Kniha mapuje vývoj vzdělávání dospělých v oblasti fotografie v Olomouci s důrazem na specifika dílčích etap sledovaného období (1907–1948; 1948–1989; 1989–2012.) Autorka analyzuje výukové metody a organizační formy vzdělávání v dílčích časových obdobích, dále srovnává a vyhodnocuje stav vzdělávání v daném oboru v minulosti a v současnosti. Práce ve formě přehledové studie přispívá k poznání vývoje edukace v oblasti fotografie v regionu a zhodnocuje význam a přínos vybraných olomouckých pedagogických a uměleckých osobností pro daný obor. Výzkumná část knihy sleduje kvalitativní proměnu edukace v oblasti výuky fotografie a také vývoj jejích cílů, a to v závislosti na vývoji fotografického média, na zkvalitnění metod a organizačních forem vzdělávání, na rozšíření možností použití specifických didaktických prostředků, na edukačních metodách jednotlivých pedagogů a umělců v jednotlivých časových etapách, které jsou důsledně teoreticky popsány v jednotlivých kapitolách práce. Monografii ocení výtvarní pedagogové i všichni zájemci o fotografii.

9 788024 441740

Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie

Štěpánka Bieleszová

Štěpánka Bieleszová

Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie

Univerzita Palackého v Olomouci
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie

Přehledová studie k problematice vzdělávání fotografů v Olomouci v letech 1907–2012

Štěpánka Bieleszová

Olomouc 2014

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Publikace vznikla v rámci projektu Vizuální komunikace, otevřený prostor k výchově a vzdělávání – komplexní inovace pedagogických, výtvarně pedagogických a uměnovědných studijních oborů, reg. č. CZ.1.07/2.2.00/28.0075, realizovaného Katedrou výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.

Řešitelé projektu:
doc. PhDr. Hana Myslivečková, CSc., hlavní řešitelka projektu
Mgr. Petra Šobáňová, Ph.D., garantka publikační činnosti
Mgr. Veronika Jurečková, koordinátorka projektu a studijních modulů
doc. Vladimír Havlík, garant mezinárodní spolupráce

Oponenti:
prof. Jindřich Štreit
prof. Vladimír Birgus, PhDr.

Skeny:
Bohdan Bloudek, Irena Kníchalová, Sabina Prokschová, Kateřina Gabrhelíková

Fotografie:
archiv Muzea umění Olomouc (Ivo Přeček, Lumír Čuřík, Zdeněk Sodoma, Markéta Ondrušková), Státní okresní archiv Olomouc, Vědecká knihovna Olomouc, archiv autorky

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní, správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

1. vydání

Photography © Muzeum umění, 2014
Cover © Tomáš Chorý, 2014

© Štěpánka Bieleszová, 2014
© Univerzita Palackého v Olomouci, 2014

ISBN 978-80-244-3827-6

Poděkování

Haně Babyrádové, Olze Badalíkové, Vladimíru Birgusovi, Ladislavu Daňkovi, Janě Dvorské, Zuzaně Hrubošové, Aleně Kavčákové, Svatopluku Klesnilovi, Michalu Kalhousovi, Miroslavu Kolářovi, Jiřímu Kopáčovi, Michalu Macků, Miroslavu Myškovi, Markétě Ondruškové, Jaromíru Palasovi, Luďku Peřinovi, Václavu Podestátovi, Miroslavu Schubertovi, Zdeňku Sodomovi, Jakubu Sobotkovi, Evě Stiborové, Miloslavu Stiborovi (in memoriam), Břetislavu Šmídovi, Jindřichu Štreitovi, Petře a Marku Šobáňovým, Bohumilu Teplému, Pavle Vrbové, Mileně Valuškové, Kamilu Zajíčkovi, Petru Zatloukalovi a dalším kolegům, kteří mi věnovali mnoho ze svého času a jejichž cenné připomínky mi pomohly při výzkumu i dokončení knihy.

Publikace vznikla v odborné spolupráci
s Muzeem umění Olomouc

muo
muzeum
umění
olomouc

Obsah

Předmluva / *Vladimír Birgus* 7
Úvod 11
Téma fotografie v kontextu současné výtvarné pedagogiky a filozofie 13
Výzkumná oblast a její vymezení 19
Téma a cíle šetření 23
Výzkumné otázky 25
Metodologie 26
Vzdělávání v oblasti fotografie v domácím i zahraničním kontextu 28
Neformální vzdělávání v oblasti fotografie 39
Klubové vzdělávání fotografů v Olomouci 40
Fotografická sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci 53
Česká fotoškola 68
Výuka fotografie na vysokoškolské úrovni 75
Ústav výtvarné výchovy 75
Fakulta společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci 88
Katedra výtvarné výchovy Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci 94
Institut výtvarné fotografie v Olomouci 100
Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci 112
Výuka fotografie v rámci základního uměleckého školství 122
Výtvarný obor Lidové školy umění – fotografický ateliér (1967–1987) 122
Výtvarný obor Lidové školy umění – fotografický ateliér (1988–2012) 130
Dům dětí a mládeže Olomouc – obor tvůrčí fotografie (1993–2012) 139
Muzejní edukace v oblasti fotografie 147
Odpovědi na výzkumné otázky a interpretace výsledků 163
Závěr 178

Přílohy
1 Rozhovor s Janou Dvorskou 186
2 Výstavní činnost Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci 190
3 Rozhovor s Břetislavem Šmídem 192
4 Rozhovor se Svatoplukem Klesnilem 196
5 Rozhovor s Bohumilem Teplým 199
6 Rozhovor s Petrem Zatloukalem 203
7 Rozhovor s Miroslavem Schubertem 207
8 Rozhovor s Milenou Valuškovou 210
9 Rozhovor s Markem Šobáněm 216
10 Rozhovor s Vladimírem Jankem 219
11 Rozhovor s Jaromírem Palasem 224

Souhrn / Summary 226/228
Použitá literatura 231
Rejstřík 237

Jana Dvorská, *bez názvu* (z cyklu *Člověk)*, (70. léta 20. století), archiv Jany Dvorské, Olomouc

Předmluva

Vladimír Birgus

Štěpánka Bieleszová má zásadní podíl na tom, že Muzeum umění Olomouc, v němž už mnoho let pracuje, dnes vlastní třetí nejvýznamnější sbírku fotografií v České republice (po sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a Moravské galerie v Brně). Především díky jejímu úsilí (a za podpory emeritního ředitele muzea prof. Pavla Zatloukala) se pro tuto sbírku v minulých letech podařilo získat nejenom vzácná a stále obtížněji dostupná díla klasiků české fotografie Františka Drtikola, Jaroslava Rösslera, Jaromíra Funkeho, Eugena Wiškovského nebo Josefa Sudka, ale i práce donedávna přehlížených fotoamatérů z meziválečného období a početné soubory tvorby mladých fotografů. A to v situaci, kdy mnohé jiné muzejní a galerijní instituce včetně Národní galerie buď fotografie stále ještě nesbírají, nebo se vymlouvají na nedostatek finančních prostředků pro akvizice. Bieleszová však nejenom soustavně obohacuje muzejní fotografické fondy, ale byla také kurátorkou či spolukurátorkou mnoha významných výstav, většinou doprovázených odborně připravenými katalogy.

Za všechny uveďme alespoň expozici Tělo jako důkaz, *kterou v roce 1998 připravila ještě pod svým dívčím jménem Štěpánka Müllerová, retrospektivu Miloslava Stibora z roku 2007, velkou přehlídku českého a slovenského umění ze sbírek Muzea umění v Olomouci* Nechci v kleci *(2008), u níž byla také editorkou obsáhlého katalogu, výstavu* Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989*, do jejíhož katalogu přispěla studií Olomoucká kresba aneb Metropolí intimnosti (2009), a především její dosavadní opus magnum, rozsáhlou expozici* Civilizované iluze. Fotografická sbírka Muzea umění v Olomouci, *v níž (a česko-anglickém katalogu o 288 stranách) se jí v roce 2012 podařilo odborně zpracovat a široké veřejnosti představit sbírku, která dobře reprezentuje vývoj české fotografie od 19. do 21. století. Významná je ovšem i její práce na řadě dalších fotografických (např. Michal Macků, Milana Valušková) i nefotografických výstav (Kurt Gröger, Miloslav Sonny Halas) u nás i v zahraničí, dlouholetá spolupráce s olomouckou galerií Caesar či účast na přípravě výstavy* Česká fotografie 20. století *(Bonn, 2009). Dále publikační činnost v univerzitních sbornících, odborném i denním tisku, stejně jako skutečnost, že od roku 2009 společně s Jindřichem Štreitem kurátorsky připravuje autorské a tematické výstavy v Café Amadeus v Arcidiecézním muzeu v Olomouci, kde velký prostor dostávají zejména mladí tvůrci.*

Logickou součástí úsilí Štěpánky Bieleszové o prozkoumání historie fotografie v Olomouci a současně využitím znalostí z jejího studia pedagogiky je kniha Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie. Přehledová studie k problematice vzdělávání fotografů v Olomouci v letech 1907–2012. *I když už existuje řada prací o různých tématech z olomoucké fotografie, žádná se dosud v takovém rozsahu nezabývala vzděláváním fotografů v tomto městě od založení Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci v roce 1907 až po současnost. Olomouc je významným fotografickým centrem, kde působili*

avantgardní fotografové Karel Kašpařík, Otakar Lenhart a Jaromír Nohel, jedna z nejdůležitějších poválečných tvůrčích skupin v oblasti fotografie DOFO, přední fotograf, výtvarník a teoretik umění Václav Zykmund i mezinárodně proslulí fotografové Miloslav Stibor či Jindřich Štreit. Olomouc ovšem nikdy neměla střední či vysokou školu se samostatným studijním oborem fotografie, zato patřila k prvním městům u nás, kde se fotografie vyučovala na lidové škole umění a jako vedlejší předmět i na univerzitě.

Bieleszová na základě dlouhodobého výzkumu a studia velkého množství literatury, mnohdy zahrnující dávno zapomenuté katalogy a časopisecké i novinové články, získání mnoha dobových pramenů a pořízení řady rozhovorů s pamětníky celý získaný materiál přehledně rozčlenila do čtyř hlavních kapitol: Neformální vzdělávání v oblasti fotografie, Výuka fotografie na vysokoškolské úrovni, Výuka fotografie v rámci základního uměleckého školství a Muzejní edukace v oblasti fotografie. Jim předchází stručný přehled dosavadních českých a částečně i cizojazyčných prací o fotografii v kontextu současné výtvarné pedagogiky a filozofie, stranovení tématu a cíle šetření, charakteristika použité metodologie a nástin vývoje domácího i zahraničního vzdělávání v oblasti fotografie. Autorka v těchto úvodních kapitolách projevuje výbornou orientaci v dějinách fotografie i pedagogiky.

Za velmi objevnou část práce považuji kapitolu o neformálním vzdělávání v oblasti fotografie v období 1907–1948, kdy se autorce podařilo na základě doslova mravenčí práce sestavit z mnoha archivních materiálů a z dobových článků i krátkých informací, publikovaných například ve Fotografickém obzoru *nebo ve* Fotografických besedách Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci, *první ucelený přehled bohaté přednáškové a kurzovní činnosti v Olomouci v uvedených letech. Kompletně nezpracovány až dosud byly i edukativní aktivity Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní v šedesátých až sedmdesátých letech minulého století. Bieleszová zde správně vyzdvihuje činnost Jaroslava Vávry, jenž byl, jak si i osobně pamatuji, skutečně nejaktivnější osobností tohoto neideologicky fungujícího zájmového spolku, kde se scházeli a své zkušenosti mladším fotografům ochotně předávali také například Vojtěch Sapara, Ivo Přeček, Leo Schwarz, Josef Kývala a občas i Miloslav Stibor. Velkou zásluhu na pořádání různých vzdělávacích a výstavních akcí tehdy měla agilní pracovnice Okresního kulturního střediska Libuše Gabajová, která s Fotografickou sekcí VSM intenzivně spolupracovala. V této kapitole je oprávněně připomenut i význam každoročně pořádaných Národních výstav amatérské fotografie, při jejich vernisážích byly organizovány dvoudenní semináře, na nichž přednášeli například Ján Šmok, Václav Zykmund (v sedmdesátých a osmdesátých letech z politických důvodů umlčený, mohl publikovat jenom pod pseudonymy), Petr Tausk, Miroslav Vojtěchovský a další významní teoretici fotografie. Závěr části o neformálním vzdělávání tvoří kapitola o České fotoškole, kterou v Olomouci na rozhraní let 2005–2006 založil a dosud moderně a odborně vede Svatopluk Klesnil. Tato škola, která dnes poskytuje různé kurzy i mimo Olomouc, už úspěšně připravila řadu svých posluchačů ke studiu na vysokých uměleckých školách.*

Mnoho málo známých faktů přináší také kapitola o výuce fotografie na vysokoškolské úrovni. Zatímco o dlouholetém působení Miloslava Stibora na Univerzitě Palackého už toho bylo napsáno mnoho, o edukační činnosti Josefa Kšíra a Jaroslava Vávry na stejné vysoké škole donedávna věděl jenom úzký okruh pamětníků. Autorka také podrobně mapuje olomoucké období Institutu výtvarné fotografie Svazu českých fotografů, kdy IVF, přestože oficiálně sídlil v Praze, díky Miloslavu Stiborovi využíval k výuce a konzultacím budovu výtvarného oboru Lidové školy umění v Olomouci. Současnou vysokoškolskou výuku fotografie v Olomouci vede na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci Petr Zatloukal, jehož metody a strukturu výuky představuje závěr této části textu.

Skutečně průkopnický charakter měla výuka fotografie na výtvarném oboru Lidové školy umění v Olomouci, iniciovaná a po mnoho let vedená Miloslavem Stiborem. Její propracovaná metodika, již Štěpánka Bieleszová podrobuje podrobně analýze, se stala vzorem pro výuku fotografie na dalších LŠU v celé republice. Kniha Fotografie pro Lidové školy umění*, kterou Stibor připravil společně s Václavem Zykmundem (ten byl autorem textů, například o dějinách fotografie, ale jeho autorství nesmělo být uvedeno, protože Zykmund nemohl v době vydání učebnice publikovat pod svým jménem), je používána dodnes. Autorka obdobně výstižně charakterizuje rovněž metody, formy a cíle vzdělávání v oblasti fotografie po roce 1988, kdy výuku fotografie na olomoucké Lidové škole umění (dnešní Základní umělecké škole) po Stiborovi převzala Milena Valušková.*

Poslední ze čtyř hlavních částí práce se zabývá tématem, které je Bieleszové nejbližší a s nímž má největší osobní zkušenosti – muzejní edukací v oblasti fotografie. Zevrubně popisuje edukační aktivity v Muzeu umění Olomouc, na nichž často sama spolupracuje s muzejním lektorem Markem Šobáněm. Velmi oceňuji invenčnost a originalitu těchto akcí, které pomáhají různým věkovým skupinám návštěvníků lépe pochopit a interpretovat konkrétní vystavené exponáty a v obecnější rovině i celou uměleckou tvorbu.

Samotný text práce je doplněn precizně sestavenými tabulkami vybraných uměleckých a pedagogických osobností a forem a metod edukace v oblasti fotografie v Olomouci v letech 1907–2012, rozhovory s Janou Dvorskou, Břetislavem Šmídem, Svatoplukem Klesnilem, Bohumilem Teplým, Petrem Zatloukalem, Miroslavem Schubertem, Milenou Valuškovou a Markem Šobáněm a obsáhlým seznamem použité literatury. Výborně vybraná a technicky zpracovaná je obrazová část, která zahrnuje i řadu zapomenutých či dosud nepublikovaných fotografií.

Štěpánka Bieleszová napsala velmi objevnou, přehledně uspořádanou, fundovanou a přitom čtivou práci o dosud minimálně zpracovaném tématu. Prokázala v ní hluboké znalosti dějin fotografie, dějin výtvarného umění a výtvarné pedagogiky. Tuto práci považuji za velmi cenný příspěvek k historiografii české fotografie, který si zasluhuje zpřístupnění pro badatele, studenty fotografie a pedagogiky i všechny zájemce o českou fotografickou historii.

Vladimír Birgus, z cyklu *Cosi nevyslovitelného*, (80. léta 20. století), černobílá fotografie, 400 × 300 mm, archiv Vladimíra Birguse, Praha

Úvod

Kniha *Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie* reflektuje dlouhodobý odborný zájem autorky o širokou oblast fotografie a fotografického média vůbec. Autorka od roku 2007 pracuje jako kurátorka sbírky fotografie Muzea umění Olomouc, z jehož fondů již připravila řadu odborných a výstavních projektů.[1] V této monografii se však zaměřuje na méně probádanou oblast fotografie týkající se problematiky edukace dospělých v tomto oboru. Ta bývá v rámci fotografie upozaděna na úkor jejího uměleckého, historického či dokumentačního potenciálu. Orientace na tento druh specifické edukace reaguje na nedávný a současný boom uměleckého, a tedy i fotografie se dotýkajícího školství, který nastal v devadesátých letech minulého století v souvislosti s prudkým rozvojem digitálních technologií.[2] Dalším východiskem práce byla například skutečnost, že doposud neexistuje širší teoretická reflexe v oblasti edukace úzce související s fotografií. Prozatím chybí například i základní hodnocení problematiky z hlediska historického vývoje nebo reflexe praktických potřeb vzdělávání oboru ve formě didaktických prostředků či zhodnocení možných metod výuky. V současné době sledujeme v oboru disproporci mezi praxí, kdy se fotografie vyučuje nejrůznějšími metodami a na těžko srovnatelných úrovních téměř na všech vysokých uměleckých školách u nás, a teorií, kdy chybí především základní učebnice pro výuku digitální fotografie. Tato situace souvisí mimo jiné s tím, že v domácím prostředí často pedagogická praxe velmi výrazně předbíhá teorii. Proto by tato publikace mohla být jedním z východisek k posouzení dosavadního a nastínění budoucího vývoje.

Od počátku však snaha vytvořit teoretickou práci popisující komplexně hlavní aspekty fotografické edukace dospělých v dobových i společenských podmínkách a ve zvoleném místě narážela na různé okruhy problémů. Především to byl nedostatek pramenů a literatury a přílišný rozsah zvoleného tématu. Relevantních odborných titulů z českého prostředí není mnoho. Odrážejí tak skutečnost, že obor fotografického vzdělávání je stále chápán jako sekundární problém. Primárním zájmem jak pedagogů, tak studentů zůstává spíše oblast prezentace fotografického díla a dalších materiálních výstupů

---

1) Bieleszová, Štěpánka. *Civilizované iluze. Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc.* Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012. — Bieleszová, Štěpánka. Přál bych si, aby se fotografie stala slepeckým písmem fotograficky nevidomých. Poznámky k pedagogické činnosti Jaroslava Vávry v Brně a Olomouci v letech 1948–1981. In: Bieleszová, Štěpánka – Daněk, Ladislav – Stibor, Miloslav. *Lovec obrazů. Fotograf Jaroslav Vávra (1920–1981)*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2011, s. 44–46. — *Regenerace. Současná fotografie ze sbírek Muzea umění Olomouc.* Muzeum umění Olomouc – Galerie Café '87, 7. 3.–3. 4. 2012.

2) Po Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze se v 90. letech 20. století rozšířila nabídka studia fotografie o tyto instituce: Fakulta umění Ostravské univerzity v Ostravě, Institut tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě, Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem – Fakulta multimediálních komunikací, Ústav reklamní fotografie a grafického designu Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze. — Na dalších třech vysokých školách a jejích katedrách lze fotografii studovat doplňkově (PdF UP v Olomouci, FAVu Brno, AVU Praha).

(katalogy, publikace).[3] Původní zahraniční literatura k tématu fotografické edukace se například v německém nebo anglickém jazykovém okruhu také neobjevuje ve velkém množství.[4]

Překlady teoretických prací, které v zahraničí vznikly v nedávné minulosti, se k tématu vztahují spíše všeobecně, na úrovni filozofie a teorie vnímání fotografického média a z hlediska role fotografie v soudobé výtvarné kultuře a společnosti.[5] Z nich autorka čerpá bohaté podklady pro další diskuzi o fotografii, jejíž potenciál již dávno není spjat jen se světem umění, ale i s jinými diskurzy, například vědeckým, společenským či mocenským nebo v neposlední řadě může být v určitém směru součástí aktuální teorie a praxe výtvarné výchovy.[6] Předmětem zkoumání v tomto směru nemusí být jen technologie vzniku fotografie, ale především specifický vyjadřovací jazyk fotografie, dobře využitelný v muzejní praxi, v animačních a vzdělávacích programech spjatých se zprostředkováním širokých společenských témat. Vždyť v mnoha fotografických snímcích hledáme odpověď na otázku, jak fotografie působí na naše smysly, jak funguje například v oblasti médií a reklamy a odtud zpětně proniká do společnosti. Teoreticky se snažíme fotografii uchopit a vymezit a hovořit o ní jako o progresivním a komunikativním médiu. Všechny tyto a mnohé další postřehy směřují k jasnějšímu rozlišení mezi fotografickou technikou, fotografickým obrazem a fotografickým médiem. Dnes je již jasné, že nestačí jen hovořit o zhotovování fotografií a jejich prohlížení, ale i o jejich fungování v rovině praktické, vizuální a symbolické. A uvažovat dnes o fotografii jen v rovině techniky kontra umění je osekávání kontextu každého takového díla. Proto je k historickým příkladům edukace připojena i kapitola zaměřená na lektorskou činnost Muzea umění Olomouc, která přináší řadu příkladů z praxe muzejní pedagogiky. Popsané aktivity mohou sloužit jako dobré a inspirativní vzory pro kreativní a poučené rozvíjení edukačních aktivit spojených s fotografií v řadě dalších muzeí a galerií.

---

3) Hodek, Eva Marlene. *Šestka. Šest českých fotografických škol = Six. Six Czech schools of photography*. Pražský dům fotografie, Praha 2006.

