeho práva a povinnosti.

V ČsF 1984 píše Noel opět o podmínkách kvalitní autentické tvorby v článku *Slovenská amatérská fotografia*: „Nové obrazové myšlenky dnešních tvořivých autorů musí být zprostředkované současnými motivy a adekvátními moderními formami zobrazování a stylizací. Ta má dnes bohatou a účinnou škálu, kterou je třeba ovládat a uvědoměle uplatňovat. (...) Fotografie je obrazem a svědomím doby, autoři ji musí hlouběji poznávat a prožívat, aby pochopili její podstatu.“ (ČsF 1984, č. 8, str. 342-343)

## **Jiří Šerých**

Jiří Šerých se věnoval zejména na stranách Československé fotografie teorii fotografické kritiky, postavení fotografie ve společnosti a vztahu fotografie k ostatnímu umění. Reagoval na současné dění, často polemizoval s ostatními autory.

Vstupuje na scénu Československé fotografie v roce 1979 s kritickým textem *Teorie a kritika v praxi*. Kritika děl amatérských fotografů je podle něj nedostatečná. „Kde není tření, není praskání a blesků, ale především také není potřebné energie.“ (ČsF 1979, str. 436)

„Výrazné a vyhraněné kritické postoje se přes proces tření nutně musejí dostat k preciznějšímu formování a formulaci nových teorií, schopných něco nového objevit. V umění naší fotografie existuje prazvláštní stav. Méně početní profesionálové na objevy zkrátka nemají čas, musejí se živit. A k početné většině amatérů, kteří jsou často nositeli větší objevitelské síly, postrádá kritika to vyhraněné ostří, obvyklé mezi profesionály v jiných uměních. Tak jako bychom proces fotografické tvorby neustále podkládali tichou dohodou, že fotografie je příjemnou terapií statisíců ve volném čase, a že tu není záhodno nikoho příliš rušit, aby se nedožil zklamání a z rodiny fotografiů neodpadl. To samozřejmě neprospívá ani výraznějším jednotlivcům usilujícím o účinný projev, ani – a to především – samotné fotografii jako celku. Nenabírá potřebnou vývojovou rychlost a dochází v ní k nivelizaci hodnot. Málo vzruchu, málo napětí, málo třeba i ostrých výpadů mířících hluboko k podstatě věci objevíte nejen mezi členy fotoklubů, fotoskupin a při žirování výstav, ale upřímně připusťme – promítá se i do stránek našich fotografických časopisů. Jednak se tam nadměrně zdržujeme vzájemnou chválou a jednak stránky cenné sazby neúměrně věnujeme edukačním článkům nebo dokonce seriálům esteticko-teoretického charakteru často tak vzdáleným žhavému jádru fotografické tvorby, že to vypadá, jako bychom se tu chtěli nejprve věnovat zásadní výchově kritických osobností, které teprve pak, ve vzdálené budoucnosti, mají jít patřičně vyzbrojeny fotografií ‘na tělo’. Domnívám se, že to souvisí s dosavadním spíše instinktivním hledáním fotografických tvůrců, kteří k formulaci svých problémů nechtějí nebo neumějí najít svůj časopis, a zpětně – že je časopis k takovému počínání dost neprovokuje. Nemá už zdaleka smysl, abychom do omrzení přemílali, zda je fotografie umění či nikoli. (...) Tak v našich odborných časopisech vždycky hrozí nebezpečí, že se stanou spíše tribunou teoretiků než praxe.“ (ČsF 1979, str. 436)

Podle Šerýcha je nutné spolupracovat s praktikujícími fotografy a se zasvěcenými čtenáři.

V roce 1980 v Československé fotografii reaguje článkem *Profesionálové kontra amatéři* na článek Jána Šmoka *Amatéři a profesionálové*. Šmok chová podle Šerýcha nepokryté sympatie k profesionálům. Umění je podle Šerýcha záležitostí duševních a duchovních dispozic a nikde není záruka, že šikovní vycvičení jedinci budou schopni kvalitní umělecké tvorby. Studium je dostupné pouze mizivé části a nehledí se při něm na osobnost a způsobilost k profesi. Mezi amatéry je velký prostor pro výběr osobností.



Dále Šerých argumentuje tím, že školené umění začne někdy „zahnívat“, jak tomu bylo při nástupu Cézanna, Muncha, Gauguina, Chagalla a dalších umělců.

„Jako žádná škola na světě nevytvoří básníky, neudělá žádná akademie sama o sobě z lidí výtečné malíře, sochaře a také fotografy. Jako bude ze všech uměleckých škol světa odcházet značně vysoké procento průměrných 'cechovních švíců', musíme očekávat, že odněkud, nepředpokládaně, neprogramově, z boku, bude naopak do umění vstupovat mnoho pozoruhodných jedinců, kteří se dostanou (k pohoršení 'hotových' profesionálů) k fotografii třeba i tak, že jim bude chybět jedna ruka pro něco náročnějšího. Umělce netvoří jen školy, tvoří je dokonce i náhody. Dává je vůbec dohromady tak složitá síť nejrůznějších životních a společenských událostí, že na ní to naše uspořádané školské vyšívání nemusí udělat vždycky ten neoriginálnější vzor.“ (ČsF 1980, str. 542)

V tomtéž roce uveřejňuje v ČsF i 4dílný seriál *Být moderní?*, ve kterém poutavě a bez planého filozofování definuje Šerých postavení fotografa v současnosti, kritizuje falešná a prázdná díla a zbytečné teoretizování některých kolegů.

„V soubojích veřejnosti s umělcem byl vždycky kus banality. Návštěvníci výstav nebyli ochotni připustit, že to, k čemu se umělec dobíral mnoha lety usilovného každodenního studia a práce, nemohou oni ihned odhalit a pochopit sváteční prohlídkou přes monokl. Netroufnou si na Edisony, ale na umělce ano. Daleko zajímavější a ohnivější šarvátky ale vždycky měli a mají mezi sebou, protože tady se do sebe na obou stranách pouštějí fundované postoje, prověřené tvrdou praxí, která probíhá v neustálých pokusech. Nejhořlavější olej do takového ohně většinou přilévaly a přilévají generační rozdíly, promítané v konzervativním nebo progresivnějším pohledu na tutéž věc.