4) Například Bauer, Ute Meta (ed.). *Education, information, entertainment. Aktuelle Ansätze künstlerischer Hochschulbildung. Current approaches on higher artistic education.* Selene, Wien 2001. — Rachow, Ives. *Aspekte künstlerischer Fotografie in der DDR unter besonderer Berücksichtigung der 1970er und 80er Jahre*. Viademica-Verl, Frankfurt 2000. — Feininger, Andreas. *Die hohe Schule der Fotografie.* Heyne, München 1995. — Zeller, Ursula (ed.). *Kunst und Kunstvermittlung in Mittel- und Osteuropa.* Ifa, Stuttgart 1999. — Graeb, Gerhard. *Didaktik der Fotografie.* Don-Bosco-Verlag, München 1971.

5) Císař, Karel (ed.). *Co je to fotografie?.* Herrmann & synové, Praha 2004.

6) Baumann, Sabine (ed.). *Gallery and community education of visual arts for older people.* Bundesakademie für Kulturelle Bildung, Wolfenbüttel 2012.

Téma fotografie v kontextu současné výtvarné pedagogiky a filozofie

Obecně lze za hlavní úkol teoretické části naší práce považovat především vhled do problematiky a analýzu stavu oboru, který v uplynulých desetiletích byl, a mnohdy stále je, vnímán jen jako doplňková forma uměleckého školství. Primárním cílem je nalézt specifické znaky procesu zaměřeného na vzdělávání v oblasti fotografie a také postižení jeho zásadních aspektů. V této části práce se také začíná definovat fotografické vzdělávání jako zcela specifická forma edukace, vycházející primárně z možností fotografického média, dále z požadavků společenských a uměleckých s přihlédnutím k praktickému použití výsledků edukace v praxi.

Pro řešení teoretické části zvolila autorka formu přehledové studie, kterou bude ve výzkumné části doplňovat prvky vycházejícími z metod případových studií. Vzhledem k časové i odborné náročnosti zvoleného tématu sáhla i k využití metod historického a uměleckohistorického výzkumu, které dostatečně vyhovují podmínkám kvalitativního výzkumu.[7] Důležitou roli také hraje obrazový doprovod, který v mnoha případech dokresluje popisovanou problematiku fotografické edukace. Na základě teoretického studia si autorka v této části připravila materiál pro formulování otázek použitých ve výzkumné části. Ta bude postihovat složitost vybraných případů, bude věnovat pozornost jejich detailům s přihlédnutím k interním i externím vztahům a paralelním procesům probíhajícím ve vytipovaném prostředí.

Jak již bylo naznačeno, součástí knihy je také kapitola zaměřená na edukační činnost Muzea umění Olomouc, která se na první pohled poněkud vymyká hlavnímu sledovanému tématu, jímž je historická reflexe fotografické edukace v Olomouci. Její zařazení však je logickým vyústěním historických a teoretických poznatků o formách výuky fotografie. Současná muzejní edukace již není založena jen na popisu a výkladu uměleckého díla, ale v případě práce s dospělými diváky lze dobře využívat i poznatků současné teorie a filozofie médií a fotografie. Proto na tomto místě autorka stručně reflektuje inspirativní možnosti pro další východiska práce s fotografií nalezená v dílech moderních a současných teoretiků fotografie. Například německý filmový teoretik, sociolog a historik Siegfried Kracauer (1889–1966) vychází v případě fotografie z předpokladu, že *„každé médium má specifickou povahu, jež určité druhy komunikace vyvolává, zatímco jiné znemožňuje“*.[8] Právě otázka formy a druhu komunikace je těsně spjata se samotnou povahou fotografie. Fotografie se od svého vzniku potácela mezi kategoriemi vysoké a nízké umění. Naštěstí nás však postmoderní lekce naučila hledat inspirativní zdroje mezi všemi druhy zobrazení, a ne pouze ve vysokém umění. Proto také není důležité, ve které kategorii se fotografie zrovna nachází. Navíc jsme

---

7) Jan Hendl v knize *Kvalitativní výzkum.* Portál, Praha 2005, na s. 105 uvádí studium organizací a institucí, komunit i jednotlivců jako vhodné pro tzv. případovou studii.

8) Kracauer, Siegfried. Fotografie. In: Karel Císař (ed.). *Co je to fotografie?.* Praha 2004, s. 27.

se jako diváci poučení avantgardními směry 20. století částečně vymanili z konvenčních pout vnímání. Právě fotografie, i když bývá klasifikována jako technický obraz, neodpírá emocím významnější místo ve způsobu uvažování o viděném. Především fotografie momentní, dokumentární a publicistická je v tomto směru iniciačním prostředkem spuštění emocionálních reakcí, či si dokonce vynucuje empatii diváka. Vnímání zobrazované reality tradičními médii, ať už té vnější či vnitřního světa umělce, není úplně bezprostřední. Vyžaduje od diváka určitou interpretaci, znalost kompozice, figurace či ikonografie. Mezi autorem a divákem se vytváří distanční vrstva. O vizuálním umění jsme si zvykli vyjadřovat se kultivovaným, poučeným i „naučeným" způsobem. Na rozdíl od uvolněného vnímání potlačujeme ve verbálním projevu a při dalším zpracováním zážitku bezprostřední emocionální reakce. Ztratili jsme cit pro bezprostřednost a spontánnost. Fotografie, alespoň její první plán, však nabízí snadné čtení; divák je schopen se v mnoha případech se zachycenou situací identifikovat, přímo se do ní ponořit a vcítit. Zachycená postava je věrohodná, někoho nám připomíná. Zrovna tak okolní prostředí a záznam detailů je známé, budovy jsou obyvatelné, automobily pojízdné. Až by se chtělo spolu s Gertrudou Steinovou (1874–1946) zvolat, že *„růže je růže je růže"*. Fotografický obraz čerpá svoji estetickou sílu z objevování a zprostředkování skutečnosti, ať už skutečnosti přímo vnímané nebo nověji virtuálně transformované. Divák si, alespoň v případě pozitivních záběrů, představuje, že je situaci přítomen, dokonce se může ztotožnit s modelem. Fotograf, který při vzniku fotografie vystupuje v roli aktéra i dokumentátora, nabízí divákovi účast na rituálu. Fotografie dokáže navodit atmosféru ožívající novou skutečností, stává se médiem, tedy prostředkem sdělování, komunikace, interakce.[9] V současné době se však stále více setkáváme s fotografií v roli virtuálního média. Digitální fotografie, navíc často existující jen v kybernetickém prostoru, už nepřinášejí primárně informace o světě, který nás obklopuje, ale především o virtuálním světě, který nás mate. Digitální a záznamové technologie reprodukují, zprostředkovávají, ale také intepretují vizuální podobu světa. Skutečnost, kterou takto poznáváme a pomocí virtuálních kybernetických nástrojů ji zkoumáme a zažíváme, je nepravdivá, je jenom „jako".[10] Například Hana Babyrádová v textu *Dva druhy vizuality – vizualita „primární" a vizualita založená na „obrazech obrazů"* jde dál, už nehodnotí jen prosté zkreslení reality a naši deziluzi z přímé konfrontace reality, ale poukazuje na totální oklamání našich smyslů a citů zprostředko-

---

9) K tomuto uchopení problematiky médií více Babyrádová, Hana. *Rituál, umění a výchova.* Brno 2002, s. 123–124.

10) Velice výstižně popisuje vliv fotografie na vnímání mas například americká spisovatelka, teoretička fotografie, esejistka, publicistka Sontagová, Susan (1933–2004): *„Lidé získávají prostřednictvím fotografie o světě (o umění, katastrofách i přírodních krásách) řadu poznatků a obvykle jsou zklamaní, překvapení a nevzrušení, když pak vidí skutečnost. Fotografie totiž mají tendenci oslabovat pocity, jež provázejí naše bezprostřední setkání se skutečností, a reakce, které samy vyvolávají, jsou většinou odlišné."* *Československá fotografie*, 1990, s. 150. — Více Sontagová, Susan. *O fotografii*. Barrister & Principal – Paseka, Brno – Litomyšl 2002.

vanými virtuálními fotografickými obrazy.[11] V této souvislosti cituje výstižnou pasáž o zmnožení a zrcadlení vizuality z díla francouzského teoretika kultury Paula Virilia (*1932): *„20. století nebylo stoletím „obrazu“, jak se tvrdí, nýbrž stoletím optiky a především optické iluze.“*[12] Babyrádová doplňuje Virilia o zjištění, že žijeme mezi nepůvodními obrazy a zvuky, které nám nejsou vlastní a které nevycházejí z naší tělesné podstaty a nejsou odrazem světa ani nás samotných: *„...bloudíme nikoliv mezi zrcadly odrážejícími naší podobu, ale spíše mezi „zrcadly zrcadel světů“, které se naší prosté existenci stále více vzdalují.“*[13] Zrovna tak zpochybňuje i hodnověrnost informace získané v takto virtuálně zmanipulovaném světě. Už neplatí, že viděné se ztotožňuje s tím, co je skutečné. A i když na počátku fotografické éry byla fotografova snaha jen dokumentovat a nevytvářet artefakty, na konci, při recepci záznamu, klasifikujeme fotografii jako prostředek použitelný pro další edukační práci, například i v muzejní a výtvarné pedagogice. Fotografie iniciuje naše emocionální, pudové či tělesné reakce. Proto je dobré vzít si na pomoc fotografii, chceme-li začlenit nový prožitek reality do širokého spektra přijímání výtvarného umění obecně. *„Potlačujeme důkazy o existenci našich reakcí na všechny druhy vyobrazení, protože nás uvádějí do rozpaků... a máme strach z jejich účinků a jejich moci.“*[14] Tuto myšlenku rozvíjí ve své stati *Zobrazování a realita* americký vědec David Freedberg, který se zabývá výkladem uměleckých děl na pomezí psychologie a dějin umění. Odkazuje mimo jiné na pomocnou historickou hodnotu záznamu či formální vlastnosti díla, ke kterým utíkáme v panice před vlastními reakcemi. Upozorňuje na ztrátu citu pro bezprostřednost, naopak zdůrazňuje na přílišné intelektuální zatížení každé další interpretace viděného.

O nutnosti zajistit výuku vizuální gramotnosti hovoří ve své stati *Dva druhy vizuality – vizualita „primární“ a vizualita založená na „obrazech obrazů“* Hana Babyrádová.[15] V oblasti umělecké výchovy klade autorka důraz nejen na předávání znalostí a zkušenosti s uměním, ale hlavně ji doporučuje doplňovat o reflexi skutečnosti skrze další smysly, nejen prostřednictvím jednoho odděleného smyslu, například zraku, což by vedlo k ustrnutí jednoho stylu

---

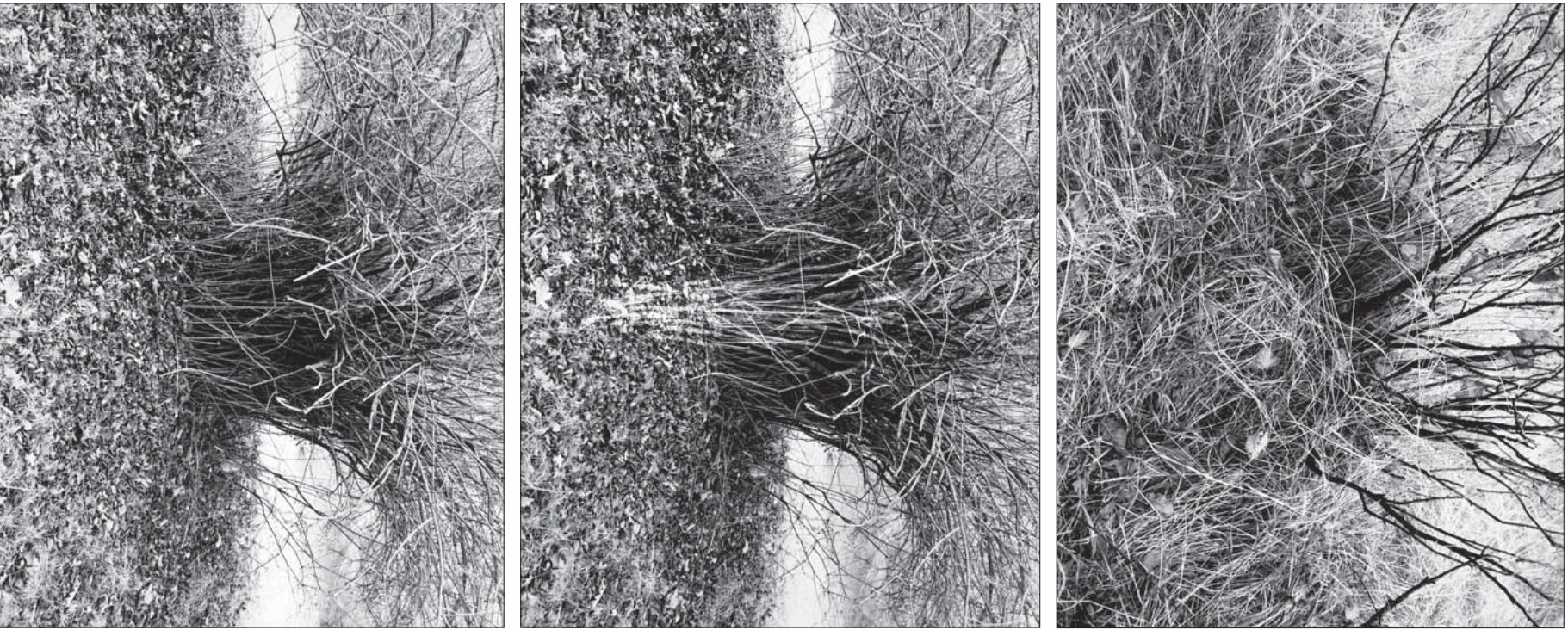
11) Babyrádová, Hana. Dva druhy vizuality – vizualita „primární“ a vizualita založená na „obrazech obrazů“. In: Horáček, Radek – Zálešák, Jan (eds.). *Veřejnost a kouzlo vizuality. Rozvoj teoretických základů výtvarné výchovy a otázky kulturního vzdělávání.* Sborník symposia České sekce INSEA, Brno 2008, s. 22–28.

12) Virilio, Paul. *Informatická bomba.* Pavel Mervart, Praha 2004.

13) Babyrádová, Hana. Dva druhy vizuality – vizualita „primární“ a vizualita založená na „obrazech obrazů“. In: Horáček, Radek – Zálešák, Jan (eds.). *Veřejnost a kouzlo vizuality. Rozvoj teoretických základů výtvarné výchovy a otázky kulturního vzdělávání.* Sborník symposia České sekce INSEA, Brno 2008, s. 22–28.

14) Freedberg, David. Zobrazování a realita. In: Kessner, Ladislav (ed.). *Vizuální teorie*. Jinočany 1997, s. 169.

15) Babyrádová, Hana. Dva druhy vizuality – vizualita „primární“ a vizualita založená na „obrazech obrazů“. In: Horáček, Radek – Zálešák, Jan (eds.). *Veřejnost a kouzlo vizuality. Rozvoj teoretických základů výtvarné výchovy a otázky kulturního vzdělávání.* Sborník symposia České sekce INSEA, Brno 2008, s. 22–28.



Milena Valušková*, Zahrada I–III*, (1985/2000), černobílá fotografie, 480×585 mm (3×), Muzeum umění Olomouc

vnímání. Naopak věnuje pozornost komplexnímu způsobu vytváření i vnímání uměleckého díla na bázi synkretického propojení několika smyslů, především pak zraku a sluchu. Jejich kultivaci pak v procesu výchovy považuje za nezbytnou pro další orientaci, ne-li obranu před ataky masových médií. Výchovu v tomto směru chápe jako přípravu a kultivaci individua, které bude schopné třídit a posuzovat hodnotu a kvalitu přijímaných vizuálních informací. *„Umělecká výchova směřuje ke zpřístupnění a k iniciaci vlastního projevu závislého na dvou hlavních smyslech – zraku a sluchu, umožnění zakoušení funkce těchto smyslů v dobrodružství tvorby a k vypěstování si tak kritického postoje k příjímání komerčních hotových audiovizuálních kódů šířených masovými prostředky.“*(16)

Všechny shora naznačené teoretické poznatky badatelů v oblasti fotografie a médií obecně jasně naznačují, i přes různost svých východisek, že základními prvky při edukaci, percepci, ale v také v procesu vzniku a vytváření fotografie jsou kreativita, imaginace, interaktivita. Že základním posláním umělecké tvorby jakéhokoliv zaměření je nutnost nejen hájit, ale především vytvářet (a učit, jak vytvářet) předpoklady k dalším svobodným a kreativním gestům, k umělecké tvorbě. K tvorbě, která není jen individuální a subjektivní, ale která je možností iniciace k dalšímu zážitku, poznání pochopení, ke vzájemnému ovlivňování a obohacování. Fotografie jako médium pracující nejvíce s veristickými možnostmi zobrazení, a tedy i s relativně chápanou srozumitelností, je ideálním prostředkem vybízejícím k dalšímu experimentování a kreativnímu „obelstění“ jeho technologických východisek. Proto je fotografii vhodné zapojit i do procesu výtvarné a umělecké výchovy. Fotografie se totiž vyjadřuje specifickým vizuálním jazykem, který má jiné možnosti než jazyk verbální. Fotografický jazyk, stejně jako každý vizuální jazyk uměleckých děl, je složitý, mnohovrstevnatý, vnitřně diferencovaný. Pokud se nebudeme snažit poznat jeho specifické prvky, odstíny, elementy, můžeme se sami ochudit o možnost plně pochopit a využít jeho svébytné možnosti chápání a zprostředkování světa. Na nutnost osvojení si vizuálního (tedy i fotografického) jazyka a na nebezpečí spojené s jeho neznalostí správně upozorňuje opět například Michaela Syrová v textu *V bludisku vizuálnej společnosti*: *„...ak svoju plnosť života prestaneme vyjadrovať, pomaly sa aj skutočne vytratí, zostáva len povrch, nie hĺbka. Na druhej strane, ak nedokonale poznáme jazyk, v ktorom komunikujeme, môžeme byť účastníkmi omylov, nedorozumení a dokonce môžeme byť aj veľmi ľahko klamaní. Takto sa zamotávame do bludiska sveta, ktorý používa jazyk, ktorému v skutočnosti nerozumieme, hoci tým jazykom ako – tak ho hovoríme. Ako z bludiska von? Spoznať terén a nájsť si v ňom oporné body.“*(17) Jak již bylo shora řečeno, vizuální jazyk je

16) Babyrádová, Hana. Dva druhy vizuality – vizualita „primární“ a vizualita založená na „obrazech obrazů“. In: Horáček, Radek – Zálešák, Jan (eds.). *Veřejnost a kouzlo vizuality. Rozvoj teoretických základů výtvarné výchovy a otázky kulturního vzdělávání.* Sborník symposia České sekce INSEA, Brno 2008, s. 22–28.

17) Syrová, Michaela. V bludisku vizuálnej spoločnosti. In: Horáček, Radek – Zálešák, Jan (eds.). *Veřejnost a kouzlo vizuality. Rozvoj teoretických základů výtvarné výchovy a otázky kul-*

v lecčems podobný verbálnímu jazyku. Minimálně v tom, že se jej, i když je nám zčásti vrozený, musíme naučit používat. Nestačí jen pozorovat, co se děje denně okolo nás, ale musíme se pokusit cíleně porozumět a studovat proces fungovámí takového svébytného jazyka, především pak poznat jeho strukturu, dílčí vyjadřovací prvky.

Na otázku, kde lze studovat vizuální jazyk, autorka odpovídá: *„Kde z ľudských činností si môžeme dobre preštudovať vizuálny jazyk? Kde je vizuálny jazyk potrebný, priam nevyhnutný, kde s ním človek pracuje prirodzene, kultivovane, náročne? Zdrojom takéhoto poznávania je výtvarné umenie. Tu má vizuálny jazyk aj svoju históriu, nachádzame tu mnoho spôsobov a štýlov, ktoré vizuálny jazyk využívajú. Výtvarné umenie je súčasneaj bodom, kde sa prepájajú mnohé intelektuálne, emotívne, racionálne, spoločenské oblasti ľudskej komunity a jej činnosti.“*[18] Komunikativní záběr fotografie je široký. Pohybuje od velmi narativní polohy až k čisté abstrakci; fotografie si také jako každé umělecké dílo vytváří vztahy s okolím. V procesu komunikace jsou tedy jeho účastníky dílo (fotografie), osobnost autora (tvůrce) a divák. Fotografie je dle zaměření svého autora buď dokumentární, výtvarná nebo publicistická atd., vázaná na „realitu“ v různé míře. Fotografie může dokonce i lhát a přesvědčovat diváka o klamu. Jazyk fotografie mísí v různém poměru prvky introspektivní výpovědi s reálným a virtuálním záznamem. Fotografické záznamy nejsou objektivním popisem, ale do určité míry jsou spíše konstrukcí autora v historickém kontextu.

Hana Babyrádová v předmluvě ke sborníku esejí Jiřího Davida *Století dítěte a výzva obrazů* poukazuje na nebezpečí úpadku našich smyslů.[19] Příčinu otupělosti pak ve shodě s Marshallem McLuhanem (1911–1980) vidí v zahlcení obrazy, které produkují elektronická média. Jiří David (*1933) například upozorňuje na jednu z tezí McLuhana o rozšíření a „zvnějšnění“ našich smyslových orgánů pomocí technických vynálezů.[20] Fotografické médium je jedním z prvotních prostředků, které mají extrovertní charakter. Rovněž tak i fotoaparát se stává určitou formou exoskeletické protézy, která je prodloužením našich smyslů a dovedností. A nejen o fotoaparátech, ale především o vzniku fotografií, o jejich obsahu a hlavně o tom, jak se to lze naučit, pojednává následující práce.

---

turního vzdělávání. Sborník symposia České sekce INSEA, Brno 2008, s. 54–58.

18) Syrová, Michaela. V bludisku vizuálnej spoločnosti. In: Horáček, Radek – Zálešák, Jan (eds.). *Veřejnost a kouzlo vizuality. Rozvoj teoretických základů výtvarné výchovy a otázky kulturního vzdělávání.* Sborník symposia České sekce INSEA, Brno 2008, s. 54–58.

19) Babyrádová, Hana. Fenomén „výtvarná výchova“ v pojetí Jiřího Davida. In: David, Jiří. *Století dítěte a výzva obrazů.* Masarykova univerzita, Brno 2008, s. 5.

20) David, Jiří. Média elektronické éry, vnímání, výtvarná kultura a výchova. Teorie Marshalla McLuhana. In: David, Jiří. *Století dítěte a výzva obrazů.* Masarykova univerzita, Brno 2008, s. 237

Výzkumná oblast a její vymezení

Vymezení výzkumné oblasti velmi úzce souvisí s volbou tématu, formulací výzkumných otázek (kapitola *Výzkumné otázky)* a profesním zájmem autorky. Na počátku sehrála zásadní roli událost, která bývá snem každého badatele. Autorce se podařilo nalézt umělecký objekt, který byl považován za dávno ztracený, neexistující. Jednalo se o album fotografií, které výběrově mapovalo činnost fotografů amatérů ve dvacátých letech 20. století.[21] Vysoká kvalita fotografií a velké množství zastoupených ušlechtilých historických fotografických technik vzbudily zájem odborné veřejnosti. Autorka se tedy začala pídit nejen po jeho původu, ale také po dávno zaniklé fotoamatérské organizaci a jejích členech. Při bližším seznámení s činností amatérských klubů na našem území zjistila, že se jednalo o velmi dobře propracovanou a funkční strukturu jak po organizační stránce, tak i z hlediska výchovy a vzdělávání dospělých fotografů. Zájem se prohluboval. Pole zájmu spojeného s otázkou edukace ve fotografii se rozšiřovalo. Autorka začala souběžně, od roku 2009, spolupracovat s Institutem tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě na projektu startovních výstav studentů a absolventů, kdy se také obeznámila s chodem instituce a jejími formami a metodami výuky. V témže roce, při přípravě výstavy *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989,* podrobně rozpracovala problematiku fotografického školství spojenou s činností Miloslava Stibora (1927–2011) na Lidové škole v Olomouci v šedesátých až osmdesátých letech 20. století. Pro stejný výstavní projekt rovněž připravovala přehled o aktivitách spojených s pořádáním národních výstav amatérské fotografie v Olomouci v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století.[22] V roce 2011 se také podílela na výzkumu umělecké a pedagogické činnosti fotografa Jaroslava Vávry (1920–1981).[23] Na základě všech předchozích zkušeností a dílčích výzkumů se začalo zcela jasně vymezovat pole dalšího a obsáhlejšího výzkumu. Autorka se začala soustředit na jednu linii uměleckého školství, na edukaci spojenou s fotografií. Vzhledem k vysokým odborným i technologickým nárokům fotografického média zúžila zájem na edukaci dospělých.[24] V této fázi už zbývalo jen přesněji vymezit naznačený výzkumný okruh. To autorka učinila hned z několika pomyslných stran. V prvé řadě to byl výběr teritoria, v němž se vyskytovaly důležité pedagogické jevy. Olomouc byla vybrána jako místo se silnou tradicí uměleckého vzdělávání. Dále to byl mnohočetný výskyt pedagogických

---

21) Bieleszová, Štěpánka – Vrbová, Pavla. Počátky mapových okruhů. In: *Historická fotografie. Sborník pro prezentaci historické fotografie*, roč. 11, Národní archiv v Praze – Technické muzeum v Brně, Praha – Brno 2012, s. 4–17.

22) Daněk, Ladislav – Zatloukal, Pavel (eds.) – Bieleszová, Štěpánka, et al. *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989.* Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009.

23) Bieleszová, Štěpánka – Daněk, Ladislav – Stibor, Miloslav. *Lovec obrazů. Fotograf Jaroslav Vávra (1920–1981).* Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2011.

24) Birgus, Vladimír. Jak se u nás studuje fotografie. *Fotografie magazín,* roč. 6, 1999, č. 11, s. 6–7. — Birgus, Vladimír. Kde studovat fotografii. *Fotografie,* č. 10 (1992), s. 8–9.

a uměleckých osobností, které velmi významně přispěly k formování vzdělávání v oblasti fotografie. V neposlední řadě to bylo i zázemí významných institucí, které pomocí výuky fotografie rozšiřovaly tradiční rámec výchovně-vzdělávacích aktivit a které také zásadně pomáhaly formovat podobu edukace budoucích pedagogů a fotografů.

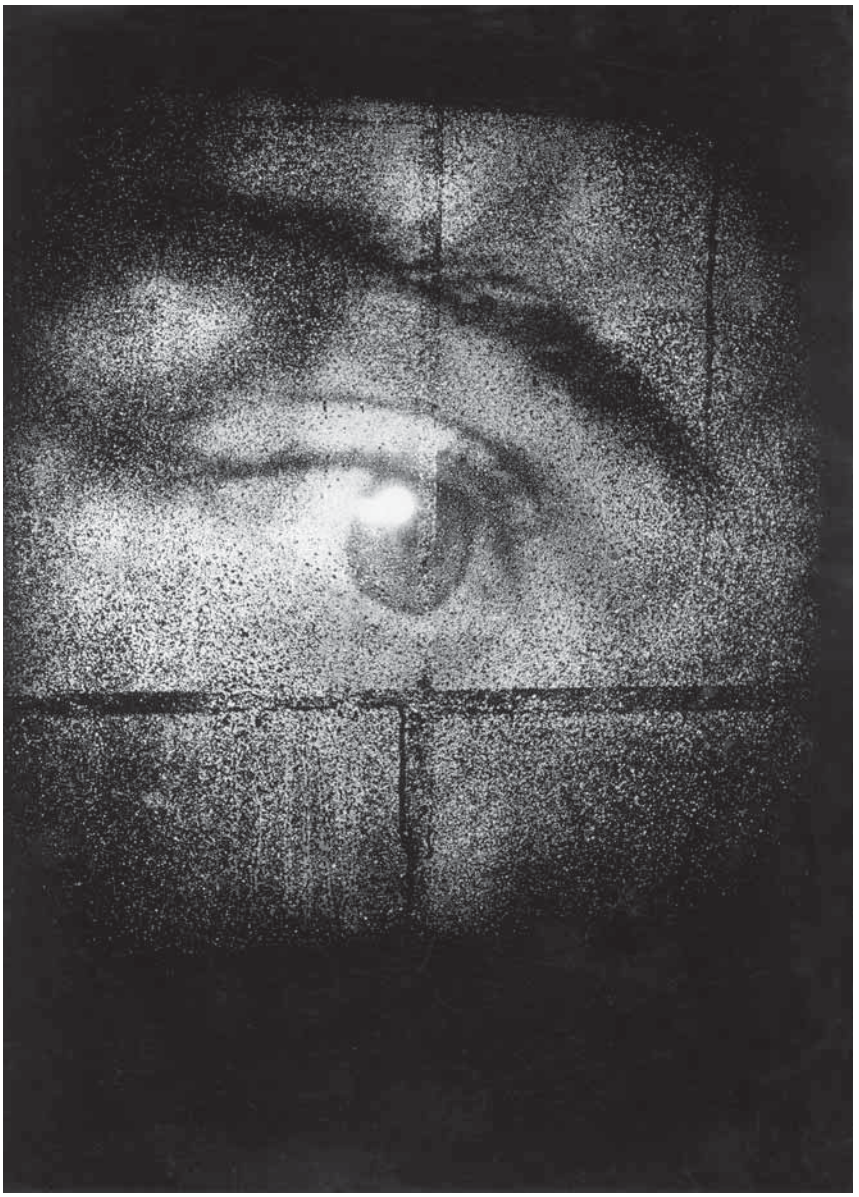
Dalším kritériem bylo určení časového rámce výzkumu. Výzkum byl zaměřen na dění v rozmezí let 1907 až 2012. První časový údaj je spojen se vznikem amatérského fotografického klubu v Olomouci, a tedy i s pomyslným počátkem organizované fotografické edukace v místě. Druhý údaj nejen uzavírá více než stoleté období, ve kterém se vyskytovala řada zajímavých pedagogických jevů a osobností, ale také se vztahuje k dalšímu paralelnímu výzkumu autorky, který se současným bádáním úzce souvisí. V roce 2012 bylo vydáním obsáhlé publikace *Civilizované iluze* dokončeno mapování sbírkotvorné činnosti v oblasti fotografie v Olomouci v letech 1966 až 2012.[25] Při sběru a zpracování dat k tomuto výzkumu se začala potvrzovat řada autorčiných předpokladů o vysoké umělecké a pedagogické úrovni olomoucké fotografické scény ve 20. století. Vzhledem k určité znalosti problematiky z hlediska uměleckohistorického vývoje se jevilo jako nejpřijatelnější rozdělit případy chronologicky, v závislosti na dobových, společenských i materiálních změnách. Na základě dřívějšího výzkumu byla stanovena tři základní časová údobí (1907–1948; 1948–1989; 1989–2012), která dostatečně reflektují dobové problémy jak fotografického média, tak i edukace v oblasti fotografie. Autorka tedy věnovala pozornost jak jednotlivcům (pedagogové, umělecké osobnosti, studenti), tak i institucím, kde se edukace a její podstatné vývojové změny odehrávaly. Mezi osobnosti, jimž je v rámci teoretické části práce věnovaná pozornost a které ovlivňovaly vzdělávání v oblasti fotografie, náleží: Josef Vydra (1884–1959), Jaroslav Vávra (1920–1981), Josef Kšír (1892–1978), Miloslav Stibor (1927–2011), Petr Zatloukal (*1956), Milena Valušková (*1947) ad. Dále je doplňuje výběr z bývalých studentů, kteří prošli procesem této edukace.[26] K podrobné analýze byly vybrány veřejné vzdělávací instituce: Univerzita Palackého v Olomouci a její specializované katedry, Základní umělecká škola Miloslava Stibora – výtvarný obor (dříve Lidová škola umění), Česká fotoškola a neformální výchovně-vzdělávací organizace (Klub fotografů amatérů v Olomouci, Fotografická sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci).

Soubor shromážděných a popsaných případů, jehož bohatá vnitřní diferenciace vybízí k detailním popisům pedagogických jevů a uměleckohistorických a společenských okolností, může poskytnout vhled a objasnění problematiky, jakého nemůžeme docílit při zkoumání týchž objektů v hromadném a vnitřně dále nesegmentovaném souboru. Autorka zkoumá charakter kaž-

---

25) Bieleszová, Štěpánka – Vrbová, Pavla – Zatloukal, Pavel. *Civilizované iluze. Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc/Civilised illusions. Photography collection of the Olomouc Museum of Art*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012.

26) Například Bohumil Teplý (*1932), Michal Kalhous (*1967), Miroslav Schubert (*1961) ad.



Jaroslav Vávra, *Oko*, nedatováno (1958), černobílá fotografie, 420 × 297 mm, Muzeum umění Olomouc

dého jednotlivého případu, skupinu případů pak vzájemně porovnává. Tím se práce přiblížila i k tzv. mnohonásobné případové studii, která je vhodná právě pro kvalitativní srovnávací výzkum. Protože právě takovým studiím bývá vytýkána určitá omezenost na úrovni zobecnitelnosti výsledků, rozhodla se autorka výzkum doplnit dalšími formami kvalitativního výzkumu.[27] Proto se v teoretické a později i ve výzkumné práci objevují rozhovory, biografický,

27) Průcha, Jan – Walterová Eliška – Mareš, Jiří. *Pedagogický slovník*. Portál, Praha 2001, s. 188–189.

historický a uměleckohistorický výzkum realizovaný dle potřeby zkoumáním dobových a archivních dokumentů.[28] Z výše naznačených postupů je jasné, že autorčiným cílem bude odhalit nejen určité společné nebo rozdílné znaky či trendy, ale také snaha dospět k obecnějším teoretickým soudům. Právě proto doplnila teoretickou část práce výzkumem, vycházejícím z přesně vymezených klíčových otázek, které sledují kvalitativní proměnu edukace v dané oblasti.[29]

---

28) Jan Hendl v knize *Kvalitativní výzkum*, Portál, Praha 2005, na s. 130–137 například uvádí metody biografického a historického výzkumu spolu s kritickým zkoumáním dokumentů jako základní postupy kvalitativního výzkumu.

29) Yin, R. K. *Case study research/Design and methods*. Sage Publications, Thousand Oaks 1994, s. 44–50.

Téma a cíle šetření

Problémem, který bylo třeba překonat hned na počátku výzkumu, byla pochopitelně samotná formulace tématu šetření v dobových a lokálních souvislostech. Autorka se zaměřila na edukaci v oblasti fotografie, svébytný vzdělávací systém se zvláštními teoretickými a praktickými požadavky, který má v domácích podmínkách dlouholetou praxi.[30] V průběhu formulace tématu se začaly zřetelněji jevit základní problémy, společné znaky a vývojové odlišnosti oboru, který rámcově spadá do obsáhlého proudu uměleckého vzdělávání. Téma bylo posuzováno z hlediska pedagogických kategorií, na základě znalosti dobových a uměleckých tendencí s přihlédnutím k lokálnímu i časovému ohraničení. Vzhledem k vysokým nárokům fotografického média je práce zaměřena především na edukaci dospělých. Na základě již dříve vymezené výzkumné oblasti a s přihlédnutím k jejím specifikům bylo tedy formulováno téma výzkumného šetření: *„Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie“*.

Edukace v oblasti fotografie, kterou nejen v rámci této práce chápeme jako řízenou pedagogickou činnost, jejímž těžištěm je zprostředkování zásadních teoretických a praktických poznatků z oboru s cílem rozvoje osobnostních, duševních a uměleckých potencialit, představuje velmi složitý komplex. Také pak předpokládá spojení náročných technických a technologických znalostí s praktickou dovedností, v neposlední řadě doplněné zkušenostmi z historie a současnosti uměleckého provozu. Tento specifický edukační proces je tedy možné sledovat minimálně z několika úhlů pohledu: pedagogického, technického a technologického, uměleckého a „praktického“ (tj. z pohledu oboru, k němuž se bude vzdělávání v budoucnu vztahovat). Pedagog realizující se skupinou studentů konkrétní edukační aktivitu do ní – ve více či méně vyváženém poměru – začleňuje východiska a poznatky všech těchto oblastí. „Fotografickou edukaci“ je ve skutečně komplexním přístupu třeba chápat jako průsečnici minimálně těchto zmíněných vědních oblastí: pedagogiky, techniky, výtvarného umění a konkrétního oboru, jemuž se student bude věnovat (umělecká fotografie, dokumentární a reportážní fotografie, propagační a produktová fotografie, módní fotografie, reprodukční fotografie apod.).

Zaměření tématu práce také vychází z požadavků současné pedagogické praxe, která v posledních více jak deseti letech čelí náporu digitální fotografie a dalších nových médií a kde již léta absentuje shrnující mezioborová publikace, která by syntetizovala historický a kvalitativní rozvoj uměleckého školství a její specializace, doplněné o poznání konkrétních příkladů z umělecké i pedagogické praxe. Tématu uměleckého školství s důrazem na specifika výuky fotografie se teoreticky a v rámci české výtvarné pedagogiky věnovalo zatím méně pozornosti než třeba vývojovým proměnám fotografického média či jeho technické nebo emancipační roli v rámci tzv. vysokého umění. Přesto

30) Birgus, Vladimír. Jak se u nás studuje fotografie. *Fotografie magazín,* roč. 6, 1999, č. 11, s. 6–7. — Birgus, Vladimír. Kde studovat fotografii. *Fotografie,* 1992, č. 10, s. 8–9.

však v průběhu uplynulých dvaceti i více let vznikla řada dílčích prací i kratších studií, které reflektují fotografické školství ať už z hlediska stylu a metod výuky nebo z hlediska historického vývoje.[31]

Na základě uvedených východisek, po stanovení výzkumného rámce a vytvoření souboru případů spolu s vymezením výzkumných otázek byly dobově stanoveny tyto výzkumné cíle:

- *Zmapovat vývoj vzdělávání dospělých v oblasti fotografie v Olomouci s důrazem na specifika dílčích etap sledovaného období (1907–1948; 1948 až 1989; 1989–2012).*
- *Analyzovat výukové metody a organizační formy vzdělávání v dílčích časových obdobích.*
- *Srovnat a vyhodnotit stav vzdělávání v daném oboru v minulosti a v současnosti.*
- *Přispět teoreticky k poznání vývoje edukace v oblasti fotografie.*
- *Zhodnotit význam a přínos vybraných olomouckých pedagogických a uměleckých osobností pro daný obor.*

Záměrem práce je tedy zmapování vývoje edukace dospělých v oblasti fotografie v Olomouci s důrazem na specifika dílčích etap sledovaného období (1907–1948; 1948–1989; 1989–2012). Součástí výzkumného šetření bude analýza výukových metod a organizačních forem vzdělávání v dílčích časových obdobích, které pomohou autorce vyhodnotit stav vzdělávání v daném oboru v minulosti a v současnosti. Stranou nebude ani kritické zhodnocení výsledků všech analýz a jejich komparace, jejichž cílem je vymezení vztahů, souvislostí a vlivů, které dílčí pedagogické jevy utvářely a které se projevovaly v dalším vývoji sledované edukace. Postupnou srovnávací analýzou bude autorka usilovat o odkrytí vývoje zkoumaného problému v komplexním poli pedagogické a společenské reality. Zaměření na popis a postižení typických vývojových tendencí jí umožní nejen komparaci výsledků, ale i možnost naznačení předpokládaného dalšího vývoje sledovaného pedagogického jevu.

---

31) Například naposledy Koleček, Michal (ed.). *Obraz, ve kterém žijeme. Práce studentů studijních programů a oborů fotografie realizovaných na českých a slovenských vysokých uměleckých školách.* Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, Ústí nad Labem 2011.

Výzkumné otázky

Monografie pod názvem *Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie* je koncipována jako přehledová studie k problematice vzdělávání fotografů v Olomouci v letech 1907–2012. Je reflexí kulturní historie, společenských a dobových proměn s důrazem na vývoj výtvarných trendů a fotografie jak v regionu, tak i v národním a nadnárodním kontextu ve vztahu k mezioborovým potřebám edukace. Jedná se kvalitativní výzkum v oblasti výtvarné pedagogiky v dobovém kontextu. Z hlediska hierarchie konceptů výzkumného šetření se práce všeobecně dotýká pedagogiky. Z její podstatné a specifické části, výtvarné pedagogiky, je největší pozornost věnována oblasti výchovy a vzdělávání spojené s fotografickým médiem.

V úvodní teoretické části se autorka snažila dosáhnout hloubkového ponoru do problematiky, zaměřila se na výběr případů, jevů a osobností, vymezila konceptuální rámec výzkumu. Po formulaci tématu a časovém a lokálním ohraničení přistoupila autorka k formulaci výzkumných otázek. Pro vymezení základního logického rámce výzkumu byly stanoveny obecné výzkumné otázky:

1. *Jakou formou se realizovalo vzdělávání dospělých v oblasti fotografie v Olomouci ve sledovaných časových obdobích?*
2. *Které instituce se podílely na vzdělávání v daném oboru?*
3. *Které osobnosti se podílely na tvorbě a realizaci vzdělávacích programů v daných institucí?*[32]

Informace získané ve výzkumném šetření budou tvořit základ pro závěry přehledové studie, která se bude týkat kvalitativní proměny edukace a výchovných cílů v průběhu vybraných časových úseků. Za tímto účelem byla také vytvořena sada dalších, zpřesňující otázek.

Specifické otázky se vztahují k jednotlivým částem procesu edukace v dané oblasti, sledují proměnu organizačních forem a vývoj didaktických prostředků.

1. *Jak se měnily metody a organizační formy vzdělávání v daném oboru?*
2. *Jak ovlivnil technický (a společenský) vývoj v oboru obsahy edukace?*
3. *Jaký přínos měla umělecká a pedagogická činnost významných osobností v jednotlivých etapách*?

Výzkumná část práce bude prováděna formou smíšeného výzkumu. V odpovědích na otázky bude autorka využívat jak prvků a metod známých z případových studií, tak především biografický a historický výzkum. Pro zjišťování dalších zpřesňujících informací také připraví několik strukturovaných interview s přímými účastníky sledovaných událostí, historický výzkum doplní analýzou dokumentů a pramenů. Kritickému průzkumu podrobí také zachovaná umělecká díla (fotografie), která vznikla na základě aplikace sledovaných výukových metod a organizačních forem vzdělávání v příslušných obdobích.

---

32) Jan Hendl v knize *Kvalitativní výzkum,* Portál, Praha 2005, na s. 104 uvádí: *„detailní studium jednoho případu nebo několika málo případů“* objasní další, obdobné. Všechny vybrané případy pak autorka bude posuzovat v širším kontextu.

Metodologie

Kniha mapuje formou přehledové studie vývoj vzdělávání dospělých v oblasti fotografie v Olomouci s důrazem jak na specifika dílčích etap sledovaného období (1907–1948; 1948–1989; 1989–2012), tak na osobitý přínos vybraných pedagogických osobností (Josef Kšír, Jaroslav Vávra, Miloslav Stibor, Milena Valušková, Petr Zatloukal ad.). Rámec výzkumu a jeho celková koncepce je vymezena možnostmi, jaké badateli poskytuje metodologie používaná ve výzkumném prostředí historické pedagogiky. Autorka se však nepokouší o sepsání nebo přepsání obsáhlých dějin pedagogiky, ale koncentruje se, jak je u podobných, historicky orientovaných prací obvyklé, na genezi a popis edukačních problémů. Součástí práce je tedy nejen faktografická deskripce vývoje vzdělávacích institucí (Klub fotografů amatérů v Olomouci, Ústav výtvarné výchovy, Lidová škola umění ad.) či životopisná data významných osobností v oboru (Karel Dvořák, 1859–1946; Rudolf Paďouk st., 1876–1957, ad.), ale především rozbor výukových metod, vzdělávacích koncepcí a postižení proměn výchovných cílů.[33] Autorka chápe edukační praxi, ať už minulou nebo současnou, jako sociální jev závislý na činnosti vytipovaných vzdělávacích institucí, kde za daných okolností, podmínek a možností dochází ke konstituování jak pedagogické teorie či koncepce, tak i k jejich souběžnému uplatnění v praxi.