Fotografie jako by slibovala zvláště bohaté diskuse právě v oné vyšší, tvůrčí rovině, neboť shluk aktivních tvůrců – vzhledem ke zdánlivě snadné ovladatelnosti tvůrčích nástrojů – je tu bez obdoby. A přece mají ve skutečnosti fotografické diskuse víc než zhusta banální obsah. Je to tím, že výsledku, tj. jakéhokoli obrazu, dosáhne ve srovnání s malířstvím kdokoli neuvěřitelně snadno. Tak snadno a rychle, že nestačí zažít a posoudit svůj tvůrčí proces. Že vůbec není čas na zásadní kritické rozjímání, vyplývající z postupného růstu díla. Proto tím větší význam má všechno, čím fotografové žijí a co vnímají mimo okamžiky, při nichž se jejich palec dotýká spouště.“ (ČsF 1980, str. 352)



Zmiňuje Sudka, který udržoval styky s malíři a hudebníky, vědomě či instinktivně neustále obohacoval svou obrazovost. „Ale co především jednoho dne odlišilo Sudka a co odliší všechny zásadně pracující výtvarné fotografy od fotografů stroječkářů a fotografů plytké invence, to je vědomí, že všechno je možné.“ (ČsF 1980, str. 352)

Největším nepřítelem všeho moderního v nás jsou podle Šerýcha doktríny a kategorické odmítání čehokoli. „Příliš vyhraněným zásadám narůstají fousy. Kdo se chce znovu narodit, musí se nejdřív oholit. A holit se dál. Často.“ (ČsF 1980, str. 352)

„Dítě při své neskonale skromnosti správně tuší, že stojí na začátku cesty, na níž bude neustále překvapováno. To jen my se už neradi necháváme někam zlákat a mylně se domníváme, že s naší soukromou moudrostí je všem dnům konec.“ (ČsF 1980, str. 397)

Být moderní vyžaduje nadání, je nutné dívat se pod povrch moderního, zjistit, čeho je důsledkem.

V další části se vyjadřuje k některých teoretikům: „Nemáte někdy pocit, že s uměním kořenatíme jak s bylinkami v apotéce? Namísto toho, abychom se v těsném sledu za tvorbou opírali o to, co se v ní jak jeví, převažujeme pořád lékárníckými vážkami v hlubokomyslných pojednáních, jak k tomu dochází a kolik čeho v čem je. Nejraději bychom publikovali na stránkách časopisů jako je Čs. fotografie, naučnou encyklopedii, zatímco kolem nejpálčivějších otázek kroužíme jak kolem kráteru sopky. Jsme tak nepokrytě rozumní, ba rozumářští, až už pozvolna zapomínáme, že popelka umění, ta příhodná rohožka, o níž si čistíme svou dobře okovanou obuv, je především něco, do čeho nasadily vajíčka a zakuklily se lidské emoce, přirozený člověčí cit.“ (ČsF 1980, str. 445) Dále píše o textu Miroslava Bílka o intelektu a intuici ve fotografické tvorbě, na který by podle něj „byla krátká i psychologie v temném souručenství s psychoanalýzou.“ Viz strana 13, 14.

Předpoklad nových směrů je opatrná, tápavá intuice, ne zázračný „bystrozrak“. Musíme se smířit s tím, že se ve výtvarném umění 20. století začal výrazový jazyk stále víc izolovat od vnější reality a logické myšlení je v něm stále hůř postižitelné.

Mnozí teoretikové tvrdí, že fotografie nemůže být abstraktní, protože je příliš svázána s realitou a smyslová zkušenost nám nedovoluje vnímat předměty jinak, než je známe. Podle Šerýcha je dnes fotografie natolik pružná a má tolik technik, že může být vnímána jako abstraktní. Jako příklad udává Sudkova zátiší, do kterých se podle Šerýcha promítá vliv kubismu i Sudkova absolutního sluchu. Musí se k nim přistupovat jako k emočnímu záznamu. Naše smyslová zkušenost je podle Šerýcha tolerantnější než naše předsudky, je proměnlivá a tvárná, což se projevuje i u vnímání černobílých

fotografií. Neznamená to, že abstraktní = moderní, pouze se nesmí nezavrhovat moderní směry.

V roce 1981 publikuje Šerých v ČsF 2 teoretické texty, *Docela nahá příroda*, ve kterém píše o aktech a panujícím strachem z jejich focení, a *Přežánrováno*. V tomto textu zpochybňuje význam programů, happeningů a manifestů jako *Fotografie všedního dne*, *Poezie každodennosti* nebo *Nejpravdivější vteřiny*. Maskují podle něj neschopnost vytvořit kvalitní, pravdivé fotografie a mají za následek i vydávání mnoha fotografických úzce specializovaných knih (*Pojizeří*, *Pražani na křižovatkách*, *S aparátem do ZOO*), ve kterých kvalitní fotografie chybí.

V ČsF 1986 píše v článku *Krajina v pohybu* o nadprodukcí v oblasti této nejrozšířenější disciplíny.

### **Vladimír Birgus**

Vladimír Birgus se v ČsF a v RF objevoval jako autor článků reflektujících současné dění ve fotografii a jako fotograf i jako předmět textů jiných autorů. Ve dvou níže rozepsaných článcích se velmi jasně vyjádřil ke špatné úrovni fotografie v tisku a k neodborné kritice plynoucí z nedostatečného teoretického zázemí fotografie.

V roce 1979 publikuje Vladimír Birgus v ČsF článek *Československý tisk a reportážní fotografie*, ve kterém píše, že i přes hrst mezinárodních ocenění současný stav naší novinářské fotografie nedává moc důvodů ke spokojenosti. Na snímcích převládá strnulá oficiálnost, holý popis akcí, stereotypní opakování otřelých klišé a je nedostatek ucelených reportáží. Důvod Birgus vidí v nedostatečném počtu fotoreportérů ve většině redakcí, v podceňování fotografů ve srovnání s autory textu a v absenci kvalifikovaných obrazových redaktorů. Velmi nízké honoráře v oblasti reportážní fotografie vedou k rozvoji kvantity na úkor kvality, redakce často spolupracují s externími „nadšenci“. Birgus také upozorňuje na špatnou technickou kvalitu barevného tisku.

Do ČsF 1982 píše 31lný seriál *Několik poznámek k fotografické kritice*, velmi propracovaný a kritický text s velkým množstvím příkladů. Birgus upozorňuje, že fotografie je prakticky jediným druhem umění, pro které u nás nejsou připravováni vysokoškolsky vzdělaní kritici a teoretici.