Výuka fotografie je poměrně mladý obor. Její koncipování bylo v minulosti často závislé na proměně ekonomických, sociálních či jiných, například kulturních, podmínek. Přesto se však její iniciátoři snažili jak reflektovat aktuální potřeby, tak předjímat budoucí vývoj oboru (zacílení a uplatnění účastníků edukace). K zachycení širokého spektra souvislostí a kontextů autorka sledovala jak pedagogické, tak i historické, politické a kulturní souvislosti. Základní osou celé práce se stal komparativní historický výzkum klíčových problémů pedagogické a edukační praxe. Analýza jednotlivých vybraných případů je sice omezena lokálně, jejich rozsah ale přesahuje dané omezení a vztahuje se obecně k dobovým možnostem vzdělávání v oboru. Autorka se nevyhýbá interdisciplinaritě. Výukové metody a organizační formy vzdělávání analyzuje nejen v dílčích časových obdobích, ale srovnává vzdělávání v daném oboru v souvisejících společenských a kulturních oblastech. V práci nalezneme prvky ze společenskovědních a kulturněvědních oborů, především pak v oblasti hodnocení a prezentace výstupů se autorka nevyhne použití kritérií užívaných v teorii umění.

V celé knize se autorka snaží vřadit do dějinného kontextu role jednotlivých osobností, naznačit rozsah a také přesah jejich činnosti, která se v mnoha případech rozpínala od pedagogické přes uměleckou až po publicistickou a ediční činnost. Proto také autorka pracuje nejen s odbornou literaturou,

---

33) Jan Hendl v knize *Kvalitativní výzkum,* Portál, Praha 2005, na s. 130–137 uvádí metody biografického a historického výzkumu spolu s kritickým zkoumáním dokumentů jako základní postupy kvalitativního výzkumu.

ale zkoumání podrobuje jak pramenné doklady, tak i díla (fotografie), často umělecké povahy. Ostatně analýza primárních pramenů je jedním ze základních předpokladů historické pedagogiky. Autorka práce ji navíc dle potřeby rozšiřuje a doplňuje autentickými výpověďmi svědků či účastníků pedagogického procesu (orální historie).

Všechna získaná fakta a informace se autorka pokusila detailně popsat, roztřídit a uspořádat jak z historického, tak i z logického hlediska tak, aby vytvořila výchozí materiál pro další badatelskou činnost. V této fázi už přecházel historický výzkum v historickou srovnávací analýzu. Autorka hledala vztahy a souvislosti mezi fakty a jejich vazby k širším společenským či ekonomickým podmínkám. Zde se také pokusila najít opakující se nebo podobné prvky edukačního procesu (například použití formy autoedukace) nebo naopak neopominout ojedinělé pokusy, které překročily očekávaný rámec edukace (například výměna a hodnocení prací mimo rámec vzdělávací instituce). Podstatný výběr dat vycházel ze základních pedagogických kategorií (formy, metody a cíle edukace) a umožňoval následné a vzájemné srovnávání, především pak na úrovni juxtapozice. Vzhledem k povaze vybraných faktů a zkoumané oblasti, která těsně souvisí s uměleckým projevem, autorka zvolila hermeneutické pojetí komparace. Výkladem faktů se snažila porozumět iniciátorům edukace, zaměřovala se na postižení jedinečnosti každého daného přístupu, v interpretaci edukační reality a pedagogických idejí se nevyhýbala ani bezprostředním prožitkům účastníků edukace (například inteview s účastníky programů muzejní edukace).

Poslední fázi výzkumu představuje kritické zhodnocení výsledků předchozí analýzy a jejich komparace. Cílem této části je vymezení priorit, vztahů a souvislostí, které podstatným způsobem utvářely sledované pedagogické prostředí. Dále je to postižení typických vývojových tendencí v oboru na pozadí pedagogické a širší společenské reality a jejich zhodnocení. Metody historické pedagogiky mají v současné době svůj význam. Vladimír Jůva dokonce uvádí: *„Význam historické pedagogiky stoupá v podmínkách pluralistické společnosti, kde se stává jedním z klíčových zdrojů historicko-komparativního, obecně pedagogického myšlení, typického pro myšlení, typického pro filozoficky a normativně orientovanou pedagogiku. V této souvislosti historická pedagogika sehrává významnou roli v přípravě pedagogů, pro něž je důležitý široký všeobecný rozhled, aby správně postihovali společenské souvislosti edukace, její vazby na sociální realitu, její potřeby, vývojové tendence i perspektivy.“*(**34**)

34) Jůva, Vladimír, heslo *Historická pedagogika*. In: Průcha, Jan (ed.). *Pedagogická encyklopedie*. Portál, Praha 2009, s. 675.

Vzdělávání v oblasti fotografie v domácím i zahraničním kontextu

Pro řešení výzkumné části zvolila autorka formu přehledové studie, doplněné prvky vycházejícími z metod případových studií. Vzhledem k časové i odborné náročnosti zvoleného tématu sáhla k využití metod historického a uměleckohistorického výzkumu,[35] které dostatečně vyhovují podmínkám kvalitativního výzkumu. Na základě teoretického studia a podrobného vhledu do problematiky (viz dále) si autorka připravila materiál pro formulování otázek použitých ve výzkumné části práce. Ta bude postihovat složitost vybraných případů, bude věnovat pozornost jejich detailům s přihlédnutím k interním i externím vztahům a paralelním procesům probíhajícím ve vytipovaném prostředí. Výzkumná část práce bude sledovat kvalitativní proměnu edukace v oblasti výuky fotografie a jejích cílů. Cílem výzkumu je podpořit a blíže rozvést předpoklady o kvalitativní proměně výchovných cílů v oboru v závislosti na:

- *vývoji fotografického média;*
- *zkvalitnění metod a organizačních forem vzdělávání;*
- *rozšíření možností použití specifických didaktických prostředků;*
- *edukačních metodách jednotlivých pedagogů a umělců* v jednotlivých časových etapách, které budou důsledně teoreticky popsány v dílčích kapitolách práce. Proto se také autorka pokusila na tomto místě stručně shrnout vývoj fotografického školství v domácích podmínkách. Rozvíjelo se to postupně, a to v závislosti na dobových a společenských podmínkách.

Vůbec nejstarším způsobem získávání znalostí a zkušeností s vytvářením fotografií byla živnostenská praxe. Od počátku fotografie a se vznikem fotografických živností a ateliérů se předávaly zkušenosti v rámci tradice udržení řemesla.[36] Například již v roce 1858 pražský živnostník Antonín Markl inzeroval výuku fotografie v rámci činnosti svého fotografického ateliéru ve Sluneční ulici.[37] Podobně v roce 1899 Karel Maloch upozorňoval na svoji fotografickou školu, dle jeho slov schválenou tehdejšími úřady.[38] Díky drobným živnostníkům a jejich snaze o co největší rozvoj fotografie se poměrně rychle vyvinul způsob výchovy dorostu od učebního poměru až po rozšiřování vzdělání v pokračovacích učňovských školách. Mnozí čeští fotografové také odcházeli za vzděláním do zahraničí. Například Anton Josef Trčka (1893–1940) nebo Rudolf Koppitz (1884–1936) studovali ve Vídni na Grafickém učebním a výzkumné ústavu (Graphische Lehr- und Versuchs-

---

35) Jan Hendl v knize *Kvalitativní výzkum,* Portál, Praha 2005, na s. 105 uvádí studium organizací a institucí, komunit i jednotlivců jako vhodné pro tzv. případovou studii.

36) Tato praxe fungovala do roku 1948, kdy byly soukromé ateliéry převedeny do majetku státu jako družstevní provozovny.

37) Birgus, Vladimír – Scheufler, Pavel. *Fotografie v českých zemích 1989–1999.* Praha 1999, s. 19.

38) Šmok, Ján. Fotografické školství v ČSSR. In: *Československá fotografie,* 1974, č. 6, s. 250.

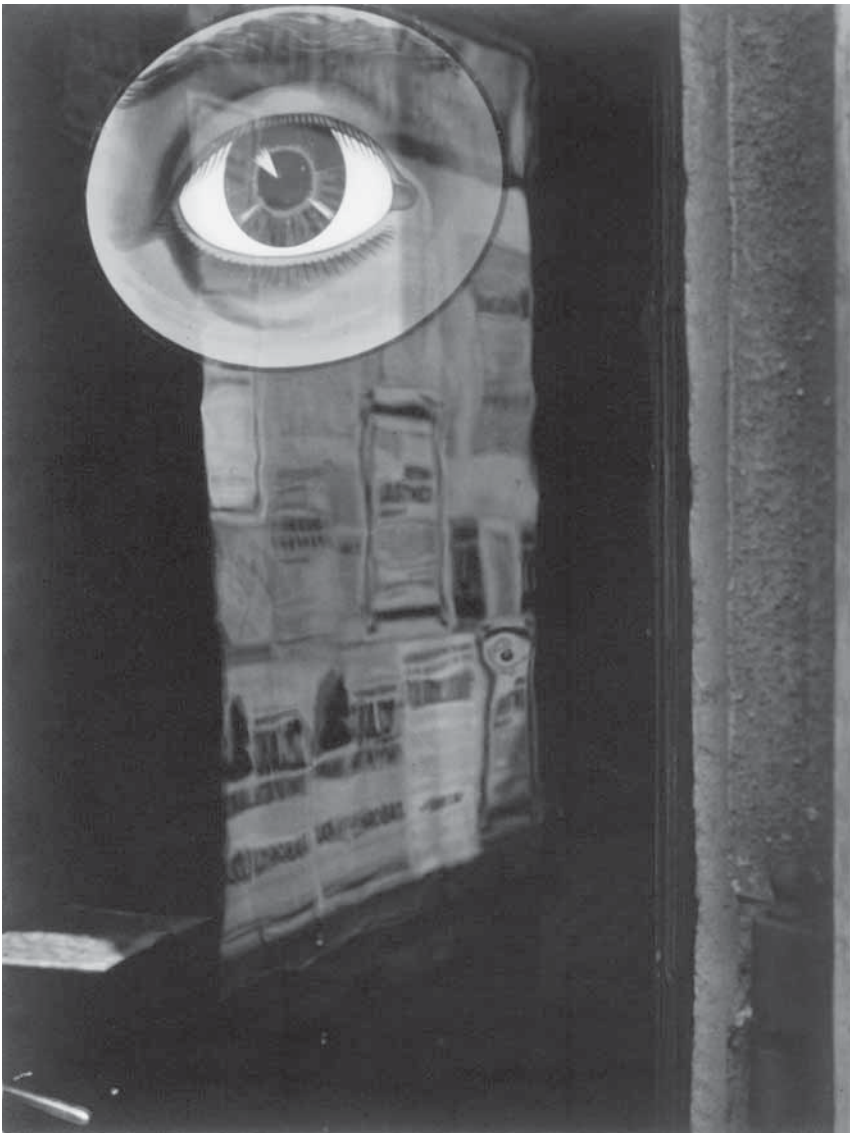
Karel Maloch, ***Jižní průčelí Staroměstské radnice v Praze***, 1879, černobílá fotografie, 206 × 257 mm, Muzeum umění Olomouc

anstalt in Wien). Zde od roku 1910 pedagogicky působil fotograf Karel Novák (1875–1950), později spoluzakladatel a vedoucí fotografického oddělení na Státní grafické škole v Praze (1920).[39]

První návrhy osnov pro odbornou výuku fotografie na středoškolské úrovni vypracoval například i fotograf František Drtikol (1883–1961), a to v roce 1918. Velký důraz přitom kladl jak na praktické a teoretické poznatky z technických a přírodovědných oborů, tak i na výuku malířství či dějin umění. Na základě osobní zkušenosti z mnichovského Učebního a výzkumného ústavu pro fotografii pak připravil schéma dvouletého studia ve čtyřech semestrech. Do něj již od prvního semestru zahrnul výuku mnoha předmětů, od chemie přes dějiny umění až po praktickou fotografii.[40] V případě praktické fotografie koncepce vycházela *„ze základní nauky o stavbě fotografických přístrojů, technologii negativního a pozitivního procesu a osvětlování. Druhý semestr měl být soustředěn na výuku ateliérové portrétní fotografie, retuš a konečnou úpravu fotografií, ale zahrnoval i exkurze pro výuku krajinářské fotografie. Ve třetím semestru se mělo probírat fotografování divadelních výjevů a zátiší i portrétování v plenéru, studenti se měli učit ovládat technologii olejotisku,*

39) Balajka, Petr – Birgus, Vladimír – Dufek, Antonín, et al. *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*. ASCO Praha 1993, s. 253–256.

40) Vladimír Birgus v knize *František Drtikol*, Odeon, Praha 1988, s. 43, pozn. 22, uvádí tyto předměty: chemie, fyzika, optika, anatomie, estetika, dějiny umění, účetnictví, kreslení a praktická fotografie.



Jaromír Funke, *Čas trvá,* (1932), černobílá fotografie, karton, 499 × 342 mm, Muzeum umění Olomouc

pigmentu, gumotisku a dalších tvárných procesů. Osnovy čtvrtého semestru zahrnovaly fotografii aktu, architektury a průmyslových výrobků, přípravu fotografické výstavy a návštěvy galerií, fotografických ateliérů a továren na fotografické potřeby. Drtikol velmi akcentoval kreslířskou a malířskou výuku, pro niž počítal se šesti hodinami týdně. Studenti se měli seznámit se základy moderního písma a měli kreslit a malovat podle modelů portréty a akty a podle přírody krajinářské motivy". Na svou dobu je také velmi pokrokový návrh, *„aby mezi přijatými studenty ženy tvořily maximálně jednu třetinu".*[41]

41) Birgus, Vladimír. *František Drtikol*. Odeon, Praha 1988, s. 43, pozn. 22. — Birgus také připomíná, že Drtikol svůj návrh na školní osnovy několikrát upravoval, naposledy v únoru roku 1946.

Rozvoj nejrůznějších typů dosavadní odborné přípravy vyvrcholil založením Státní grafické školy v roce 1920, která měla kromě jiného i fotografické oddělení, vedené dříve zmíněným Karlem Novákem.[42] Od roku 1932, kdy se vedení školy ujal Ladislav Sutnar (1897–1976), byla ve výuce rozšířena i praktická a teoretická příprava v oblasti fotografie. Sutnar navíc inicioval zavedení zcela nového kurzu reklamní fotografie. Pro výuku se mu podařilo získat avantgardní fotografy Jaromíra Funkeho (1896–1945) a Josefa Ehma (1909–1989). Fotografická výuka se rozvíjela na základech německého Bauhausu. Také již uváděný Drtikol zde krátce vyučovat ve školním roce 1945/1946.[43]

Podobným významným středoškolským učilištěm byla v rámci domácích podmínek Škola uměleckých řemesel v Brně. Škola, která dnes pokračuje ve výuce pod názvem Střední škola umění a designu v Brně, byla založena už ve dvacátých letech 20. století. V nejstarších učebních plánech se kromě jiných oborů objevuje už v roce 1924 v rámci speciální výuky i typografie a umělecká fotografie.[44] V roce 1928 vznikla v Bratislavě Škola umeleckých remesiel, jejímž ředitelem byl jmenován Josef Vydra, který se chtěl přiblížit svými smělými učebními plány pedagogickým a uměleckým úspěchům německého Bauhausu. V jeho osobě lze také najít spojnici s dříve zmíněnou Školou uměleckých řemesel v Brně, jejímž ředitelem se Vydra stal po svém angažmá v Bratislavě. V roce 1931 bylo na bratislavské „surce“ otevřeno fotografické oddělení, kde do roku 1935 vyučoval Jaromír Funke, jenž výuku rozšířil o večerní fotografickou školu. Funke byl také autorem koncepce praktické výuky fotografie, jejíž základní prvky přetrvaly v osnovách středních uměleckých škol dodnes.[45] Vedle těchto středních škol existovala i odborná příprava fotografů formou učebního poměru, zakončená zkouškou. Podmínkou fungování takového učebního oboru bylo uzavření učební smlouvy s družstvem nebo komunálními službami. Výchova studentů byla soustředěna do učňovských středisek.[46]

Důležitým faktem v této souvislosti je, že na střední výtvarné školy navazovala výuka na Akademii výtvarných umění a na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Naproti tomu na střední fotografické školy žádný vyšší stupeň nenavazoval. Po založení Akademie múzických umění v Praze v roce 1946 se fotografie začala okrajově vyučovat v rámci jiných předmětů, především

---

42) *Almanach k 85. výročí školy*. Vyšší odborná škola grafická a Střední průmyslová škola grafická v Praze, Praha 2008, nestr.

43) Boloňský, Stanislav. Střední průmyslová škola grafická. In: *Československá fotografie*, 1977, č. 12, s. 440.

44) Vybíral, Martin. *Historie oddělení užitá fotografie na Střední škole uměleckých řemesel v Brně* (diplomová práce). Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze, Praha 1993.

45) Mojžišová, Iva. Škola uměleckých remesiel v Bratislave 1928–1938. *Ars*, 1969, č. 2, s. 10.

46) K tomu například dodává tehdejší prorektor Akademie múzických umění Ján Šmok: *„Pokud je mi známo, jsou tato střediska v Praze, Děčíně, Brně, Prostějově a Ostravě, na Slovensku v Popradě, pro komunální služby v Brně a Děčíně.“* — Šmok, Ján. Fotografické školství v ČSSR. *Československá fotografie*, 1974, č. 6, s. 250.

ve výuce filmové kamery.[47] V průběhu padesátých let a ještě i v první polovině šedesátých let 20. století se přípravě fotografického dorostu na vysokoškolské úrovni nevěnovala specializovaná pozornost.[48]

Počátky profesionální výuky fotografie bývají všeobecně spojovány s činností některých avantgardních umělců na německém Bauhausu. Uměleckoprůmyslové učiliště, založené v roce 1919 v Německu, si kladlo za cíl propojení umění, průmyslu a řemesla.[49] Fotografie a její výuka nebyla v počátcích umělecké výuky na Bauhausu ve středu zájmu. Jako podpůrná metoda byla však fotografie a její tehdejší technické možnosti včleňovány do přípravných kurzů a studijních plánů různých dílenských disciplín. V německy psané odborné literatuře se problematice výuky uměleckých předmětů spojené s Bauhausem věnovala v uplynulých letech velká pozornost. Model výuky Bauhausu byl a doposud je inspirativní pro mnohá umělecká učiliště v Evropě i v zámoří činná od dvacátých let 20. století po současnost. Naposledy se k programu umělecky směřované výuky na Bauhausu vyjádřil při devadesátiletém výročí založení školy například Christian Schädich.[50] Ve svém příspěvku hodnotí všeobecně umělecko-pedagogický program Bauhausu, k fotografické výuce se vyjadřuje okrajově. Více pozornosti struktuře výuky fotografie, jejím východiskům a především praxi na Bauhausu věnoval například Gerhard Glüher ve své studii *Světlo, Obraz, Médium* z roku 1994.[51] Vedle samotného rozboru přínosu avantgardních postupů v dobové fotografii jako takové si všímá i postupů ve výuce, práce pedagoga se studenty, systému postupování od všeobecného školení ke specializovanému vyučování. Velkou pozornost věnuje vlivu jednotlivých osobností, postupně se střídajících ve fotografickém oddělení školy, a jejich odlišnému přístupu k vedení výuky. Ostatně nejen systém výuky, ale především charisma a styl práce jednotlivých osobností určovaly umělecké i pedagogické trendy na Bauhausu. Stálé pozornosti se u badatelů těší především postava László Moholy-Nagye (1895–1946). K jeho pedago-

---

47) Samostatná katedra fotografie však zde byla zřízena až v roce 1975.

48) Nové objevy a souvislosti přinášejí následující kapitoly práce, týkající se například přednáškových cyklů *Nová fotografie* a *Fotografie ve výtvarné výchově* s praktickými cvičeními Josefa Kšíra na Ústavu dějin umění Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v letech 1951–1953 nebo *Kurs vědecké a výtvarné fotografie*, vedený na Fakultě společenských věd Univerzity Palackého v Olomouci Miloslavem Stiborem. — Více Bieleszová, Štěpánka. Počátky odborné vysokoškolské výuky fotografie na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci v dobovém kontextu. In: Kavčáková, Alena. *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 110–120.

49) Wingler, Hans M. *Das Bauhaus 1919–1933. Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Köln 2002, s. 118. — Více například Drosteová, Magdalena. *Bauhaus*. Köln 2007, s. 15.

50) Schädlich, Christian. Das kunstpädagogische Programm des Bauhauses in Weimar. Zum 90. Jahrestag der Gründung dieser Kunstschule durch Walter Gropius, 2009. In: Mayer, Juliane (ed.). *Festschrift für Rainer Graefe. Forschen, Lehren und Erhalten*. Innsbruck University Press, 2009, s. 215–225.

51) Glüher, Gerhard. *Licht, Bild, Medium. Untersuchungen zur Fotografie am Bauhaus*. Verlag für Wissenschaft und Forschung, Berlin 1994.

gickému působení na škole se naposledy vyjádřil například Rainer K. Wick v roce 2009.[52] Ve své studii *László Moholy-Nagy jako umělecký pedagog* si všímá role pedagogické osobnosti v nastaveném systému školy a jeho osobní invence variovat a měnit zaběhnutý řád výuky dle svých představ. Podobně, ale s větším důrazem na osobní vklady a umělecký přínos jednotlivých pedagogů, se zaměřuje Rose-Carol Washton Long v článku *Od metafyzické k materiální studii* z roku 2006. Přesto, že se pohybuje především v rovině uměleckých tendencí a sleduje hlavně vývojové proměny jednotlivých výtvarných stylů v souvislosti s programem Bauhausu, se rovněž lokálně dotýká i individuálních změn ve výuce v souvislosti s významnými pedagogy.[53] Velká část badatelů věnovala svůj odborný zájem především významu László Moholy-Nagye. Z uvedených studií jasně vyplývá, že Nagy bývá odborníky právem pokládán za nejpříkladnějšího a experimentálně zaměřeného pedagoga a zároveň pokrokového umělce. V souvislosti s jeho působením však nelze opomenout i neméně zásadní vliv jeho partnerky Lucie Moholyové (1894–1989). Ta začala na Bauhausu s výukou v oblasti základního fotografického vzdělání. Jejím cílem bylo méně experimentu a více objektivity a praxe. Na rozdíl od svého muže nezakládala svou výuku na hře s technikami fotografie. Její výuka byla citlivým a nespektakulárním dialogem s realitou ve smyslu „neue Sachlichkeit“. Studenty orientovala k účelně využitelné podobě fotografie. Studenti pracovali například na dokumentárních snímcích dílenských produktů, plánovaných pro použití v publikacích, tisku a propagaci; zhotovovali snímky architektury a interiérů se stejným účelem. V tomto ohledu je Moholyová pokládána za průkopnici produktové fotografie a její výuky.[54] Umělecké a pedagogické působení Lucie Moholyové na Bauhausu v letech 1923–1928 v rozpětí od uměleckého přínosu až po technickou stránku fotografie samotné včetně způsobu předávání zkušeností studentům reflektuje práce kolektivu autorů pod názvem *Lucia Moholy – Fotografka Bauhausu* z roku 1995.[55] Podobně jako Moholyová změnila a zprofesionalizovala styl výuky fotografie od experimentálních pokusů směrem k technickému zvládnutí fotografických technik a metod přístupů fotografování základních témat, tak i další pedagog Walter Peterhans (1897–1960) postupoval směrem ke koncipování výuky na precizním technickém základě. Je nutné podotknout, že teprve s jeho příchodem se začal na Bauhausu budovat samostatný fotografický ateliér. Doposud se výuka fotografie, i přes dobré personální zajištění, odbývala příle-

---

52) Wick, Rainer K. László Moholy-Nagy als Kunstpädagoge. In: Wick, Rainer K. *Bauhaus. Kunst und Pädagogik.* Athena-Verlag Oberhausen 2009, s. 275–281.