„Členové rozličných soutěžních porot si z malé informovanosti často vytvářejí obraz současné světové fotografie podle katalogů amatérských fotosalónů, vesměs soustřeďujících regresivní práce – když pak podle tohoto obrazu poměřují předložené snímky, je nasnadě, že mnohé přínosné fotografie, v nichž si myšlenkový obsah vynucuje méně povrchní atraktivitu formy, často propadají jejich hodnotitelským sítím. Absence školených obrazových redaktorů v našem tisku vede k podceňování role fotografie, k tomu, že fotografie je často v obrazových časopisech chápána jen jako ilustrace textu.“ (ČsF 1982, str. 110)

Chybí také kvalitní fotografické publikace.

Kritika by podle Birguse měla hrát roli zprostředkovatele mezi tvůrci fotografií a jejími vnímáči. Měla by získávat široké publikum pro skutečné umělecké hodnoty, obohacovat jeho vnímavost, rozšiřovat mu rozhled, přiblížit mu dílo. Měla by se obracet i přímo k tvůrcům, posuzovat jejich díla v širších společenských a individuálních souvislostech, vytvářet určitou hierarchii hodnot, domýšlet aspekty, které si třeba nebyli schopni uvědomit ani sami autoři. Měla by podněcovat prohloubení autorských podnětů a případně inspirovat další tvůrčí cesty autorů. A nezapomínat, že „Právo na omyl platí stejně pro umělce jako pro kritiky.“ (ČsF 1982, str. 111)

Kritik by měl dílo vždy zařadit do dobového společenského i uměleckého kontextu, do vývoje autorovy tvorby, rozebrat skladebnou a technickou stránku obrazu, pokusit se interpretovat obsah, charakterizovat vztah mezi obsahem a formálním vyjádřením a na základě těchto analýz „se pokusit vyřknout zdůvodněný syntetický hodnotící soud, určit individuální a společenský význam díla.“ (ČsF 1982, str. 110)

Ve skutečnosti kritici publikují povrchní informace, často pějí neoprávněné ódy na své přátele a vytvářejí pseudopoetické texty. O fotografii se podle Birguse v Československu vždy psalo vlídně, bez polemik, střetů, pokud někdo otevřeně vystoupil se svým názorem, objeví se vlna výčitek. Za příklad dává některá slabá místa v tvorbě Sudka a Martinčka, na které se nikdo neodvážil upozornit, ani Karel Dvořák.

Často píší recenze lidé s obecnými estetickými a kunsthistorickými vědomostmi: „Zdánlivá blízkost malířství a fotografie vede k tomu, že se do fotografické kritiky pouštějí výtvarní teoretici, jimž často unikají specifické rysy fotografie a kteří hledají

ve fotografii kvality jinde, než skutečně jsou. I když pro svou nedostatečnou orientaci v dějinách a současném stavu fotografie nejsou často schopni správně zařadit recenzované dílo do kontextu současné fotografické tvorby, suverénně se o to pokoušejí a dezorientují tak širokou veřejnost.“ (ČsF 1982, str. 111)

Stejná situace je mezi novináři, většina píše téměř naslepo, kritika je povrchním propagačním informováním. Ve fotografických časopisech dostávají mnoho prostoru laici. Všechno vede ke zmatku kritérií, dezorientované a dezorientující kritika, glorifikaci pseudohodnot a napadání progresivních děl (např. Jan Svoboda).

### **Ostatní autoři**

Mezi další autory, kteří přispívali články týkajícími se fotografické teorie, patří Anna Gregorová (Marcinková), Jaroslav Anděl, Josef Moucha, Petr Tausk, František Dostál, Taras Štefek a Miroslav Vojtěchovský.

Anna Martinková publikovala ve 3. čísle RF 1972 článek *Fotografie a kritika*, ve kterém dělí kritiku na interní a externí, publikovanou. Každý, kdo fotografuje, se domnívá, že může i kritizovat. Pro kritiku jsou ale nutné intelektuální předpoklady a vzdělání: „Spravedlivá, hodnotná kritika může vyplynout jen z poznání teorie daného oboru či uměleckého projevu, jeho specifičnosti, zvláštností a zákonitostí.“ (RF 1972, č. 3, str. 4)

Teorie je záležitostí vědy, míra subjektivního vnímání musí být kritikem potlačena na minimum, dílo se musí hodnotit jako celek. Nekvalitní členové porot („lidoví hodnotitelé“) páchají škodu na fotografických soutěžích. „Tolik rozdílných názorů, subjektivních hodnocení a dojmových ´soudů´ snad nikde tak nebudí, jako právě v oboru fotografie. Tento stav je současně i brzdou jejího pronikání, které by mohlo být – při seriózní, skutečně fundované odborné kritice – mnohem výraznější, protože talentů je dost.“ (RF 1972, č. 3, str. 4)

Téma hodnocení fotografií zpracovává i Anna Gregorová v roce 1973 v ČsF v článku *K otázkám hodnocení ve fotografii*. Na fotografických soutěžích se často stává, že porotci vyberou dílo, které pouze vybočuje z řady ostatních, aniž by vzali v úvahu jeho kvalitu.

Gregorová upozorňuje, že pro správné hodnocení je nutné neustálé studium umělecké a technické literatury, schopnost logicky myslet a formulovat své myšlenky a soudy.

V roce 1977 publikuje Gregorová v RF článek *K pojmu dokumentární fotografie*. Výraz „dokumentární“ znamená vždy „potvrzující, prokazující, dosvědčující, dokládající, nikdy ne „vymyšlený, stylizovaný, abstrahovaný“. Dokumentární fotografie je záznam skutečnosti vizuálně věrně zachycený na citlivé vrstvě. „U dokumentární fotografie vůbec nemůže být řeči o stylizování či abstrahování – to už je záležitost umělecké fotografie, uměleckého přetváření skutečnosti.“ (FR 1977, č. 1, str. 72)

V RF 1975 vychází text Martina Matějů *Fotografie a sociologie*. Autor srovnává oba obory, nachází jejich společné rysy a možnost spolupráce. Pro oba je společná snaha zachytit a poznávat společnost. Vstoupily do společnosti teprve nedávno, stále se vyvíjejí, jsou samy o sobě specifickými prostředky sociální komunikace a podílejí se na vytváření nových forem sdělování. Tato funkce je často chápána jako hlavní, ve skutečnosti je jejich podstatou snaha ovládat realitu, pronikat k podstatě sociálních jevů, kvalitativně fixovat a interpretovat skutečnost. To je charakteristické pro tzv. sociologickou fotografii, fotografii ve službách sociologie, která obvykle v sériích zachycuje chronologii událostí.