53) Washton Long, Rose-Carol. From metaphysics to material culture. Painting and photography at the Bauhaus. In: James-Chakraborty, Kathleen (ed.). *Bauhaus culture: from Weimar to the Cold War.* University of Minnesota Press, Minneapolis 2006, s. 43–62.

54) Baumhoff, Anja, Zwischen Kunst und Technik. Lucia Moholy und die Entwicklung der modernen Produktfotografie. In: Seemann, Hellmut Th. – Valk, Thorsten. *Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919–1925*. Der Klassik Stiftung Weimar, Göttingen 2009, s. 169–184.

55) Hartmann, Sabine (red.) – Moortgat, Elisabeth (red.) – Sachsse, Rolf. *Lucia Moholy, Bauhaus-Fotografin.* Museumspädagogischer Dienst Berlin, Berlin 1995.

František Drtikol, ***Ervina Kupferová jako tanečnice,*** nedatováno (20. léta 20. století), černobílá fotografie, 201×207 mm, Muzeum umění Olomouc

žitostně, a to především ve výuce budoucích designérů.[56] Peterhans věnoval velkou pozornost technickým možnostem fotografie a fotografického aparátu.[57] Mimo to ale nastavil jasnou strukturu výuky fotografie od jejích bezpodmínečných technických základů přes materiálové a objektové studie až po volné uchopení zadávaných témat na umělecké úrovni. Tento styl výuky byl později přebírán v mnoha dalších uměleckých učilištích.[58] Na předválečnou úroveň výuky fotografie na Bauhausu navázala v padesátých letech 20. století Ulmská škola designu, kde se znovu objevuje Peterhans v roli pedagoga pro výuku fotografie.[59] Novým je v této souvislosti fakt, že v Ulmu se jednalo

56) Peterhans, Walter. *Elemantarunterricht und photographische Arbeiten* (kat. výs.). Bauhaus--Archiv Darmstadt, Darmstadt 1967.

57) Peterhans si uvědomoval otevírající se tvůrčí prostor soudobé fotografie. S důsledným hledáním nových možností fotografie začala také éra zkoumání materiálových vlastností, zohlednění kvality struktur a textur, které se dále promítaly třeba do formálního a povrchového pojetí navrhovaných výrobků. Peterhans byl dokonce autorem patentů v oblasti velkoformátových negativů (*US – Patente 2 282 337, 1942, 2 532 585, 1950).* — K otázkám specifických možností fotografie a využití optických účinků fotografie v umělecké a řemeslné rovině například László Moholy-Nagy, Ismus oder Kunst. In: Wingler, Hans M. *Das Bauhaus 1919–1933. Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Köln 2002, s. 124–125.

58) Fiedler, Jeanin. *Walter Peterhans: Eine „tabula-rische" Annäherung* (kat. výs.). Berlin 1990.

59) Wick, Rainer K. Dem Bauhaus fern entrückt. Die Ulmer Hochschule für Gestaltung nach Max Bill. In: Wick, Rainer K. *Bauhaus. Kunst und Pädagogik,* Athena-Verlag, Oberhausen 2009, s. 22–31.

o výuku na vysokoškolské úrovni.[60] Podobně jako v Ulmu, kde se podařilo zorganizovat vysokoškolskou přípravu v oblasti umění, řemesla a designu, se od padesátých let rozvíjela výuka dalších uměleckých oborů a fotografie na vysoké úrovni. Po německých školách to bylo také Švýcarsko nebo Finsko.[61]

Nástin historie fotografické výuky na území bývalého Československa od jejích počátků na přelomu 19. a 20. století přinesla diplomová práce Jaroslava Hollana *Vývoj fotografického školství v Československu a výuky fotografie na FAMU* z roku 1991.[62] Práce však jen v náznacích popisuje existenci odborných učilišť. Hlavní pozornost věnuje pionýrským začátkům vzniku Katedry fotografie na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze. Autor při své práci čerpal především z orální historie a vzpomínek pamětníků a sumarizujících přehledových publikací. Systematičtější pozornost fotografickému školství ve svých odborných textech a studiích věnoval v minulosti Petr Tausk (1927–1988), který v rámci výzkumu vývojových proudů v české a slovenské fotografie zmiňoval i důležité momenty související s fotografickým školstvím.[63] Podobně, ale spíše ve formě věcných poznámek, se tématem na pozadí přehledových studí o vývojových tendencích domácí fotografie zabýval i teoretik Miloslav Vojtěchovský (*1947).[64] Také Vladimír Birgus

---

60) Bonsiepe, Gui – Bürdek, Bernhard – Fernandez, Silvia. *Ulmer Modelle, Modelle nach Ulm*. Stuttgart 2003.

61) Pohlmann, Ulrich – Scheutle, Rudolf. *Lehrjahre, Lichtjahre, die Münchner Fotoschule 1900–2000*. Schirmer Mosel, München 2000. — Weski, Thomas (ed.). *Photography, made in Zurich, Departement Medien & Kunst, Studienbereich Fotografie*. Scheidegger & Spiess, Zürich 2007. — Broeker, Holger (red.) – Holzherr, Andréa – Persons, Timothy. *Helsinki School, neue Fotografie aus Finnland*. Kunstmuseum, Wolfsburg 2009.

62) Hollan, Jaroslav. *Vývoj fotografického školství v Československu a výuky fotografie na FAMU* (diplomová práce). Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze, Praha 1991.

63) Tausk, Petr. *Hlavní vývojové cesty československé fotografie*. ÚDLUT, Praha 1969. — Tausk, Petr. *Přehled vývoje československé fotografie od roku 1918 až po naše dny*. SPN Praha 1986. — V roce 1964 také Tausk začíná publikovat v na stránkách časopisu *Československá fotografie* sérii příspěvků *„Světová fotografie“*. Své poznatky shrnul do učebních skript *Současná světová fotografie,* které v roce 1970 vydalo SPN Praha. V roce 1972 vyšla v SNTL Praha pod jeho edičním vedením encyklopedie *Praktická fotografie*. V roce 1973 publikoval Tausk příručku *Základy tvorivej farebnej fotografie* (nakladatelství Osveta, Martin). V témže roce vyšla v SNTL Praha příručka *Materiály pro černobílou fotografii* a s Václavem Štulíkem vydal knihu *Jak fotografovat* (SNTL, Praha). V roce 1975 vydal s Jánem Šmokem a Josefem Pecákem publikaci *Barevná fotografie* (SNTL, Praha). Od roku 1976 (po smrti Rudolfa Skopce /1913–1973/, například Skopec, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, Orbis, Praha 1963) přednášel dějiny fotografie na pražské FAMU. — V roce 1977 vydal v německém nakladatelství DuMont Buchverlag, Köln, *Dějiny fotografie ve 20. století (Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert)*. — Dále z publikační činnosti: Tausk, Petr. *Současný stav fotografie*. SPN, Praha 1977. — Tausk, Petr. *Okamžitá fotografie – súčasnost – možnosti – perspektívy*. Osveta, Martin 1977. — Tausk, Petr. *Nestačí jen stisknout spoušť...* Práce, Praha 1978. — Tausk, Petr. *Dějiny fotografie*. SPN, Praha 1980. — Tausk, Petr. *Dějiny fotografie II. – interpretační hlediska*. SPN, Praha 1984. — Tausk, Petr. *Přehled současné fotografie v zahraničí*. SPN, Praha 1985. — Tausk, Petr. *Farebná tvorivá fotografia*. Osveta, Martin 1985. — Tausk, Petr. *Přehled vývoje československé fotografie od roku 1918 až po naše dny*. SPN, Praha 1986. — Tausk, Petr. *Dějiny fotografie I. – Přehled vývoje fotografie do roku 1918*. SPN, Praha 1987.

64) Vojtěchovský, Miloš. Vývoj české teorie fotografie. *Revue fotografie*, 1979, č. 4, s. 14–18. — Vojtěchovský, Miloš. *Vývoj československé teorie fotografie 20. století*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1985.

(*1954) rozpracoval v několika svých textech téma výuky fotografie na pozadí historických okolností. Kromě stěžejního systematického zájmu o vývoj české a slovenské fotografie se také jako pedagog a teoretik fotografie věnoval historii některých vzdělávacích institucí u nás. Především při příležitostech vydávání katalogů studentů a absolventů Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze a podobně i v případě Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědné fakulty Slezské univerzity v Opavě vždy neopomenul zmínit dějiny té které vzdělávací instituce v širších historických souvislostech.[65] Pokud se týká dosavadní literatury nejbližší moravskému regionu, pak lze určitým způsobem čerpat z prací brněnského teoretika Antonína Dufka (*1943). Ten opět jako ostatní teoretikové fotografie okrajově reflektoval v rámci svých teoretických studií o uměleckém vývoji fotografického média i problematiku související s fotografickým školstvím. Podobně jako Birgusovi i jemu poskytla platforma výstavních katalogů prostor pro zaznamenání důležitých informací pro námi zvolené téma.[66]

Zatím největší pozornost historiků a teoretiků byla věnována historii a činnosti fotografické katedry na pražské filmové a televizní fakultě. Podobně jako již výše zmíněný Tausk, který zde vyučoval dějiny fotografie, se pokusil zaznamenat historii oboru umělecké fotografie i Ján Šmok (1921–1997), historicky první vedoucí katedry.[67] Oboru umělecké fotografie se věnovala i V. Váchová na stránkách *Revue fotografie*.[68] Přestože pražská katedra neměla do devadesátých let 20. století například na Moravě svůj protějšek, významnou institucí, která vzdělávání fotografů zajišťovala, byl Institut výtvarné fotografie Svazu českých fotografů se sídlem v Brně, Olomouci a posléze v transformované podobě v Opavě.[69]

Právě opavský institut věnuje velkou pozornost historii a vývoji fotografického školství u nás i v bývalém Československu, zčásti i na Slovensku. Od poloviny devadesátých let vznikla řada závěrečných prací, které se tímto tématem zabývají v jeho dílčích částech.[70] O jeho náplni existuje také několik více či

---

65) Birgus, Vladimír. *Fotografie absolventů FAMU* (kat. výs.). Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha 1987. — Birgus, Vladimír. Fotografie absolventů FAMU. *Československá fotografie*, 1986, č. 2. — Birgus, Vladimír. Fotografie posluchačů FAMU. *Revue fotografie*, 1994, č. 1. — Birgus, Vladimír. Přehlídka mladé generace z FAMU. *Československá fotografie*, 1984, č. 4.

66) Dufek, Antonín. FAMU v Brně. *Revue fotografie*, 1986, č. 2. — Dufek, Antonín – Šmok, Ján – Birgus, Vladimír. *Fotografie absolventů FAMU* (kat. výs.). Dům umění města Brna, Brno 1985.

67) Šmok, Ján. FAMU a katedra fotografie dnes. *Revue fotografie*, 1978, č. 4. — Šmok, Ján. Jen trochu historie (FAMU). *Revue fotografie*, 1986, č. 2.

68) Váchová, V. FAMU a obor umělecká fotografie. *Revue fotografie*, 1978, č. 4.

69) Bieleszová, Štěpánka. Institut výtvarné fotografie. In: Daněk, Ladislav – Zatloukal, Pavel (eds.). *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969–89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 277.

70) Například jsou to tyto bakalářské a magisterské práce: Kudělka, Jiří. *Metodika výuky obrazové skladby na Lidové konzervatoři v Ostravě.* Slezská univerzita v Opavě, Opava 1998. — Číž, Roman. *Fotografia na VŠVU v Bratislavě.* Slezská univerzita v Opavě, Opava 1999. — Juchelková, Iveta. *Miloslav Stibor, olomoucká fotografie 60. let.* Slezská univerzita v Opavě, Opava 2001. — Němeček, Miroslav. *Prof. Ján Šmok – osobnost a dílo.* Slezská univerzita v Opavě, Opava 2003. — Santler, Jaromír. *Fotografie ve výuce a výchově.* Slezská univerzita v Opavě,

Josef Mikulka, *bez názvu (Zátiší)*, nedatováno (30. léta 20. století), černobílá fotografie, 232 × 292 mm, Muzeum umění Olomouc

méně rozsáhlých textů.[71] Vedle institutu rozvíjela svou činnost řada středních odborných škol, lidových škol umění a také na některých vysokých školách se okrajově fotografii v rámci výtvarných předmětů dařilo.

Opava 2005. — Veselý, Radomír. *Fotografie jako tvůrčí prostředek ve výtvarné výchově na základních a středních školách, ZUŠ a DDM.* Slezská univerzita v Opavě, Opava 2005. — Hrdina, Jiří. *Ostravské fotografické školství po roce 1948, výuka fotografie na Střední umělecké škole v Ostravě.* Slezská univerzita v Opavě, Opava 2006. — Frýdlová, Jana. *Fotografie na Grafické škole v Praze.* Slezská univerzita v Opavě, Opava 2007. — Žižka, Jiří. *Fotografická tvorba pedagogů Ateliéru reklamní fotografie fakulty multimediálních komunikací univerzity Tomáše Bati ve Zlíně.* Slezská univerzita v Opavě, Opava 2009. — Angelová, Gabriela. *Miroslav Vojtěchovský.* Slezská univerzita v Opavě, Opava 2007. — Biegon, Milan. *Využití fotografie v klauzurních a diplomových pracích studentů intermediální tvorby a grafiky Katedry výtvarné tvorby Ostravské univerzity v Ostravě.* Slezská univerzita v Opavě, Opava 2008. — Erdélyová, Ester. *Súčasna fotografia na Škole užitkového výtvarnictva Josefa Vydru v Bratislave.* Slezská univerzita v Opavě, Opava 2010. — Novotný, Vladimír. *Fotografická tvorba na fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně.* Slezská univerzita v Opavě, Opava 2010. — Žižka, Ondřej. *Miroslav Vojtěchovský/teoretik – pedagog – kurátor – fotograf.* Slezská univerzita v Opavě, Opava 2012.

71) Birgus, Vladimír. *Institut výtvarné fotografie* (kat. výs.). Dům umění města Brna, Brno 1987. — Birgus, Vladimír. *Institut tvůrčí fotografie 25/5* (kat. výs.). Slezská univerzita v Opavě, Opava 1996.

V Olomouci, kde například neexistoval střední stupeň vzdělávání pro fotografy, se postupně vytvořilo dobré zázemí pro výuku fotografie. Široké pole možností zahrnovalo jak volnočasové aktivity, tak i další formy školního vzdělávání. Je také důležité poznamenat, že fotografie byla jednou z významných disciplín, která se v Olomouci dynamicky rozvíjela v rámci ostatních tradičně vyučovaných výtvarných oborů. Typickým znakem pak bylo to, že se nejednalo o výuku výhradně uměleckou, ale spíše o profesní přípravu silně vztaženou k praxi.[72]

72) Více k dobovému klimatu například Bieleszová, Štěpánka. Výtvarný obor Lidové školy umění v Olomouci. In: Daněk, Ladislav – Zatloukal, Pavel (eds.). *Sklenik. Kapitoly z dějin olomoucké kultury 1969–89*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009, s. 289.

Andělín Hábl, *Michalský výpad v Olomouci*, nedatováno (20.–30. léta 20. století), černobílá fotografie, 238 × 178 mm, Muzeum umění Olomouc

Neformální vzdělávání v oblasti fotografie

Rámec neformálního vzdělávání, kdy je kladen důraz na dobrovolnost, nadšení a přístupnost edukace, se v průběhu 20. století objevuje v souvislosti s výukou fotografie již se vznikem prvních amatérských sdružení a klubů. Ze spontánních klubových setkání z konce 19. století, kdy se jednalo o kolegiální předávání praktických zkušeností s prostou metou vytvořit dobrý snímek a přitom zvládnout základní a nejnutnější zručnost potřebnou k výrobě fotografického pozitivu, se v průběhu první poloviny 20. století stává organizovaný proces se zřejmými vzdělávacími metodami, postupy a cíli.[73] Neformální platforma vzdělávání, propracovávaná nejprve na úrovni jednotlivých amatérských klubů, později v rámci Svazu českých fotografů, přerostla v průběhu druhé poloviny 20. století v jasně strukturovaný vzdělávací proces, který byl v devadesátých letech 20. století s obměnami přijat jako model kombinovaného studia fotografie na vysokoškolské úrovni.[74] Neformální vzdělávání v oblasti fotografie bylo od počátku zaměřeno primárně na osvojování technicky i technologicky náročných dovedností spjatých s výrobou fotografie. S postupným ovládnutím a rozvojem techniky a technologií docházelo k většímu uvolnění tvorby směrem ke snaze o obsažnost, výraz a umělecký účinek fotografie.

Následující text se zaměřuje na výzkum a formulaci požadavků z prostředí fotografické praxe odehrávající se v první třetině 20. století, které se staly východiskem nově se utvářející edukace v prostředí amatérských sdružení. Geneze tohoto procesu je popisována především z hlediska volby obsahu a nalézání vhodné formy edukace, souznící s prostředím amatérského vzdělávání té doby. Jako výchozí materiál pro studium a zkoumání vytčené problematiky byl vybrán případ *Klubu fotografů amatérů v Olomouci*, na jehož činnosti lze podrobně doložit dobově podmíněné utváření jednotlivých fází edukace. Pro srovnání je pak v druhé části kapitoly zařazen jiný případ z druhé poloviny 20. století, a to *Fotografická sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*. Sekce na ranou výchovně-vzdělávací činnost amatérských fotografů navazovala, ale také ji v mnoha směrech dále rozpracovávala. Oba případy pak spojuje využití metod jak individuálního, tak i skupinového učení s kolektivním přístupem. Tyto případy také společně poslouží k rozboru procesu neinstitucionálního vzdělávání a k analýze edukační činnosti vycházející z praktických potřeb účastníků vzdělávacího procesu. Pro dokreslení možností neformálního vzdělávání v oboru je také zařazena kratší studie o *České fotoškole*, která v Olomouci rozvíjí výchovu a vzdělání dospělých fotografů od roku 2005.

---

73) Koncem roku 1919 došlo ve spolupráci mezi kluby k významné události – z iniciativy Klubu fotografů amatérů v Praze a Klubu fotografů amatérů na Královských Vinohradech byl v součinnosti s některými mimopražskými kluby založen *Svaz československých klubů fotografů amatérů* (1919–1951). Svaz navázal na některé dřívější aktivity (okružní mapy, přednášky s promítáním, výstavy).

74) Více k tématu kapitola pojednávající o činnosti Institutu výtvarné fotografie v Olomouci.

Jan Unger, *(Rytmika)*, nedatováno (30. léta 20. století), černobílá fotografie, 129 × 179 mm, Muzeum umění Olomouc

Klubové vzdělávání fotografů v Olomouci

Amatérské hnutí fotografů má v českých zemích dlouholetou a bohatou tradici. Již v roce 1889, tedy padesát let po zveřejnění fotografické techniky, vznikla v Praze vůbec první amatérská organizace fotografů – *Klub fotografů amatérů*. Zájem o fotografii se brzy rozšířil do všech regionů i společenských vrstev. Po vzoru pražského klubu začaly postupně vznikat na našem území další amatérské organizace.(**75**) V Olomouci se klub ustavil 5. dubna 1907 jako společnost, v níž se *„scházeli jednak fotografové – amatéři, jednak ti, kteří mají rádi fotografický obraz“*.(**76**) V počátcích měl zhruba 20 činných členů. Za zakladatele klubu je považován Karel Dvořák (1859–1946), fotograf, teoretik a především významný činitel amatérského hnutí v celonárodním měřítku. Dvořák do Olomouce přesídlil z profesních důvodů (jako revident Státních drah) a byl zde předsedou klubu v letech 1907–1914. V následujících desetiletích se pak klub postupně rozrůstal. V období před druhou světovou válkou se v jeho řadách vystřídalo na tisíc členů. V roli předsedů a místopředsedů se postupně objevily osobnosti, jako byl Karel Wellner (1875–1926), Josef Kšír (1892–1978) či Jan Unger (1886–1942). Mezi významné členy patřili

75) Do roku 1900 existovaly pouze dva české fotoamatérské kluby, v roce 1894 přibyl klub v Plzni.

76) Text přetištěn na zadní straně katalogu *Haná ve fotografii*, Olomouc 1937, nestr. — K počátkům klubu ještě poznámka o neorganizovaném setkávání fotografů. Ještě před rokem 1907 se příznivci fotografie scházeli v restauraci *Moravská Uranie*, potom v *Litovelské pivnici* v Riegrově ulici, od roku 1910 pak měli vlastní klubovnu ve *Smíchovské pivnici* na Mořickém náměstí v Olomouci.