Sociologií se zabývá i Jaroslav Anděl v ČsF 1974 v textu *Fotografie a sociologie (poznámky o jejich vzájemných vztazích)*: „Vedle estetické a sociálně kritické funkce se v reportážní fotografii objevuje postupně i snaha proniknout za pouhý jev určité konkrétní události či situace, vyložit jej jako součást širších sociálních vztahů a procesů. Fotografie zde obohacuje svou klasickou bezprostřední metodu systematictějšími a analytictějšími přístupy, soustřeďuje se buď na určitý časový prvek či prostorový úsek sociální problematiky či na určitý závažný společenský problém (válka atd.). Fotografie se tak stává obrazovým vědomím sociální reality, kterou se sociologie snaží rekonstruovat verbálně. Není divu, že fotografie navazuje se sociologií přímý pracovní kontakt a naopak sociologie navazuje kontakt s fotografií.“ (ČsF 1974, str. 300)

V ČsF 1975 píše Anděl třikrát na téma *Fotografie a moderní umění*; vzájemně se podmiňují, v širším kontextu vizuální kultury jsou od sebe neodmyslitelné. V RF 1976 publikuje článek *Fotografický realismus – fotografie nebo malířství?* Fotografický

realismus se objevoval hlavně v USA na konci 60. let a počátkem 70. let, jeho představiteli byli Robert Cottingham, Howard Kanovitz, Chuck Close, Duane Hanson a další. Podle Anděla „Fotografický realismus znamená obohacení moderního umění o nové vizuální kvality a důležitý příspěvek k poznání fotografie. Je dalším krokem k integraci výtvarného umění a fotografie.“ (RF 1976, č. 2, str. 64)

V RF se v 70. letech objevovaly texty Tarase Štefka. V textu *Tvary přírody a fotografie* se zabývá metamorfózou v přírodě a jejím zachycování. V textu *Poznámky o „užité“ fotografii* v RF 1977 píše, že užitá fotografie může být dokumentární, reportážní, výtvarná i umělecká. „Umělecká fotografie rozšiřuje chápání reality za hranice předmětnosti směrem k realitě lidských bytostných sil a tedy také směrem k realitě společenské.“ (RF 1977, č. 4, str. 6) V roce 1973 psal do RF články o výtvarnosti a uměleckosti reportáže, se kterými polemizoval Ludovít Hlaváč.

Petr Tausk psal do RF i ČsF o dějinách fotografie, současnosti se věnoval například v článku *Profesionál a amatér v tvůrčí fotografii* v RF 1978. Amatéri mají volnost ve výběru a také mají zásluhu na zachování úcty k autorskému pozitivu, protože nejčastějším způsobem prezentace jejich činnosti je vystavení kvalitní zvětšeniny na veřejnosti (na rozdíl od profesionálů, u kterých se výsledek práce prezentuje většinou tiskem).

Amatér František Dostál publikoval často v ČsF i v RF. V roce 1978 píše v závěru textu *Amatér ani profesionál to nemají snadné*: „Profesionální fotograf – reportér má nesnadné povolání, a má ho ještě těžší, má-li v těle i kus amatérského nadšení. Tak to cítím já, amatér. Amatér i profesionál má být jen jeden jediný člověk, jenž má duši básníka, oči malíře, srdce plné citu, rychlé a hbité ruce (i nohy), vtipný mozek a na rtech úsměv, kterým zakrývá své pošetilé počínání.“ (RF 1978, č. 4, str. 15)

V ČsF 1982 publikoval text *O všednosti*, ve kterém píše, že v současnosti vzniká příliš mnoho reportáží, které zachycují obyčejný život: „Všední den popisuje autorovy schopnosti vidění světa z hlediska vlastní filozofie, postojů a názorů na život. Ale bez vlastní hloubky fotografického vnímání a bez vlastního tvůrčího vývoje se těžko dojde k osobitému pohledu. Zvláště noví adeпти dokumentárního vyjadřování pomocí souborů snímků se velice snadno dostávají k povrchnosti, naivitě a plagiátorství.

Problém všednosti je patrný zejména tehdy, kdy se více autorů vrhne na shodnou sociologickou sondu: do problému studentského života v kolejích, při zkouškách, o přestávkách apod. Dobře míněnému záměru škodí důraz na uniformitu technického provedení snímků, která má zřejmě dokumentovat jednotící záměr skupiny. Zralý fotograf by si měl uvědomovat nutnost různorodé a pestré fotografické tvorby, měl by mít uznání pro práci druhých, a zejména pochopení pro neustále nové hledání a poznávání skutečnosti a jejího odrazu ve fotografické tvorbě. Dobrá fotografie je výsledkem dokonalých znalostí, schopností a invence autora.

Jednoduše tvářící se všední den stále přitahuje nové a nové následovníky. Kvalitě dokumentární fotografie však neprospěje kvantitativní zhlédnutí se v této tematice, a proto s posuzováním nevšední všednosti bychom měli být opatrní.“ (ČsF 1980, str. 111)

Miroslav Vojtěchovský publikoval od konce 70. let, většinou reagoval na konkrétní aktuální dění. Kromě toho v RF 1979 publikoval článek *Vývoj československé teorie fotografie*, ve kterém se dívá na vývoj názorů na fotografii, zejména otázky je-li fotografie uměním: „Až do doby objevení fotografie vznikl vizuální obraz pouze spojením manuální a duchovní činnosti. Fotografie znamenala převrat právě v tomto směru, neboť rozdělila vznik obrazu na činnost mechanicko-manuální a činnost duševní, přičemž mechanická část zjevně, pro nezasvěceného, převládá. (...)

Zásadní převrat, který fotografie způsobila v dějinách vizuálního zobrazování, nebyl mnohými estetiky nikdy pochopen a byl dost dlouho přehlížen i teoretiky fotografie. Konflikt vzniklý z tohoto nedorozumění je stejně starý jako fotografie sama. Spor o to, zda fotografie patří mezi umění, nebo ne, pokusy výtvarné fotografie přiblížit se malířství atd., to vše je důsledek právě tohoto konfliktu vzniklého z nedorozumění.

Klasická estetika nemohla zařadit fotografii mezi umění, neboť ji posuzuje z hlediska mystického pohledu na tvorbu. Pro to, co je ve fotografii nové, totiž pro podíl techniky na vzniku obrazu, nevidí podíl osobitého tvůrčího přístupu autora-fotografa ke skutečnosti.“ (RF 1979, č. 4, str. 16)

Vojtěchovský cituje Teigeho: „Je třeba zbavit se předsudků vyžadujících rukodělné originály a unikáty.“

V RF 1986 píše Vojtěchovský v textu *Význam tvaru (několik poznámek k současné fotografii krajiny)* o současné podobě krajinářské fotografie.



Josef Moucha v ČsF 1981 v textu *Takzvaný dokument* objasňuje nové termíny, které se objevují u tvorby nové generace fotografů.

„Sociologická fotografie“ je ve službách aplikované sociologie. „Bezprostřední fotografie“ je překladem *candid photography* (otevřená, upřímná) a *life photography*. „Živá fotografie“ vyjadřuje nejobecnější lidské situace, jednoduše prezentuje i autorův postoj (nazývána také humanistická, angažovaná). „Reportážní fotografie“ slouží zpravodajství, má neostře hraničí s živou fotografií. Definicí dokumentární fotografie přebírá Moucha od Šmoka.

Petr Pavlovský se v ČsF 1984 v článku *Na závěr diskuse o divadelní fotografii* vyjadřuje k postavení divadelní fotografie. Téma bylo mnohokrát diskutované v ČsF a také v časopisu *Československý loutkář*.

Fotografové obvykle pracují pro divadlo, snímky jsou potom ve všech novinách stejné, od jednoho fotografa.

Pavlovský píše: „Dobrý divadelní fotograf musí být alespoň do jisté míry i divadelním kritikem, musí mít vlastní názor na divadelní hodnoty zobrazovaného představení, a to jak v celku, tak v částech. (...)“

Divadlo není jen jeviště, představení nevytvářejí jen herci. Je tu též hlediště obecnostvo. Divadlo v plném slova smyslu vzniká až interakcí, komunikačním kontaktem těchto dvou polů. (...) Kritik by měl mít část svých smyslů obrácenu k publiku. A stejně i fotograf by mohl občas nechat 'vniknout rampu do objektivu'. (...) Teprve tehdy, když zachytíme onen komunikační proces v jeho specifické dvojsměrnosti, zachytíme i atmosféru divadla a můžeme tak říci, že zobrazujeme divadelní dílo v jeho celistvosti.“ (ČsF 1984, č. 3, str. 157)

### **Teorie novinářské fotografie**

Novinářskou fotografií se nejuceleněji zabýval Ludvík Baran, viz strana 29. Dalšími autory vyjadřujícími se k tomuto tématu jsou Jiří Macků, Václav Jírů a Alena Lábová.

Na začátku textu *Fotografický obraz v tisku* z roku 1975 Jiří Macků kritizuje současný stav: „Patří k paradoxům naší doby, že novinářská fotografie ještě stále musí zápasit o své místo na slunci. Jedním z důvodů je nedostatečná znalost a přehlížení specifických



vlastností novinářské fotografie. Odpovídající pozornost jí není věnována ani na vysokých školách – na pražské fakultě žurnalistiky a na bratislavské katedře novinářství.“ (RF 1975, č. 3, str. 60)

Macků upozorňuje, že v tisku není zavedena funkce obrazového redaktora, a „Naším týdeníkům, ale také deníkům a ostatnímu periodickému tisku, který ve větší míře pracuje s obrazem, chybí především hluboké znalosti fotografie jako sdělovacího prostředku, přehled o jejích dějinách a současném mezinárodním stavu, vnímavý přístup k fotografickému obrazu, pochopení pro účín jeho výpovědi i výrazu – to všechno zakotveno v odpovídajících znalostech základní novinářské problematiky.“ (RF 1975, č. 3, str. 60)

V další části Macků objasňuje důvody, proč se fotografie prosadila v tisku a proč v něm má důležité místo. Umožňuje čtenáři ztotožnit se se zobrazeným jevem; většinu smyslového styku s předmětnou zkušeností nám prostředkuje zrak, zrakové vjemy jsou dokonalé a autentické. Divák fotografii rychle a ochotně přijme a dobře se mu zachytí v paměti.

„Skutečnost obrazu poznáváme smyslově, přímo a nikoli prostředkovaně, jako signál signálu (podle terminologie I. P. Pavlova) při rozumovém zpracování slovního sdělení. Oba tyto poznávací stupně, pojmový a smyslový, nevystupují ovšem osamoceně, ale jsou ve vzájemném vztahu dialektické jednoty. Právě názornost a s ní spojená emocionální síla obrazu napomáhá při přechodu smyslového vjemu k abstraktnímu myšlení, které je jedním z předpokladů pronikání k podstatě jevů. (...)

Míra srozumitelnosti je v různých situacích různá a závisí jednak na tvůrci, jednak na vnímání obrazu. Tvůrce ovlivňuje srozumitelnost způsobem zobrazení, především celkovým uspořádáním obrazových prvků, volbou výseku prostoru a času zobrazované skutečnosti, ale i vlastní technikou snímání a jejím vztahem k běžným optickým zkušenostem potenciálních vnímání. Na druhé straně závisí míra srozumitelnosti obrazového sdělení na délce času, po který divák obraz vnímá, a na intenzitě a hloubce percepce, která je přímo úměrná jeho intelektuálním schopnostem, jeho zkušenostem a životní praxi.“ (RF 1975, č. 3, str. 60)

V textu *In memoriam Jiřího Macků* vzpomíná v roce 1987 Daniela Mrázková na slova Jiřího Macků o novinářské fotografii: „Čtenář není povinen luštit něčí zašifrované myšlenky – čtenář má právo na myšlenkově i literárně hodnotný text.“

Na otázku „Co je pro novináře nejdůležitější – nadání, vzdělání, intuice?“ Macků odpověděl: „Morální integrita, protože bez té je všechno ostatní nanic.“

Reportáž a dokument byly podle něj esencí fotografie, protože fotografie je především osobní autentické svědectví.