Josef Mikulka (1892–1975), Otakar Lenhart (1905–1992), Karel Kašpařík (1899–1968), Rudolf Paďouk st. (1876–1957). Klub uspořádal řadu výstav, vybraní členové participovali na národních přehlídkách.[77] Někteří dosáhli i mezinárodního ohlasu. Olomoučtí členové rozvíjeli výstavní a odbornou činnost až do zániku klubu v padesátých letech minulého století. Nové společenské poměry po únorových událostech z roku 1948 a také změna politického uspořádání totiž veškerou klubovou činnost zlikvidovaly.[78]

Ale zpět k počátkům olomouckého klubu. Většina fotoamatérů tehdy zápasila s technickými a technologickými problémy při pořizování fotografie. Překážkou byla také malá znalost chemických procesů, práce s negativem i pozitivem. Základní náplní klubů tedy od počátku bylo seznamovat zájemce s možnostmi tehdy dostupných fotoaparátů, s tvárnými, pozitivními i negativními fotografickými procesy fotografie, dále *„podávati rady pro fotografickou činnost, přinášeti referáty z odborné literatury“* a také připravovat členské výstavy a obesílat výstavy jiných klubů.[79] V samých počátcích amatérské fotografické tvorby sice šlo i o tříbení výtvarného názoru, ale mnoho amatérů potřebovalo návod k překonání technických překážek a názorné předvedení cesty k vytčenému výsledku při použité technice snímání a následném zpracování pozitivu. Otázky uměleckého charakteru, ale i vědeckého účelu fotografie byly vtěleny například do prvních *Stanov Svazu československých klubu fotografů amatérů*, ale cesta k úspěšnému výsledku a jeho prezentaci vedla právě přes promyšlený a dobře strukturovaný systém neformálního klubového a svazového vzdělávání.[80]

Edukační a odborná činnost Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci (1907–1948)

Skladba činnosti olomouckého klubu byla strukturována do několika oblastí. Především to bylo pořádání fotografických kurzů různé pokročilosti pro členy i pro veřejnost, dále organizování specializovaných přednášek a sólových i kolektivních výstav, vedení odborné knihovny a spolupráce s ostatními kluby

---

77) Například Bernhardt Gottlieb získal ocenění na *Všeslovanské fotografické výstavě* v Záhřebu. Otakar Lenhart dosáhl ocenění na mezinárodní fotografické výstavě v Mánesu. Více *Fotografické besedy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci*, roč. 2, 1936, č. 1, s. 2. — Členové olomouckého klubu Marie Gottliebová, Bernhardt Gottlieb, Metoděj Stejskal a Čeněk Valenta byli zastoupeni a oceněni na mezinárodním fotografickém salonu v Lublani. — Josef Mikulka, Quido Schneider, Metoděj Stejskal a Čeněk Valenta vystavovali na *IV. mezinárodní fotografické výstavě* v Alexandrii. — Časopis *American Photography 1936* otiskl na titulní straně obálky fotografii Josefa Mikulky *Rozhovor*. Více *Fotografické besedy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci*, roč. 2, 1936, č. 2, s. 26. — Členové olomouckého klubu A. Urbančík, Karel Kašpařík a Čeněk Valenta byli oceněni na *31. mezinárodním saloně umělecké fotografie* v Paříži. — Více *Fotografické besedy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci*, roč. 2, 1936, č. 9, s. 49.

78) V letech 1948 až 1950 došlo k likvidaci klubové činnosti v celé republice. V roce 1950 pak byly převedeny dosavadní fotografické organizace pod patronaci závodních klubů ROH při velkých průmyslových podnicích a továrnách. V Olomouci to byl například fotografický klub při Moravských železárnách.

79) *Fotografické besedy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci,* roč. 1, 1935–1936, s. 1.

80) SOkA Olomouc, fond Klub českých fotografů amatérů Olomouc, M 6–23, číslo listu NAD: 373.

v rámci prezentace fotografické tvorby. Mnohostranné zaměření činnosti klubu se samozřejmě odráželo i v komplexně pojaté edukaci, která prostřednictvím zkušených lektorů rozvíjela jak vědomosti, tak dovednosti budoucích fotografů s důrazem na další autoedukaci každého ze zájemců o fotografickou tvorbu.

Metody, formy a cíle klubového vzdělávání

Výchovné a vzdělávací metody, s jejichž pomocí dosahovali amatéři v jednotlivých klubech dobrých výsledků, se rozvíjely pozvolna a vždy na základě praktických požadavků i kritiky členů.[81] Dalším problémem byla nutnost pozvednout úroveň fotografických prací.[82] Postupy, které byly lektory z řad amatérských nebo svazových fotografů využívány, lze rozdělit do několika stupňů. Vůbec prvním krokem bylo vzbuzení širšího veřejného zájmu o fotografii. Zde je nutné připomenout, že fotografie v té době ještě bojovala s přijetím mezi tradiční výtvarné druhy. Dobová média ještě občas rozjitřila diskuze, zda fotografie patří mezi vysoké, či nízké umění. Ještě v roce 1905, tedy dva roky před ustavením olomouckého klubu, vysvětluje například český teoretik Otakar Hostinský (1847–1910) možnosti a přednosti fotografického vyjádření a jeho postavení vůči malbě.[83]

Kluby, tedy i ten olomoucký, si byly dobře vědomy nelehké výchozí pozice. Proto již od počátku pořádaly přednášky pro veřejnost a členy v místech svého působení. Dalším, navazujícím krokem bylo podchycení zájmu motivovaných amatérů ve specializovaných kurzech. Vrcholem výchovné činnosti pak bylo výběrové a kvalitativně velmi přísně hodnocené zařazení do výstavních expozic. Všechny zmíněné metodické fáze však komplexně směřovaly k dosažení cílů obsažených v klubových stanovách.

---

81) Pro srovnání. Například fotograf Jaroslav Krupka (1884–1947) hodnotil první výstavní pokusy pražského klubu velmi shovívavě: *„…tehdy byly požadavky, kladené na výstavní fotografie, velmi skromné“ a až „teprve velká výstava, pořádaná v roce 1897…, přinesla první ukázky české obrazové fotografie amatérské…“* Krupka také vyslovuje požadavek na zveřejňování fotografií *„s určitou estetickou hodnotou“*. — Krupka, Jaroslav. Padesát let Českého klubu fotografů amatérů v Praze. *Fotografický obzor,* 1939, s. 121–122.

82) Hlavní slovo ve své době měly hlavně pražské amatérské kluby, které neoficiálně dozorovaly výstupy a kvalitu prací. Bedlivě byly sledovány výstupy tzv. venkovských členů z amatérských klubů mimo pražské centrum. K naplnění potřeb a zájmů po dalším vzdělání toužících členů bylo nutné zavést jednotné metody a výchovné a vzdělávací formy. Pro jejich zřízení však bylo důležité jednotné řízení a zacílení. V této souvislosti je nutné připomenout, že činnost prvních klubů (i toho olomouckého) byla utlumena se začátkem první světové války v roce 1914 a po roce 1918 vyvstala potřeba najít společnou platformu, na níž by si mohly všechny amatérské kluby navzájem vypomáhat. Proto byl také v roce 1919 založen *Svaz českých klubů fotografů amatérů*, zastřešující organizace, jejíž náplní byla koordinace činností jednotlivých klubů v nové republice.

83) Hostinský uznává fotografii jako spolehlivé, objektivní médium, které zachycuje sebemenší změny. Hostinský uznává především fotografii *„momentku“.* Dále například jako společný bod malířství a fotografií uvádí volbu předmětu – tématu. Naopak, fotografovi upírá invenci zobrazení. To je dle něj dílem náhody, a ne tvůrčího ducha, jako je tomu například u malířského umění. — Více Hostinský, Otakar. *Fotografie a malířství*. Československý spisovatel, Praha 1956. (Původní text z roku 1905.)

V případě olomouckého klubu zaznamenáváme všechny zmíněné vzdělávací postupy. Zdrojem prvotních informací je například opis *Stanov Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci* z roku 1907, který badateli poskytuje dostatek údajů o výchovně-vzdělávacích metodách, ale i o určitých cílech klubového vzdělávání v Olomouci: *„Účelem klubu jest rozšiřovati a pěstovati fotografii jako umění a zábavu, jakož poučovati a vzdělávati nové členy v tomto umění. Účel klubu jest pouze umělecký.“*[84] Organizační formy, kterými měli členové stanovených cílů dosáhnout, zahrnovaly tedy přednášky a klubová setkání, *„jakož i volné rozhovory z oboru fotografie vůbec“*. Jejich prostřednictvím amatérští fotografové motivovali veřejnost k zájmu o fotografii, povzbuzovali své členy k další aktivitě. Mnoho členů také postupně našlo odvahu k veřejné prezentaci své tvorby (viz dále).

V průběhu existence olomouckého klubu se v oblasti přednáškové činnosti vydělily tři základní proudy. V první řadě to byly přednášky, které bylo možno zapůjčit z pražského Svazu českých klubů fotografů amatérů ve formě metodického textu a série diapozitivů. Jejich realizaci (promítání a přednes komentáře) pak zabezpečili pověření olomoučtí členové klubu. Z inzerátů uveřejňovaných v dobovém specializovaném fotografickém periodiku – ve *Fotografickém obzoru* – můžeme získat představu, jaký tematický záběr tehdejší přednášky měly. Obsah přednášek zahrnoval například rozbor problematiky jednotlivých fotografických žánrů (*Krupkova krajina; O portrétu),*[85] tak i využití speciálních technických postupů (*Pelechovo fotografování v zimě*).[86] Stranou zájmu však nebyly ani technické problémy a novinky v oblasti fotografické technologie (*Krupkovy vitachromy*). Důležitým edukačním prvkem bylo také promítání diapozitivů z významných mezinárodních výstavních akcí (*I. mezinárodní fotografický salon v Praze; II. mezinárodní fotografický salon v Praze*).[87] Neméně důležité, ale naopak výrazně motivační pro řadové členy pak také bylo zařazení prezentace tvorby jejich významných kolegů, kteří dosáhli odborného či mezinárodního věhlasu (*Práce Dr. Růžičky; Praha Ing. Krupky*).[88] O kvalitě činnosti olomouckého klubu a o vysoké úrovni prací také svědčí zařazení přednášek jeho členů do celostátní výměnného okruhu. Byla to tedy přednáška Josefa Mikulky o náročném zpracovávání diapozitivů (*Mikulkovy diapozitivy)* a také výklad o problematice fotografování za nepříznivého počasí manželů Gottliebových. Jako přínos lze hodnotit i lekci o fotografování od Rudolfa Paďouka (*Paďoukova obrazová fotografie*).[89] Olomoučtí

---

84) SOkA Olomouc, fond Klub českých fotografů amatérů Olomouc, M 6–23, číslo listu NAD: 373.

85) *Fotografický obzor*, 1936, s. 65.

86) *Fotografický obzor*, 1940, s. 79.

87) *Fotografický obzor*, 1936, s. 65.

88) K upřesnění názvů a obsahu jednotlivých přednášek: *Paďoukova tvorba.* [Tvorba Rudolfa Paďouka st.]*; Mikulkova tvorba.* [Tvorba Josefa Mikulky]*; Práce Dr. Růžičky.* [Práce Drahomíra Josefa Růžičky]. — Více *Fotografický obzor*, 1940, s. 79.

89) K upřesnění obsahu a názvu přednášek: *Gottliebova fotografie za nepříznivého počasí.* [Marie Gottliebová – Bernhardt Gottlieb. *O fotografování za nepříznivého počasí.*] Více *Fotografický obzor*, 1936, s. 65.

fotografové však přesáhli rámec přednášek zaměřených na technologický výklad vybraných problémů a jejich vysvětlení. Byli to opět Josef Mikulka, Rudolf Paďouk a Marie a Bernhardt Gottliebovi, jejichž tvorba byla vybrána jako kvalitní materiál pro celostátní výuku dobových fotografických trendů (*Mikulkova tvorba; Paďoukova tvorba; Práce manželů Gottliebových*).[90]

Další typ přednášek, často i neformálního charakteru, který se objevuje jen místně a není zahrnován do celonárodní informační výměny, pak připravovali olomoučtí amatéři sami pro své kolegy v klubu. Tento typ předávání informací a zkušeností reagoval na živé dění v klubu a také více reflektoval aktuální problémy, s nimiž se olomoučtí amatéři právě potýkali. Skladba a náplň přednášek byla strukturována opět do několika oblastí. Znovu se objevují lekce z technologie (*O fotografii v přirozených barvách*), nechybí i příspěvky o žánrové či krajinářské fotografii (*O portrétování; Křížem krážem krajinou; O fotografování za nepříznivého počasí*).[91]

Velmi důležitým formátem v rámci přednáškové činnosti bylo zařazení prezentace vlastní tvorby pro řadové členy s osobním výkladem. Tento typ veřejného vystoupení byl důležitým autoedukačním prvkem v procesu výchovy jednotlivého fotografa amatéra. Vybraný člen musel prezentaci připravit od zajištění techniky, termínu a místa až po přípravu sady diapozitivů a příslušného slovního komentáře. Z archivních dokladů se dovídáme, že pod názvem *Jak jsem začal fotografovat* pořádal klub cyklus desetiminutových prezentací či autoreferátů starší i současné tvorby vybraných členů. Promítání diapozitivů s komentářem se pravidelně odehrávalo ve velké klubovně Národního domu v Olomouci. Na základě studia zachovaných pramenů víme, že svoji tvorbu před ostatními členy představili například fotografové Vincenc Bleša, Andělín Hábl, Josef Kšír, Otakar Lenhart, Josef Mikulka, Rudolf Paďouk st. a Božena Sommerová.[92] Po ukončení referátu následovala diskuze o výběru námětů, kompozičních a světelných problémech nebo použitých fotografických metodách, chemikáliích, papírech a aparátech. Nejen z výčtu, ale především ze zachovaných fotografií vyplývá, že se jednalo o vesměs o zajímavé autory a kvalitní tvorbu. Především v případě Josefa Mikulky a Rudolfa Paďouka st. se jednalo o tvorbu uznávanou nejen v národním, ale i mezinárodním kontextu.[93] Zajímavé je také zařazení Otakara Lenharta, který bývá

---

90) K upřesnění obsahu a názvu přednášek: *Paďoukova tvorba.* [Tvorba Rudolfa Paďouka st.]*; Mikulkova tvorba.* [Tvorba Josefa Mikulky]. Více *Fotografický obzor*, 1940, s. 79.

91) Státní okresní archiv Olomouc, složka Klub českých fotografů amatérů Olomouc, zn. M 6–23, č. listu NAD: 373, 1907–1950.

92) *[Jak jsem začal fotografovat].* Cyklus prezentací starší i současné tvorby členů KČFA s promítáním diapozitivů. Různí autoři (Vincenc Bleša, Andělín Hábl, Josef Kšír, Otakar Lenhart, Josef Mikulka, Rudolf Paďouk st. a Božena Sommerová). Velká klubovna Národního domu v Olomouci, 1. 3. 1934. Více SOkA, fond Klub českých fotografů amatérů Olomouc, zn. M 6–23, č. listu NAD: 373, 1907–1950. — Osobní a jiné údaje o jmenovaných fotografech se nepodařilo zjistit.

93) Josef Mikulka dosahoval pravidelně úspěchů na mezinárodních fotografických výstavách a soutěžích. V roce 1926 získal v Lucernu čestné uznání časopisu *Kamera*, v témže roce ocenění na fotografické soutěži firmy *Agfa* v Berlíně. V roce 1932 například získal čestné uznání na *2. mezinárodním fotofestivalu* v Cannes ve Francii. Diplomy a čestná uznání uložena v ma-

pokládán za průkopníka domácí avantgardní fotografie, slučujícího *„konstruktivisticky pojaté kompozice s imaginativním přístupem“.*[94]

Ostatně přijetí nového progresivního přístupu ve fotografii nebylo v moravském, nebo dokonce olomouckém kontextu jednoduché. Vždyť ještě ve třicátých letech 20. století se olomoučtí amatéři potýkají na klubových přednáškách s problémem *Zda je fotografie umění?*.[95] Jakým zjevením pak muselo být v rámci činnosti klubu výstavní vystoupení avantgardní *fotoskupiny tří* v roce 1935, v níž Lenhart působil.[96] Ke cti olomouckých amatérů však lze přičíst, že na stránkách *Fotografických besed*,[97] tedy svého vlastního periodika, nechali přetisknout úvodní slovo k výstavě z pera redaktora Macáka, v němž autor oceňuje experimentální přístup k tvorbě: *„…muž s fotoaparátem byl jednoho dne nespokojen se svým výtvorem, který nesl jen nepatrné stopy jeho ducha, byl nespokojen s mechanickým zachycováním jevové skutečnosti, při němž musel svoji inteligenci a bohatství své lidské osobnosti vybíjet jen technickými finesami při exposici, vyvolávání a kopírování. To byl počátek nové epochy amatérské fotografie, která zanechává hluboko pod sebou onu eru, která by se dala nazvat erou naivního realismu a jíž se říká piktorialismus. Jakmile objevil fotograf,že jeho práce nekončí vyvoláváním a vykopírováním fotografické desky, jakmile poznal, že negativ je pro jeho tvorbu stejně surovým materiálem jako fotografovaný objekt, nestálo mu v cestě již nic, co by mu zabránilo v tom, aby učinil fotografii předmětem experimentu, jehož cílem není nic menšího než velká synthesa materielních nematerielních souvislostí.“* Fotografové také na extravagantní událost okamžitě reagovali uspořádáním komentované prohlídky s autory.[98] Z obsahu úvodního slova a další doprovodné akce je velmi patrné, že výstava v prostředí amatérů zarezonovala. Olomoučtí fotografové byli nejen dobře organizováni, ale především pravidelně vzděláváni. Měli rozhled, zajímali se o fotografické dění kolem sebe. Proto je nezaskočilo programové prohlášení skupiny, že *„smyslem fotografie není jen skutečné zobrazení, reprodukce objektu (skutečnost, aparát, technika jsou jen prostředkem fantasii tvořivého subjektu), experi-*

---

jetku rodiny, kopie uloženy v archivu Muzea umění Olomouc, složka Josef Mikulka. — Rudolf Paďouk st. pro svou publikační činnost soustředil množství ukázek zahraniční fotografické tvorby nejen z Evropy, ale i z USA.

94) Balajka, Petr– Birgus, Vladimír – Dufek, Antonín, et al. *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*. Praha 1993, s. 211.

95) [Josef Kšír], [Zda je fotografie umění?]. Referát o debatní schůzi Klubu přátel umění v Olomouci. Velká klubovna Národního domu v Olomouci, 17. 5. 1934. — Dále to byla například prezentace současné tvorby členů na téma „prázdninových potulek“, která se uskutečnila na členské schůzi klubu 12. 9. 1935. — Více SOkA, fond Klub českých fotografů amatérů Olomouc, zn. M 6–23, č. listu NAD: 373, 1907–1950.

96) *Fotoskupinu tří* tvořili Otakar Lenhart, Karel Kašpařík (1899–1968) a Jaroslav Nohel (1914–1977).

97) *Fotografické besedy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci*, roč. 1, 1935–1936, s. 6–7.

98) [Komentovaná prohlídka *výstavy tří* s J. Nohelem, O. Lenhartem a K. Kašpaříkem]. Členská schůze, 17. listopadu 1935. Soka, fond Klub českých fotografů amatérů Olomouc, zn. M 6–23, č. listu NAD: 373, 1907–1950.

mentujeme, hledáme, tvoříme a trváme na úsilí fotografie výtvarné, které jest známo od samého počátku vynálezu fotografie".[99] Od této chvíle se fotografové v Olomouci mohli bez obav z nepochopení rozhodovat, zda půjdou cestou tradiční fotografie, která inklinuje k nápodobě malířských a grafických postupů či prostému záznamu viděného, nebo se vydají progresivním experimentálním směrem, který reflektuje nové výtvarné trendy a společenskou situaci. Mnoho z olomouckých fotografů v té době volilo cestu kompromisní, zčásti poučenou novými přístupy, zčásti však nepřekračující možnosti tradičních fotografických žánrů – krajinu, portrét, zátiší.

Ale zpět k metodám výuky. Při přednáškách se problematika podrobně vysvětlovala, často i demonstrovala na předkládaných či promítaných snímcích, samotné práce členů se v širším kruhu a v diskuzi hodnotily. V rámci přednášek se nejen předávaly vědomosti v daném oboru. Posluchači získávali přehled o aktuálním dění na domácí, zčásti i na zahraniční scéně, seznamovali se s novými fotografickými trendy, rozvíjeli diskuzi o smyslu fotografie, dotkli se i teorie fotografie. Dalším krokem bylo naučit zájemce praktickým dovednostem a návykům spojeným s technologií výroby fotografie. V tomto směru působili kluboví lektoři na jednotlivé zájemce o studium fotografie ve specializovaných kurzech. První fotografické kurzy, a to nejprve pro začátečníky z řad veřejnosti, později i pro pokročilé členy klubu, pořádal Český klub fotografů amatérů v Praze. V Olomouci pak lze tento vzdělávací formát doložit s větší pravidelností během dvacátých let 20. století.[100] Otázka zavedení kurzů byla projednávána už na první ustavující schůzce klubu, tedy 5. dubna 1907.[101]

Kurzy byly koncipovány ve dvou souvisejících blocích. První se zaměřoval na výklad teorie, druhý byl ryze praktický. Pro praktická cvičení klub začal zařizovat temnou komoru s elektrickou přípojkou a světlem a také s jednouchým strojem na vypírání fotografických desek. Vedení kurzů se lektorsky ujal zakladatel olomouckého klubu Karel Dvořák, o další, především praktickou výuku se starali členové klubu František Štefl, Rudolf Hradečný a Antonín Jaroš. Kurzy byly pro členy bezplatné, veřejnost měla účast zpoplatněnou.[102]

---

99) Text otištěn v katalogovém listě *fotovýstava tří/fotoexperimenty, fotomontáže, fotogramy, fota, reklamní fota* (kat. výs.). Klub českých fotografů amatérů v Olomouci, Olomouc 1935.

100) Olomoucký klub s pořádáním kurzů fotografie samozřejmě začal už dříve, hned po svém vzniku, a pokračoval s touto aktivitou až do zániku klubu začátkem padesátých let. Fotografické kurzy se zpočátku vyučovaly ve školních prostorách Pöttingea nebo ve školní budově České reálky. Například ze dne 29. 3. 1927 máme zprávu o zahájení kurzu v olomoucké škole Na Hradě. — SOkA Olomouc, fond Klub českých fotografů amatérů Olomouc, M 6–23, číslo listu NAD: 373. — Jiný kurz, speciálně pro začátečníky, pak je zmiňován dne 13. 10. 1937. Kurz byl pořádán v rámci praktických kurzů Dobrovského vyšší školy lidové v Olomouci. — Více *Haná ve fotografii* (kat. výs.). Olomouc 1937, nestr.

101) SOkA Olomouc, fond Klub českých fotografů amatérů Olomouc, M 6–23, zápisy ze schůzí klubu 5. 4. 1907–17. 10. 1926.