Zejména o společenské zodpovědnosti fotografa píše Václav Jírů v textu *Jak dál s fotografií v tisku?* v ČsF 1977; „...o vlivu fotografického obrazu na utváření socialistického dneška i člověka se mlčí.“ (ČsF 1977, č. 8, str. 340)

V článku *O fotografické tvorbě pro obrazový tisk a jeho obálky* píše Jírů V RF 1978 o důvodu, proč věnovat obálkám zvýšenou pozornost: „... obálky jsou vizitkami časopisů a novin a protože mají čtenáře učit se dívat a vidět co nevidí jiní, je úkolem redakce vymýtit z nich konvenci, stereotyp, nevkus nebo kýč.“ (RF 1978, č. 4, str. 55)

Tisk nejví zájem o výstavy a soutěže, z nichž by mohl brát kvalitní materiál.

Situaci v tisku popisuje také Vladimír Birgus v článku *Československý tisk a reportážní fotografie* v ČsF 1979 (viz strana 47).

Alena Lábová v článku *Úvahy nad současnou československou novinářskou fotografií* v RF 1986 pojmenovává příčiny špatného stavu novinářské fotografie, v nichž se shoduje s Vladimírem Birgusem: absence obrazového redaktora, malý počet fotografů v jednotlivých redakcích, nerovný vztah mezi píšícími redaktory a fotografy, nespécializované studium (fakulta žurnalistiky UK, FAMU) a také malé možnosti polygrafického průmyslu.

## Závěr

Českoslovenští autoři se zabývali několika hlavními oblastmi: zodpovídáním otázky, je-li fotografie uměním, pozicí fotografa ve společnosti, pozicí jeho díla ve společnosti (jak někteří upozorňují, nejde o tentýž vztah, fotografie často začne „žít vlastním životem“), sdělovacím procesem mezi autorem a adresátem, funkcí fotografie (zejména fotografie dokumentární a reportážní), skladbou fotografického obrazu, výrazovými prostředky, otázkou společenské zodpovědnosti autora a etikou tvorby. Velmi často se objevují také kritiky stavu hodnocení fotografie a autoři předkládají pravidla, kterými by se hodnotitel měl řídit; jejich podstatou je vždy snaha o minimální subjektivnost a nutnost zařazení díla do mnoha souvislostí. Několik autorů také vystupovalo s kritikou novinářské fotografie, její špatný stav dávali za vinu absenci kvalifikovaných obrazových redaktorů, malému počtu fotografií v redakcích, jejich podřízenosti piščícím redaktorům a nízkému ohodnocení, nedostatečné možnosti kvalitního vzdělání a špatné kvalitě tisku.

Několik autorů si všímalo amatérského hnutí, zabývali se důvody jeho existence a snažili se definovat rozdíly mezi amatérskou a profesionální tvorbou.

Většina autorů vycházela z estetiky výtvarného umění, i když sami upozorňovali na nutnost jiného pohledu na fotografii. Orientovali se spíše na minulost, neměli možnost srovnávat s děním ve světě.

Objevila jsem 3 teorie, které jsou poměrně ucelené ve smyslu pokrývání určité oblasti nebo uspokojivého zodpovídání všech objevujících se otázek. Je jí Šmokova teorie sdělování, angelmatika, Šmokův plně autorský počín. Teorie pokrývá oblast sdělování, Šmok téměř nehovoří o estetice fotografického obrazu, o psychologických a jiných společenskovedních aspektech tvorby i jejího přijímání. Další relativně ucelenou teorií je teorie novinářské fotografie Ludvíka Barana. Autor zejména ve skriptu *Teorie novinářské fotografie* pokrývá všechna témata související s fotografií v tisku a hodně pozornosti věnuje otázce sebepojetí autora, podstatě jeho tvorby. Třetím tvůrcem samostatné teorie je Ludovít Hlaváč, který v knize *O fotografickom obraze a niektorých otázkách jeho tvorby, estetiky a etiky* pokrývá všechny diskutované oblasti fotografické tvorby.

Zaujaly mě i články Aleny Šlachtové – domnívám se, že dobře vystihla některé rozdíly mezi výtvarným uměním a fotografií – a Jiřího Šerýcha, který soustavně upozorňoval na nebezpečí zúženého vidění, doktrín a odmítání neznámého.

Při zkoumání vymezeného období jsem pozorovala sestupnou tendenci u významu, jaký byl teorii pokládán – v 70. letech byl téměř v každém ročníku ČsF seriál, který se zabýval nějakou oblastí teorie, v 80. letech bylo těchto textů čím dál méně a teorii určené rubriky byly plněny ideologickými texty.

Práce mi rozšířila obzory, zodpověděla mnoho otázek a zároveň umocnila pocit, že i přes tehdejší izolovanost od většiny zahraničí byla debata kolem fotografie na mnohem vyšší úrovni než je dnes (z pohledu poučeného diváka).

## Summary

My paper is called Czech theory of photography from 1970 to 1989 with an emphasis on press photography. I used the method of descriptive analysis, I went through 2 leading magazines that specialized in photography – *Československá fotografie* and *Revue Fotografie* and sought out texts which dealt with theory. There had been no study of this topic before, no collection of these texts. I went through a few books as well.

There had appeared 10 authors who dealt with theory systematically and in detail – I write about each of them in one chapter. They wrote about topics like: Can photography be considered as art? What is the relationship between a photographer and society? How do we perceive photography? What is the difference between professional and non-professional? (There was a big number of active non-professionals then.) What is the moral obligation of photographer?

These authors (mostly photographers or critics) try to answer the questions, usually by means of art theory. Czechoslovakia was isolated from the West and some authors created their own, unique theory. The most outstanding example is Ján Šmok and his theory of communication (called *angematika*). Ludvík Baran dealt with press photography a lot, he wrote text book for FAMU students which covers the topic well.

I have chosen this topic because I wanted to gain some knowledge in theory and it happened – I found many interesting texts and I hope I will be able to continue in the topic towards present. When I compare the situation in our country in 1970s and 1980s to nowadays, the attention paid to photography, its creation and reception is poor.

## Použitá literatura:

- TUREK, Pavel: *Angematika a současný stav fotografie*; magisterská diplomová práce na FSV UK. Praha 2003.
- NOEL, Ladislav: *Dva póly fotografie. Úvahy o obrazových otázkách fotografie a tvorba slovenských fotoamatérů za roky 1969–1973*. Martin: Osveta 1976.
- BIRGUS, Vladimír, SCHEUFLER, Pavel: *Fotografie v českých zemích 1839-1999*. Praha: Grada Publishing 1999. ISBN 80-7169-902-0.
- HLAVÁČ, Ludovít: *O fotografickom obraze a niektorých otázkách jeho tvorby, estetiky a etiky. Desat' esejí a obrazových podesejí*. Martin: Osveta 1983. ISBN 70-043-83.
- SONTAGOVÁ, Susan: *O fotografii*. Praha a Litomyšl: Paseka 2002. ISBN 80-7175-471-9.
- BARAN, Ludvík: *Teorie novinářské fotografie*. Praha: SPN 1971.
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav: *Vývoj československé teorie fotografie 20. století*. Praha: SPN 1985.
- ŠMOK, Ján: *Za tajomstvami fotografie*. Martin: Osveta 1975.

## Články:

- ANDĚL, Jaroslav: *Fotografie a sociologie*. ČsF 1974, str. 300.
- ANDĚL, Jaroslav: *Fotografie a moderní umění*. ČsF 1975, str. 18, 67, 114.
- ANDĚL, Jaroslav: *Fotografický realismus – fotografie nebo malířství?* RF 1976, č. 2, str. 64.
- BARAN, Ludvík: *Barevný svět okem objektivu*. Seriál, ČsF 1974.
- BARAN, Ludvík: *Dokument doby*. Seriál, ČsF 1975
- BARAN, Ludvík: *Angažovaný portrét*. ČsF 1976, str. 488.
- BARAN, Ludvík: *Společenský význam fotografického vzdělání*. ČsF 1984, č. 10, str. 36.
- BARAN, Ludvík: *Portrét Popelkou současné fotografie?* ČsF 1986, č. 1, str. 6.
- BARAN, Ludvík: *O reportážním portrétu*. RF 1972, č. 3, str. 3, 4.
- BARAN, Ludvík: *Cesta čtyř desetiletí*. RF 1985, č. 4, str. 2-3.
- BARAN, Ludvík: *Fotografie na zlomu 20. a 21. století*. RF 1986, č. 4, str. 18-21
- BARAN, Ludvík: *Fotografie ve službách míru a pokroku*. RF 1986, č. 2, str. 3.
- BÍLEK, Miroslav: *Obecná teorie umění a fotografie*. Seriál, ČsF 1970.

- BÍLEK, Miroslav: Úvahy o sdělovací funkci umělecké fotografie. Seriál, ČsF 1971.
- BÍLEK, Miroslav: Funkce umělecké fotografie. Seriál, ČsF 1972.
- BÍLEK, Miroslav: K problematice třídění fotografie. ČsF 1973, str. 160.
- BÍLEK, Miroslav: Fotografie a dnešek. ČsF 1975, str. 408, 456, 504, 552.
- BÍLEK, Miroslav: Fotografie a dnešek. ČsF 1976, str. 18, 66.
- BÍLEK, Miroslav: Kritika fotografie. Seriál, ČsF 1977.
- BÍLEK, Miroslav: Etika fotografie. Seriál, ČsF 1978.
- BÍLEK, Miroslav: Intelekt a intuice ve fotografické tvorbě. ČsF 1980, str. 2-3.
- BÍLEK, Miroslav Bílek: Nechod'te s intimitou na trh. ČsF 1980.
- BÍLEK, Miroslav: Název ve výtvarné fotografii. RF 1970, č. 2, str. 4, 5
- BÍLEK, Miroslav: Směry a proudy ve výtvarné fotografii. RF 1970, č. 3, str. 12-13
- BIRGUS, Vladimír: Československý tisk a reportážní fotografie. ČsF 1979, str. 398.
- BIRGUS, Vladimír: Několik poznámek k fotografické kritice. ČsF 1982, str. 110-111.
- DOSTÁL, František: O všednosti. ČsF 1980, str. 111.
- DVOŘÁK, Karel: Kapitoly o československé fotografii. Seriál, ČsF 1970.
- DVOŘÁK, Karel: Tvář československé fotografie. Seriál, ČsF 1972.
- DVOŘÁK, Karel: Tvář československé fotografie. Seriál, ČsF 1973.
- DVOŘÁK, Karel: Tvář československé fotografie, Seriál, ČsF 1974.
- DVOŘÁK, Karel: Úvahy o fotografii. ČsF 1978, č. 6, str. 254, č. 9, str. 398.
- DVOŘÁK, Karel: O povaze fotografické reportáže. RF 1972, č. 4, str. 3-4.
- DVOŘÁK, Karel: Proměny fotografického zátiší. RF 1973, č. 2, str. 9.
- DVOŘÁK, Karel: Motivy z prostředí práce. RF 1977, č. 1, str. 5-11.
- DVOŘÁK, Karel: Šedesát let české krajiny ve fotografii. RF 1978, č. 3, str. 23.
- DVOŘÁK, Karel: Cesta české fotografie k profesionalismu. RF 1981, č. 3, str. 74-75.
- DOSTÁL, František: Amatér ani profesionál to nemají snadné. RF 1978, č. 4, str. 14-15.
- GREGOROVÁ, Anna: K otázkám hodnocení ve fotografii. ČsF 1973.
- GREGOROVÁ-MARCINKOVÁ, Anna: K pojmu dokumentární fotografie. RF 1977, č. 1, str. 72.
- HLAVÁČ, Ludovít: K otázkám triedenia a terminológie vo fotografii. ČsF 1989, č. 12, str. 534, 535.
- HLAVÁČ, Ludovít: Více než jen vnější vzhled reality. RF 1972, č. 1, str. 7-9
- HLAVÁČ, Ludovít: Výtvarnost fotografické reportáže? RF 1972, č. 4, str. 5-6.
- HLAVÁČ, Ludovít: Jde vůbec o reportáž? RF 1973, č. 1, str. 3-5.