102) Místem diskuzních setkávání olomouckých amatérů se staly besední prostory hotelu Národní dům, školicí středisko klubu se nacházelo ve dvou místnostech na Mořickém náměstí. Klubová setkání se konala vždy druhou středu v měsíci. Členové se scházeli i ve volném čase, a to v uzavřené místnosti v Litovelské pivnici na Mořickém náměstí 4 v Olomouci.

V průběhu let klub zřídil dvě temné komory pro praktickou výuku fotografické techniky. Až ve třicátých letech se členům klubu podařilo získat vlastní klubové prostory, plně vybavené pro teoretickou i praktickou výuku fotografie.[103]

O obsahu kurzů a problematice, kterou zde pod vedením zkušených lektorů studenti probírali, poskytují nejvíce informací archivní prameny a dobová periodika. V Olomouci to byl především měsíčník *Fotografické besedy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci*. Odborný časopis vycházel vlastním nákladem z členských klubových příspěvků v letech 1935 až 1938 pod redakčním vedením Josefa Kšíra a později i Roberta Smetany (1904–1988).[104] Právě ze stránek *Fotografických besed* lze čerpat nejvíce informací o profilu klubové činnosti a problémech, které tehdejší fotografickou praxi provázely. Podrobný popis fotografického kurzu přináší hned první číslo *Fotografických besed.* Kurz o celkovém rozsahu 10 hodin byl rozdělen do dvou částí. Sedm vyučovacích hodin bylo věnováno problematice negativního procesu (*Dnešní negativní materiál; Chemikálie a jejich funkce ve vývojce a ustalovači; Druhy a vlastnosti vyvolávačů; Různé způsoby vyvolávání; Vývojka vyrovnávací; Zesilování a zeslabování negativů*), obsah zbývajících tři hodin se zaměřil na pozitivní proces (*Pozitivní materiál; Retuš, zesilování, zvětšování; Tónování a jeho umělecký efekt*).[105] Proto se zde opakovaně objevují témata související s technologií výroby fotografie (zvětšování z tvrdých negativů, retuš na malých negativech, zeslabování pozitivů, zaostřování v tmavých místnostech apod.), s praktickou fotografickou chemií (vlastnosti a práce s červenou krevní solí, použití dvojchromanu draselného a permangamu draselného apod.), dále je podrobně rozebírána otázka fotografických námětů a žánrů (*Jarní fotografie, Letní fotografie, Fotografické krásy zimy, Obrázky květin* apod.), menší prostor pak býval věnován dobové teorii (například *Z dějin fotografie ve Francii*) a recenzím a kritikám výstav či jednotlivých snímků (*Zahájení „výstavy tří“*).[106]

Z výčtu aktivit a probíraných témat v kurzech je jasné, že se jednalo o promyšlenou a jasně strukturovanou edukační formu výuky, která postupnými a navazujícími kroky vštěpovala a rozvíjela vědomosti a dovednosti začínajících nebo i pokročilejších fotografů. S novými poznatky se kurzisté seznamovali přímo, například při praktických demonstracích v temné komoře, nebo i nepřímo, při hodnocení fotografií a při vzájemných rozhovorech o tvorbě či technologii fotografie. Logickým doplňkem kurzů bylo i samostudium. Amatéři dokončovali své práce buď doma nebo dle předem dohodnutého pořád-

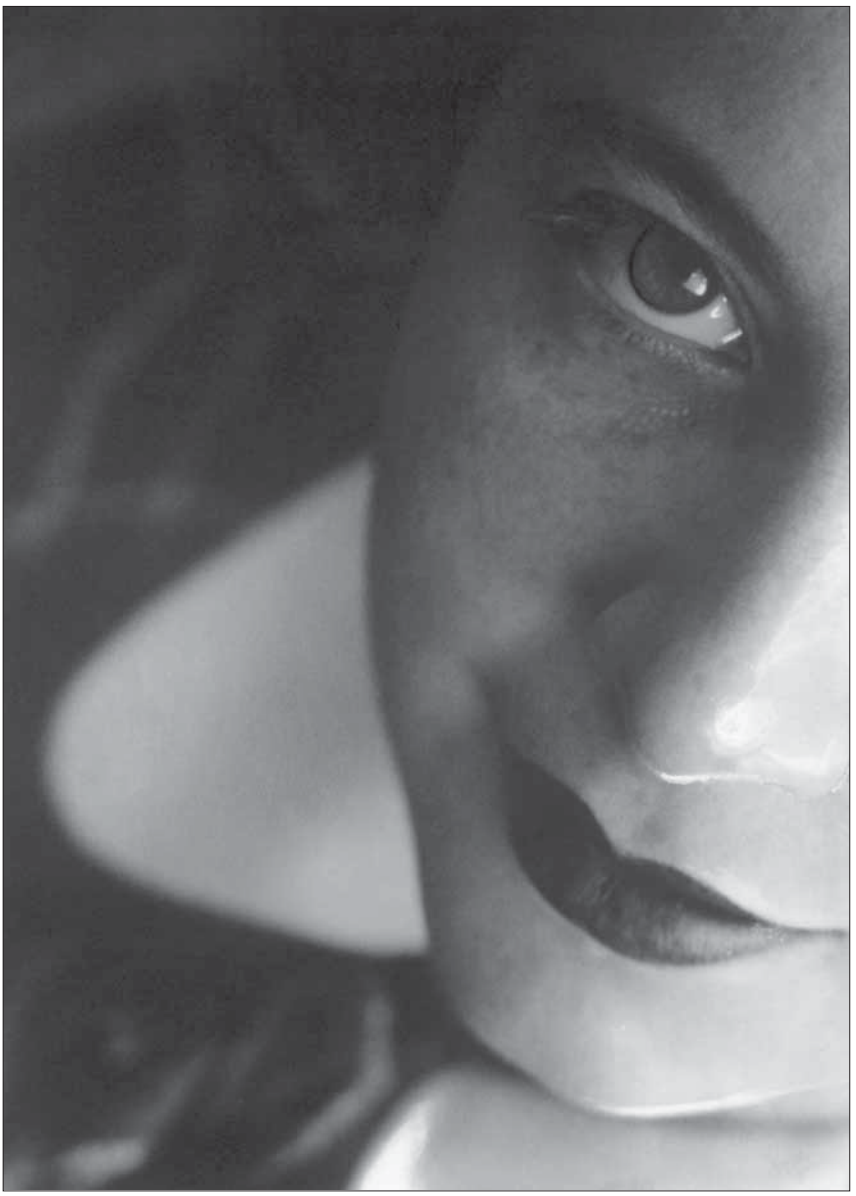
---

103) *„Podařilo se nám získati prostorné místo pod krovem městského domu č. 1. na Masarykově náměstí za mírný nájem.“* — SOkA Olomouc, fond Klub českých fotografů amatérů Olomouc, M 6–23, 1931. Zde také uveden rozpočet rekonstrukce a plánová dokumentace od arch. Jana Lošťáka z roku 1931.

104) Doláková, Markéta. Příspěvek k činnosti Roberta Smetany v olomouckém muzejnictví a památkové péči v letech 1936–1946. *Olomoucký archivní sborník 9*, 2011, s. 121–137.

105) *Fotografické besedy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci*, roč. 1, 1935–1936, č. 1–2.

106) *Fotografické besedy Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci,* roč. 1, 1935–1936, č. 1–2.



Karel Kašpařík, *Proč?*, nedatováno (1937), černobílá fotografie, 387 × 288 mm, Muzeum umění Olomouc

ku v klubové laboratoři. Vstřebávali a prakticky prověřovali poznatky nabyté v kurzu, v domácích podmínkách samostatně a bez asistence lektora byli nuceni řešit problémy při exponování, vyvolávání a finálních úpravách snímku.

Ve dvacátých letech 20. století a pod patronací nově vzniklého *Svazu československých klubů fotografů amatérů* došlo v rámci klubového vzdělávání k zavedení několika edukačních novinek. Vedle již dříve zmíněných projekčních přednášek, které si mohly kluby zapůjčovat, to byly ještě i další dva vzdělávací formáty. Především se podařilo najít a zajistit formu výměny odborné literatury. Pod souhrnným názvem „okružní čítárna“ byly zapůjčovány a vy-

měňovány mezi jednotlivými kluby publikace a časopisy.[107] Jejich pravidelný nákup a výměnu zabezpečoval svaz z výběru členských příspěvků. Zápůjčky domácích i zahraničních novinek ze světa fotografie získávaly do dočasného užívání jednotlivé místní amatérské kluby za symbolický paušální poplatek.

V oblasti prezentace tvorby klubových členů se podařilo navázat na systém „okružních map". Mapy sloužily jako didaktická pomůcka pro objasnění různých fotografických postupů a technik, které byly podrobně popisovány na zadních stranách fotografií (většinou na předtištěném štítku). Autoři měli uvést své jméno, název snímku a technické údaje, tj. délku expozice, clonu, použitý objektiv, jaké bylo osvětlení, jaký byl použit negativní a pozitivní materiál, vývojka, retuš. *„Shromážděné fotografie pak byly vloženy do krabice, opatřeny seznamem autorů a pokyny pro předávání, tzv. cestovním pořádkem, kde každý adresát potvrzoval, kdy zásilku dostal a odeslal. Zároveň měl tuto skutečnost oznámit pověřenému členu výboru, tzv. správci okružních map."* Pod pojmem mapa se tedy ve skutečnosti neskrývalo nic jiného než objemná fotografická kolekce, která seznamovala s obrazovou tvorbou ostatních klubů.[108] Například Olomoucký klub disponoval ještě po skončení okružní cesty objemným albem sedmdesáti pěti fotografií, které patrně i nadále sloužilo jako didaktická pomůcka pro řadu fotografů.[109]

Poslední inovací, která je spojena s celostátním působením svazu, je pořádání svazových výstavních přehlídek. Jednotlivé kluby v rámci svého působiště pořádaly členské výstavy. V průběhu dvacátých a třicátých let 20. století se konaly dvě velké svazové přehlídky. V Olomouci, kde bylo uspořádáno na dvacet členských a jiných výstav, se národní přehlídka konala v roce 1932 pod názvem *Jubilejní fotografická fotovýstava.* Olomoučtí amatéři zde ve výstavních místnostech klubu na Masarykově náměstí v Olomouci vystavili svá díla společně s fotografiemi členů z ostatních klubů z republiky.[110] Výstava byla mimo jiné uspořádána k 25. výročí existence olomouckého klubu. Její náplň musela být dle dobového komentáře Jana Ungera (1886–1942) poměrně progresivní, fotografové se odkláněli od zastaralých ušlechtilých technik, naopak

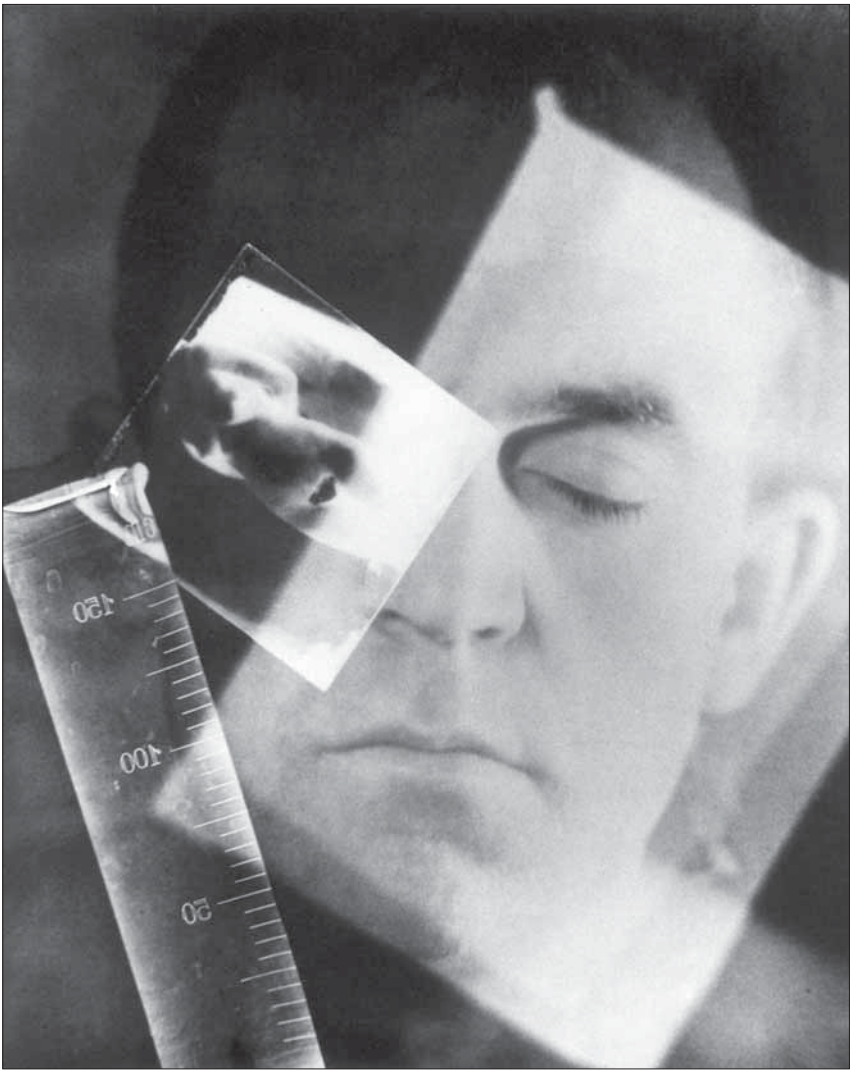
---

107) Informace pro členy o možnosti využívat *„okružní čítárnu"* ve spolkové místnosti klubu nacházíme například v zápisu z členské schůze klubu ze dne 7. listopadu 1935. — Více SOkA Olomouc, fond Klub českých fotografů amatérů, zn. M 6–23, číslo listu NAD: 373.

108) Fotografické mapy existovaly ještě před ustavením svazu. Byly však určeny jen pro potřeby klubu, který je sestavil. Novinkou svazových map byla právě jejich celostátní výměna. S nápadem sestavovat putovní kolekce fotografií, které by sloužily amatérům k porovnávání vlastních výsledků s pracemi ostatních, přišel v roce 1893 Klub fotografů amatérů v Praze. Navázal tak na akci spolku fotografů amatérů ve Frankfurtu nad Mohanem z roku 1892, kdy se podařilo vyměnit fotografie se 17 evropskými amatérskými spolky, včetně pražského klubu. — Více například Bieleszová, Štěpánka – Vrbová, Pavla. Počátky mapových okruhů. In: *Historická fotografie. Sborník pro prezentaci historické fotografie,* roč. 11, 2012, s. 4–17.

109) Více například Bieleszová, Štěpánka – Vrbová, Pavla. Průkopníci fotografie. In: *Civilizované iluze. Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc.* Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012, s. 36–40.

110) *Jubilejní fotografická fotovýstava* se konala od 24. března do 10. dubna 1932. Byla k ní vydána pozvánka, katalog s textem Jana Ungera a studií Josefa Kšíra o historii klubu. Úvodní text k výstavě přednesl Josef Kšír.



Otakar Lenhart, *Autoportrét*, (1935), černobílá fotografie, 348 × 282 mm, Muzeum umění Olomouc

se nebránili pronikání moderních směrů a dobových tendencí: *„Návštěvníkům – laikům – našich výstav bude nápadno pronikání moderních směrů spočívajících hl. v pozorování podrobností a s různých stanovisek. Také možno pozorovat úbytek tzv. ušlechtilých procesů (bromolejů, pigmentů apod.) a převládání čisté fotografie.“*([111]) Pro olomoucké fotografy to byla nejen forma ocenění dlouholeté činnosti, ale především i výzva k porovnání úrovně výsledků dobře strukturované vzdělávací činnosti. Ostatně, vkus a rozhled po fotografické scéně olomoučtí fotografové nekultivovali jen na členských či svazových výstavách. Už v roce 1929 při příležitosti konání čtvrté výstavy klubu byla připo-

111) Unger, Jan – Kšír, Josef. *1907–1932. Jubilejní fotografická výstava v Olomouci Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci a Svazu československých klubů fotografů amatérů v Praze.* Vydáno nákladem klubu. Vytiskla knihtiskárna Linografia v Olomouci, Olomouc 1933.

jena pod názvem *Výstava mezinárodní obrazové fotografie* výběrová kolekce zahraničních autorů.[112] V roce 1937 se také v Olomouci uskutečnila repríza výstavy fotografií Drahomíra Josefa Růžičky (1870–1960), významného fotografa, který dosáhl uznání doma i ve Spojených státech amerických a stal se vzorem pro mnoho fotografů meziválečné generace uznávající moderní čistou a nemanipulovanou fotografii.[113]

Významné osobnosti klubu, jejich umělecký a pedagogický přínos

Samostatnou a ve své době nenahraditelnou roli hrál ale také příklad lektora a vliv zkušených fotografických osobností. V olomouckém klubu působila řada významných osobností tehdejší fotografické scény, například Karel Dvořák, Jan Unger, Josef Mikulka, Rudolf Paďouk st., Karel Wellner (1875–1926) nebo Josef Kšír. Osobnost Karla Dvořáka je s olomouckým klubem spjata velmi těsně. Dvořák se totiž významně podílel na založení klubu v roce 1907, a to během svého profesního působení na ředitelství drah v Olomouci. Klub také dlouhá léta vedl jako předseda.[114] Dvořák mimo jiné přispíval do dobového odborného periodika v oboru, časopisu *Fotografický obzor,* který Klub fotografů amatérů vydával od roku 1893. Ve vzpomínkách připomíná například Jan Unger Dvořákovu četnou přednáškovou činnost pro klub: *„Nejčastěji to byly obrázky předsedy klubu K. Dvořáka…“*[115] U svých posluchačů a kolegů z klubu také formoval svébytný a velmi progresivní postoj k současné fotografii. Na svou dobu totiž velmi pokrokově odmítal impresivní fotografické tendence ve prospěch moderní čisté a nemanipulované fotografie: *„…základem fotografie je věrné zachycení skutečnosti a dokonalé využití přesností fotografické techniky.“*[116]

Rudolf Paďouk st. vydal v roce 1930 u olomouckého nakladatele Romualda Prombergera na svou dobu mimořádnou publikaci *Umělecká fotografie a její tvorba.*[117] V té se mu podařilo soustředit reprodukce domácích, ale především významných zahraničních autorů, na jejichž příkladu demonstroval různorodost přístupů k tvorbě fotografického obrazu. Pro fotografy své doby to byl nenahraditelný studijní materiál.[118] Malíř a grafik Karel Wellner, který byl

---

112) *4. výstava KČFA v Olomouci/Výstava mezinárodní obrazové fotografie.* 18. května – 2. června 1929, Olomouc, Smetanovy sady (tzv. starý skleník).

113) *Kat. výs. Dr. D. J. Růžičky, čestného člena Sdružení amerických fotografů piktorialistů, salonu v Pittsburgu a Los Angeles, K.F.A. na Král. Vinohradech a Č.k.f.a. v Praze*. Svaz Československých klubů fotografů amatérů, Praha 1937. — Repríza se konala v klubovní místnosti Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci, Masarykovo nám. 5, Olomouc, 8.–19. září 1937.

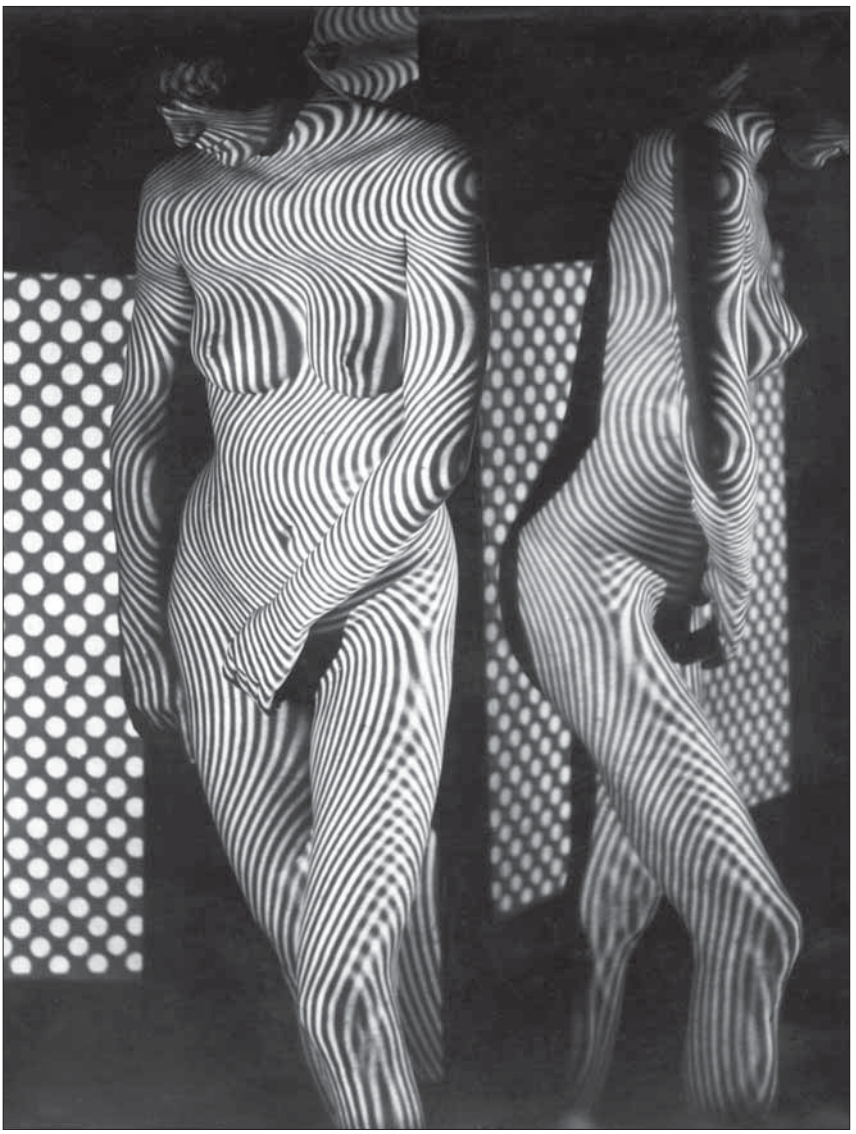
114) Pavel Scheufler v monografickém hesle o Dvořákovi uvádí, že již od roku 1903 působil v Olomouci. Více pak Balajka, Petr – Birgus, Vladimír – Dufek, Antonín, et al. *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*. ASCO Praha 1993, s. 66–67.