- HLAVÁČ, Ludovít: Uměleckost fotografické reportáže. RF 1973, č. 3, str. 3-4.
- HLAVÁČ, Ludovít: Ještě k výtvarnosti fotografické reportáže. RF 1973, č. 4, str. 9-13.
- JÍRŮ, Václav: Jak dál s fotografií v tisku? ČsF 1977, č. 8, str. 340-341.
- JÍRŮ, Václav: Fotografický portrét – portrét své doby. RF 1972, č. 3, str. 2.
- JÍRŮ, Václav: O fotografické tvorbě pro obrazový tisk a jeho obálky. RF 1978, č. 4, str. 54-57.
- LÁBOVÁ, Alena: Úvahy nad současnou československou novinářskou fotografií. RF 1986, č. 1, str. 42.
- MACKŮ, Jiří: Fotografický obraz v tisku. 1975, č. 3, str. 60-61.
- MARTINKOVÁ, Anna: Fotografie a kritika. RF 1970, č. 3, str. 3-4
- MATĚJŮ, Martin: Fotografie a sociologie. RF 1975, č. 3, str. 5.
- MOUCHA, Josef: Takzvaný dokument. ČsF 1981, str. 543.
- MRÁZKOVÁ, Daniela: In memoriam Jiřího Macků. ČsF 1987, č. 9, str. 397.
- NOEL, Ladislav: O fotografickom obrazovom videní a myslení. ČsF 1976, str. 484.
- NOEL, Ladislav: Na tému sebauvedomovanie fotografov. ČsF 1977, č. 2, str. 52-53.
- NOEL, Ladislav: Slovenská amatérská fotografia. ČsF 1984, č. 8, str. 342-343
- PAVLOVSKÝ, Petr: Na závěr diskuse o divadelní fotografii. ČsF 1984, č. 3, str. 157.
- ŠERÝCH, Jiří: Fotografie v poezii. ČsF 1979.
- ŠERÝCH, Jiří: Teorie a kritika v praxi. ČsF 1979, str. 436.
- ŠERÝCH, Jiří: Být moderní? ČsF 1980, str. 352, 397, 445, 493.
- ŠERÝCH, Jiří: Profesionálové kontra amatéři. ČsF 1980, str. 542.
- ŠERÝCH, Jiří: Docela nahá příroda. ČsF 1981.
- ŠERÝCH, Jiří Šerých: Přezánrováno. ČsF 1981, str. 446.
- ŠERÝCH, Jiří: Krajina v pohybu. ČsF 1986, č. 6, str. 246-247.
- ŠLACHTOVÁ, Alena: Akty odložené ad acta. ČsF 1980, str. 349.
- ŠLACHTOVÁ, Alena: O mladé a staré fotografii. ČsF 1980, str. 541.
- ŠLACHTOVÁ, Alena: Zamyšlení nad symbolickými významy fotografie. ČsF 1980, str. 534-535
- ŠLACHTOVÁ, Alena: Poznámky k filozofickým otázkám fotografie. Seriál, ČsF 1984.
- ŠMOK, Ján: Úvod do teorie fotografie. Seriál, ČsF 1971.
- ŠLACHTOVÁ, Alena: Vidění a angažovanost. RF 1972, č. 4, str. 6-7.
- ŠMOK, Ján: Amatéři a profesionálové. ČsF 1980, str. 206.
- ŠMOK, Ján: Co je fotografie. ČsF 1982, č. 5, 6.
- ŠMOK, Ján: Co je fotografie. ČsF 1983, č. 4, 5, 6, str. 158, 207, 244.



- ŠMOK, Ján: Dokumentární fotografie – problém vymezení. ČsF 1986, str. 341.
- ŠMOK, Ján: Mezi porotou a autory aneb stručný úvod do fotoautorologie. RF 1970, č. 3, str. 48-49.
- ŠMOK, Ján: Člověk – hlava – potíže. RF 1972, č. 3, str. 5, 6.
- ŠMOK, Ján: O zátiší. RF 1973, č. 2, str. 7-8.
- ŠMOK, Ján: Šedesát let vývoje československé fotografie – důvod k zamyšlení. RF 1978, č. 3, str. 48.
- ŠMOK, Ján: Fotografie jako dokument doby. RF 1981, č. 2, str. 4.
- ŠMOK, Ján: K problematice žánrů ve fotografii. RF 1981, č. 3, str. 20-23.
- ŠTEFEK, Taras: Není dokument jako dokument. RF 1973, č. 2, str. 3-4.
- ŠTEFEK, Taras: K úvahám o fotoreportáži. RF 1973, č. 4, str. 6-8.
- ŠTEFEK, Taras: Tvary přírody a fotografie. RF 1976, č. 3, str. 5, 6.
- ŠTEFEK, Taras: Poznámky o „užité“ fotografii. RF 1977, č. 4, str. 5-6.
- TAUSK, Petr: Profesionál a amatér v tvůrčí fotografii. RF 1978, č. 4, str. 3-5.
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav: Vývoj československé teorie fotografie. RF 1979, č. 4, str. 14-18.
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav: Význam tvaru (několik poznámek k současné fotografii krajiny). RF 1986, č. 3, str. 10-15
- ZYKMUND, Václav: Úvahy o symbolu a znaku ve fotografii. Seriál, ČsF 1970.
- ZYKMUND, Václav: Fotografie a společnost. Seriál, ČsF 1971.
- ZYKMUND, Václav: O náhodě ve fotografii. ČsF 1972, č. 7, str. 305.
- KOVÁŘOVÁ, Libuše: Problémy výtvarné fotografie. Seriál, ČsF 1977.
- KOVÁŘOVÁ, Libuše: Světlo, prostor a čas ve fotografii. Seriál, ČsF 1978.
- KOVÁŘOVÁ, Libuše: Výtvarnost a uměleckost fotografie. ČsF 1978, č. 2, str. 62-63.
- KOVÁŘOVÁ, Libuše: Úvahy o kýči. Seriál, ČsF 1979
- ZYKMUND, Václav: K významu některých termínů. RF 1970, č. 1, str. 5-7.
- ZYKMUND, Václav: Konvence a mužská krása. RF 1970, č. 2, str. 42-43
- ZYKMUND, Václav: Výtvarná fotografie a adaptace. RF 1970, č. 4, str. 3-4.
- ZYKMUND, Václav: Fotografie a osobnost. RF 1971, č. 1, str. 5-7.
- ZYKMUND, Václav: Fotoreportáž a výtvarnost. RF 1971, č. 2, str. 5-7.
- ZYKMUND, Václav: Fotografie a političnost. RF 1971, č. 3, str. 4-6.
- ZYKMUND, Václav: O nové formě kritické práce. RF 1972, č. 2, str. 10, 11.