115) Unger, Jan – Kšír, Josef. *1907–1932. Jubilejní fotografická výstava v Olomouci Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci a Svazu československých klubů fotografů amatérů v Praze.* Vydáno nákladem klubu. Vytiskla knihtiskárna Linografia v Olomouci, Olomouc 1933.

116) Jičínský, Karel (ed.). *Ročenka Česká fotografie*, 1939, roč. 9., s. 8.

117) Paďouk, Rudolf. *Umělecká fotografie a její tvorba*. R. Promberger, Olomouc 1930.

118) Paďouk, Rudolf. Proti proudu. *Fotografický obzor*, 1927, s. 145–178.



Jaroslav Vávra, ***Studie IV (Šrafura)***, nedatováno (1964), černobílá fotografie, 360 × 282 mm, Muzeum umění Olomouc

v letech 1907–1909 činný jako místopředseda klubu, vydal už v roce 1908 publikaci *Umělecká fotografie krajiny a nástin rozvoje krajinomalby*. Kniha je koncipována jako pomůcka pro výtvarníka, který se snaží postihnout věrnost přírody právě s pomocí moderního technického média – fotografie.

Přesto však lze říci, že všechny zmíněné osobnosti se snažily, nahlíženo současnou optikou, připravovat vzdělávací aktivity zaměřené na zvyšování odbornosti členů amatérského klubu. Lektoři krok za krokem, za pomoci obrazových, textových a jiných podpůrných učebních materiálů a pomůcek (obrazové mapy, odborné publikace, promítání) zvyšovali individuální dovednosti svých členů. Jejich další pracovní činnosti, jako byla příprava náplně kurzů,

zaměření jednotlivých přednášek a organizace prezentací tvorby, napomáhaly rozvoji a odbornému růstu celé amatérské organizace. Takto strukturovaná klubová edukace reflektovala v první řadě dílčí didaktické cíle, které spočívaly především v rozvoji znalostí, dovedností a postojů. Neopomenutelné bylo také kolektivní směřování edukace, která si kladla za cíl společenskou emancipaci, osvětu a kulturní rozvoj veřejnosti prováděný právě za pomocí moderního média – fotografie.

Fotografická sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci

Jaroslav Vávra, člen klubu fotografů amatérů, pokračoval nejen ve své umělecké tvorbě, ale i v osvětové a pedagogické činnosti i po zrušení klubové organizace. Koncem padesátých let se stal aktivním členem olomoucké skupiny *DOFO*, koncem šedesátých let se stal zakládajícím členem fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci. *„V roce 1969 založil v Olomouci fotografickou sekci Vlastivědné společnosti muzejní, která dnes soustřeďuje několik desítek fotografů amatérů.“*(119) Společně s Josefem Kšírem, posledním předsedou Klubu fotografů amatérů v Olomouci, oživili a navázali na bezmála šedesátiletou tradici laického vzdělávání v oblasti volné fotografie v Olomouci.(120) Vávra se hned od počátku v sekci velmi angažoval. Do roku 1971 byl i jejím předsedou, poté v ní působil jako lektor.(121) Hlavní činností společnosti byla práce v zájmových sekcích a vydávávání *Časopisu Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci*.(122)

Edukační a odborná činnost sekce v letech (1969–1981)

O stavu a potřebě vzdělávání v prostředí fotografů amatérů a také o dobových podmínkách a cílech leccos nastíní hned v úvodu vzpomínka teoretika Petra Tauska: *„Začínal jsem jako fotoamatér a nejprve jsem zkoumal, co všechno umí technika. Brzy jsem si ale uvědomil, že zvládnutí řemeslné profese je pouze prostředek a nikoliv cíl. Proto jsem si chtěl o fotografii přečíst knížku, která by svým pojetím odpovídala uměnovědným publikacím z oboru malířství, hudby apod. Ke svému překvapení jsem zjistil, že u nás nic takové-*

---

119) Kobza, František. Krajiny rodu ženského. *Informace. Kulturně-výchovná činnost na okrese Olomouc 1981*. Okresní kulturní středisko Olomouc, Olomouc 1981, s. 23.

120) Vlastivědná společnost muzejní navázala na bývalý Vlastenecký spolek muzejní v Olomouci. — Více Kšír, Josef – Šula, Bohumil. Zpráva o činnosti Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci za rok 1971. In: *Sborník Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci.* Olomouc 1972, s. 195–197.

121) Kšír, Josef – Šula, Bohumil. Zpráva o činnosti Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci za rok 1971. In: *Sborník Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci.* Olomouc 1972, s. 196.

122) V tomto směru společnost vlastně kopírovala práci bývalého *Vlastivědného spolku muzejního*. Před obnovením činnosti *Vlastivědné společnosti muzejní* existovalo při *Vlastivědném ústavu* celkem pět zájmových sdružení, která přešla jako jednotlivé sekce do *Vlastivědné společnosti muzejní*. Postupně bylo zřízeno celkem 10 sekcí (biologická, kaktusářská, historická, prehistorická, historie lékařství, národopisná, numizmatická, fotografická, Slovanského gymnázia, přátelé starých rodin).

ho neexistuje a i v zahraničí je tento pohled na fotografii dosti vzácný. Nezbylo proto nic jiného než sbírat poznatky z různých článků a katalogů a z těchto dílčích údajů si skládat ‚mozaiku'.“(**123**)

Podobnou zkušeností procházela od konce padesátých a hlavně v šedesátých až osmdesátých letech i řada dalších amatérů a neformálních sdružení. Rozmezí let 1969 až 1981 představuje v rámci existence olomoucké sekce období, ve kterém dosáhla největšího rozmachu. Ať už máme na mysli počet členů a uspořádaných výstav, ale také angažmá významných pedagogických a uměleckých osobností. Měřítkem kvality rovněž byly četné úspěchy členů sekce na domácích a zahraničních výstavních přehlídkách. Rok 1969 označuje vznik sekce, s rokem 1981 je spojeno úmrtí jejího zakladatele, prvního předsedy a lektora Jaroslava Vávry, který svým osobním vkladem zaručoval vysokou úroveň edukace v sekci.

V prvním roce svého ustavení měla sekce 37 členů, kteří se scházeli na pravidelných středečních schůzkách dvakrát měsíčně v klubových prostorách Vlastivědného muzea. Postupně se počet členů zvyšoval. Za sledované období se jich v řadách sekce vystřídalo několik desítek. Výchovně-vzdělávací metody byly založeny především na přímém výchovném působení lektorů. Základem edukace byly odborné konzultace členů se zkušenějšími fotografy, specialisty a odborníky, dále přednášková a osvětová činnost pro veřejnost a instituce. Praktickou náplní bylo plnění tzv. „mapových okruhů“ a spolupráce s ostatními kluby v rámci prezentace a hodnocení fotografické tvorby. Nechybělo ani pořádání výstavních přehlídek a fotografických kurzů pro členy i pro veřejnost. Ze struktury činnosti sekce však zmizelo systematické vedení odborné knihovny, jak tomu bylo dříve v amatérském klubu. Přesto se však členové sekce snažili udržet všestranné zaměření edukace, které se podařilo realizovat především prostřednictvím lektorů a zkušených fotografů. Samozřejmou součástí edukace byla jak práce v širším kolektivu sekce, tak i domácí forma samostatného sebevzdělávání a plnění dílčích, lektory koncipovaných a zadávaných úkolů.

Metody, formy a cíle zájmového vzdělávání

Významnými osobnostmi, které stály u zrodu sekce, byli již zmínění Jaroslav Vávra a Josef Kšír. Oba byli jako bývalí členové olomouckého amatérského klubu v profesním i kolegiálním vztahu. Proto lze také předpokládat, že právě oni přenesli do nově vzniklé fotografické sekce metody zažité a používané v prostředí klubového vzdělávání. Osobností, která také významně připravila půdu pro kvalitní směřování edukace v sekci, byl i Václav Zykmund. Ten už v letech 1962 až 1965 neformálně působil jako „teoretik“ fotografické skupiny DOFO. Tedy skupiny, jejíž členové se budou různou měrou podílet v průběhu následujících šedesátých až osmdesátých let na odborné a vzdělávací

123) Hruška, Martin. Jubileum Petra Tauska. *Československá fotografie*, 1987, roč. 38, č.1, s. 6–7.

činnosti fotografické sekce.[124] A právě vzácné spojení teoretické podpory a praktických zkušeností následně zajistilo úzké napojení na hlavní a aktuální proudy domácího umění. A díky Zykmundově propedeutice i na tehdejší západoevropské trendy.

Na rozdíl od předválečného klubového sytému, který se rozvíjel v demokratické atmosféře, se fotografie po roce 1948 všeobecně potýkala s ideologickými problémy. Předchozí generace amatérů řešila otázky technické a umělecké a přela se s teoretiky, zda fotografie je, či není umění a který výtvarný druh je hodnotnější. Fotografie padesátých let byla nucena přijmout novou úlohu v totalitní společnosti. Pod rouškou zdůrazněné společenské role fotografie se do fotografie začal vkrádat socialistický realismus. Nově se začínají objevovat požadavky na lidovost fotografie, na její pravdivost a společenskou angažovanost. Vrcholem fotografického umění se stává reportáž.[125] V dobových periodikách se objevují texty o roli fotografie v procesu sjednocování zemědělských družstev nebo o fotografické inspiraci v ideologických názorech Lenina či Stalina.[126]

Ze svobodné fotografické tvorby se v průběhu padesátých let 20. století začala vytrácet běžná každodenní témata, žánry, momentky. Z pera fotografa Václava Jírů se například dovídáme i o nových požadavcích na fotografickou edukaci: *„Aby úroveň fotografické tvorby neustále rostla, bude třeba, aby také fotografická sekce SČVU pomáhala při výchově dorostu, především z řad pracujících, a v dalším vzdělávání fotografů, jež musí odpovídat vzrůstajícím ideovým, uměleckým i technickým požadavkům. Mimo školení a výchovu v duchu usnesení IX. sjezdu KSČ bude třeba zajistit i výměnu zkušeností na pravidelných schůzkách s referáty a diskusí. Velmi důležitá je otázka výstav, jež jsou především s to podnítit soutěživost. Na každoročních výstavách by se měly konat pohovory návštěvníků s vystavujícími a i ostatními výtvarnými umělci. Dokud nebudou tyto otázky vyřešeny, překážky odstraněny a zmíněné náměty uskutečněny, nelze počítat s dostatkem vyspělých fotografů pro budoucí úkoly, jež budou neustále přibývat.“*[127]

Naštěstí konec šedesátých let 20. století přináší mírné společenské uvolnění. Fotografové všeobecně, ale i ti, kteří působili ve *Fotografické sekci Vlastivědné společnosti muzejní*, raději navazovali na předválečnou tradici

---

124) Mnozí členové skupiny DOFO převzali nebo se nechali inspirovat Zykmundovým principem *„sarkastického napětí“*. Jeho význam blíže vysvětluje historik umění Pavel Zatloukal: *„(...) jinak řečeno absurdity setkávání nesourodého s protismyslným. Fotografie již zkrátka nemá zrcadlit, ilustrovat realitu, ale stává se neustále inovovaným subjektivním autorským sdělením.“* Zatloukal, Pavel. Olomoucká výtvarná kultura šedesátých let. In: Zatloukal, Pavel (ed.). *Oznámení o Ikarově letu. Olomoucká šedesátá léta v zrcadle výtvarné kultury*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 1998, s. 49.

125) K nové roli fotografie například Jírů, Václav. Tvůrčí práce ve fotografii. *Nová fotografie*, 1952, č. 4, s. 38–39.

126) Pospěch, Tomáš (ed.). *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech a dokumentech*. Nakladatelství Dost, Hranice 2010, s. 96.

127) Jírů, Václav. K současným otázkám československé fotografie. *Nová fotografie*, 1952, č. 6, s. 61.

československé levicové a sociálně orientované fotografie než na kostrbaté ideologické výzvy z padesátých let.[128] V této nelehké dobové situaci začala rozvíjet svoji činnosti i olomoucká fotografická sekce. Cílem její činnosti bylo, řečeno slovy dobového zpravodaje, *„klást důraz na stránku společenskou, aby v ní našli uplatnění všichni zájemci a přátelé fotografie bez rozdílů ve vyspělosti a bez omezení počtu členů“.*[129] V tomto okamžiku je také důležité připomenout, že v Olomouci již od roku 1958 působila řada originálních fotografů sdružených ve skupinách *DOFO* a *Ohnisko*. Mnoho z jejich členů převzalo i roli lektorů v sekci. Formálně splňovali požadavky doby, většina z nich byli pracující dělníci, kteří po práci rozvíjeli své fotografické dovednosti v závodních klubech nebo pracovali jako dobrovolní členové poradních sborů pro fotografii.[130] Obsahově i formálně však jejich práce tíhly k civilistní poetice *Skupiny 42* a imaginativnímu zobrazení reality v duchu surrealistických tendencí.

Vzhledem k tomu, že se archiv sekce nezachoval, můžeme její činnost rekonstruovat jen na základě kusých zpráv z příslušného období, ale hlavně ze vzpomínek bývalých členů. První stručnou informaci o úspěšné činnosti sekce nacházíme už v roce 1970, tedy rok po jejím založení. Tehdy její členové připravili odbornou výstavu ve Vlastivědném ústavu v Olomouci. O její náplni však nevíme nic bližšího. Lze však předpokládat, že se jednalo o výběr z prací členů. O rok později, v roce 1971, uspořádali členové další akci, tentokrát celostátní výstavu s mezinárodní účastí v Olomouci. V témže roce také olomoučtí fotografové zaslali do francouzského Montaubanu sto dvacet svých snímků pro výstavní účely, za které získali medaili města i departementu. *„Časopis Odborář otiskl čtyři snímky členů fotosekce a Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti vybral sekci pro reprezentaci snímků v ČSSR na mezinárodní přehlídce fotoklubu Europafoto. Ve fotografické soutěži ČSR se naše sekce mezi 11 kluby umístila na druhém místě.“*[131] O vzhledu, obsahu a kvalitě snímků také nemáme žádné podrobnější údaje.

Konkrétnější obrysy činnosti poskytuje dobová zpráva z následujícího roku. V roce 1972 si totiž sekce připomenula 65. výročí založení Klubu fotografů amatérů v Olomouci, a to přednáškou Josefa Kšíra o historii olomoucké fotografie. Na přelomu let 1972 a 1973 pak sekce uspořádala členskou výstavu ve Vlastivědném ústavu v Olomouci, *„o jejíž dobré úrovni svědčí značná ná-*

---

128) Inspirací jsou například díla Jiřího Jeníčka, Karla Kašpaříka nebo tvorba skupiny *Sociofoto* ad.

129) *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci,* roč. 1979, č. 12–12, s. 20. — O genezi fenoménu amatérská fotografie více Klimpr, Petr. *Česká amatérská fotografie 1945–1989.* ÚKVČ, Praha 1989.

130) Například olomoucká skupina *Ohnisko* vznikla v klubu ROH při Moravských železárnách v Olomouci.

131) Kšír, Josef – Šula, Bohumil. Zpráva o činnosti Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci za rok 1971. In: *Sborník Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci.* Olomouc 1972, s. 195 až 197.

vštěvnost".[132] V souvislosti s výstavou se konal ve spolupráci s Okresním kulturním střediskem v Olomouci seminář *O tvůrčích problémech současné fotografie*. Mezi pozvanými odborníky nejvíce zaujal Ján Šmok, teoretik fotografie a pedagog na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze, který, jak opět zmiňuje dobový zpravodaj, často do olomoucké sekce zajížděl přednášet. Šmok ostatně nejen v Olomouci, ale po celé republice vedl kurzy pro porotce fotografických výstav a lektory fotografie.[133]

V témže roce také měli dva členové sekce, Vojtěch Sapara (1923–2004) a Leo Schwarz (1914–2006), samostatné výstavy v olomouckém Divadle hudby.[134] Z dobových zpráv také víme, že členové sekce se účastnili soutěží, *„a to jak místních, celostátních, tak i mezinárodních"*.[135] Jednou z obeslaných výstav byla i tematická soutěž *Historická Olomouc,* zaměřená na památky města. Z katalogu k výstavě se také dovídáme další jména členů a lektorů sekce – Zdeněk Ondráček a Rupert Kytka (1910–1993), opakuje se Vojtěch Sapara. [136] Za zmínku rovněž stojí sice kusá, ale zásadní informace o pravidelné účasti sekce v soutěži mapového okruhu. Z předchozích informací a z výčtu aktivit následujících let se nám vyjevuje konkrétní struktura činnosti sekce. Ta zahrnovala již zmíněné pravidelné pracovní schůzky a setkání fotografů zaměřené na praktickou instruktáž dané fotografické problematiky. Dále to byla přednášková činnost, ať už z vlastních lektorských zdrojů nebo zabezpečená externími odborníky. Ve vztahu k veřejnosti to byla prezentace vlastní tvorby (členské, skupinové, tematické i sólové výstavy), pořádání fotografických kurzů a exkurzí. Pro porovnání a zvyšování kvality tvorby se pak sekce a její členové účastnili soutěží a mapového okruhu.

Pro rekonstrukci programu a obsahu pracovních schůzek bylo nutné čerpat zpřesňující informace z výpovědí bývalých členů. Fotograf Miroslav Kolář (*1935) patřil mezi první členy sekce.[137] Zrekonstruoval personální složení lektorů v prvních letech činnosti. Vedle Jaroslava Vávry, který byl jejím předsedou, zde působili Vojtěch Sapara, Rupert Kytka, Ivo Přeček (1935–2006), všichni členové skupiny DOFO. Do sekce docházeli i další její členové. Dalšími lektory byli Josef Kývala (*1944) a Milan Hořínek (*1932). Externě vypomáhal i Miloslav Stibor. Z podrobné výpovědi Jany Dvorské (*1949), další členky sekce, vyplývají důležité informace jak o struktuře činnosti, tak především

132) *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci,* roč. 1973, č. 2, s. 6.

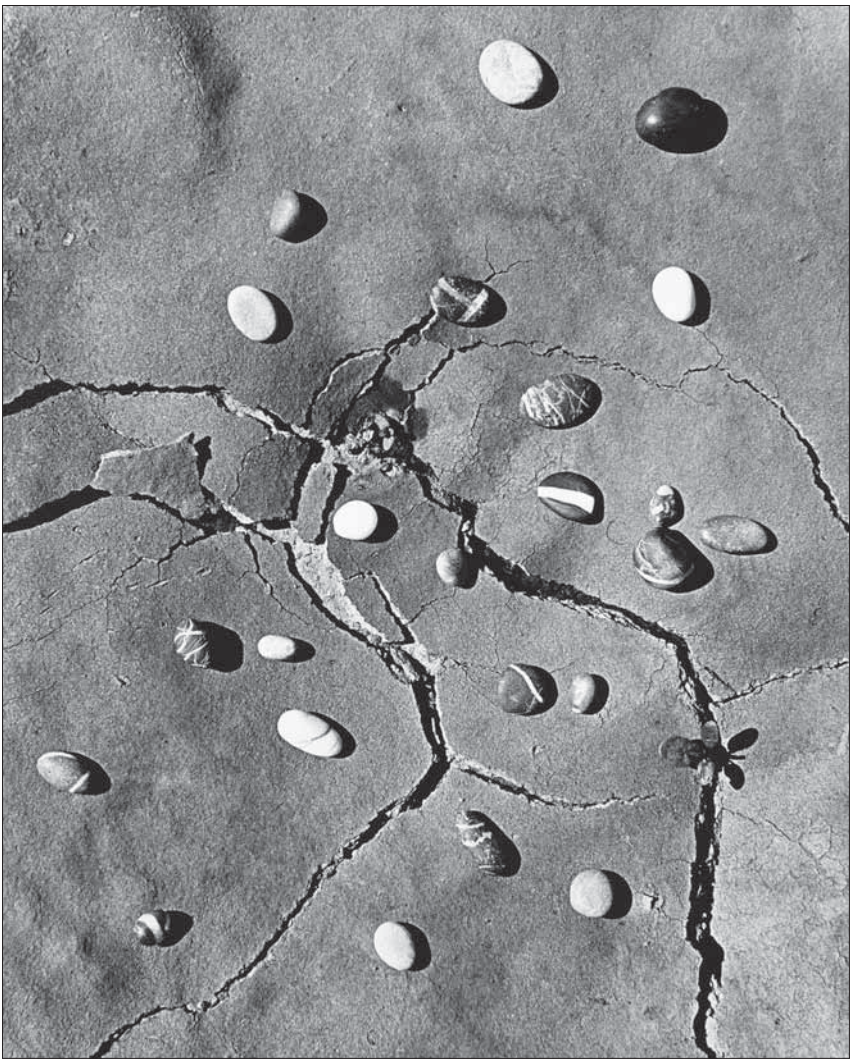
133) *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci,* roč. 1973, č. 2, s. 6. — Kurzy a školení organizoval a metodicky vedl Ústav pro kulturně výchovnou činnost.

134) *Fotografie Vojtěcha Sapary*, Divadlo hudby Olomouc, Olomouc 18. 2. 1972.

135) *Fotografie Vojtěcha Sapary*, Divadlo hudby Olomouc, Olomouc 18. 2. 1972.

136) Stibor, Miloslav. *Historická Olomouc* (Zdeněk Ondráček, Jaroslav Šanda, Rupert Kytka, Vojtěch Sapara, Jan Dokoupil; kat. výs.). Středisko státní památkové péče a ochrany přírody, Olomouc 1973.

137) Miroslav Kolář (*1935) vystudoval Střední průmyslovou školu v Šumperku a Průmyslovou školu filmovou v Čimelicích, obor filmová, televizní a zvuková technika. Škola se zaměřovala na výuku profesí, které byly potřeba ve filmové, televizní, ale i rozhlasové a divadelní tvorbě v podobě organizačních a technických pracovníků. Žije a tvoří v Olomouci, zaměřuje se na fotografii a tvorbu videopořadů.



Vojtěch Sapara, *Kamínky*, nedatováno (počátek 70. let 20. století), černobílá fotografie, 599 × 502 mm, Muzeum umění Olomouc

o pedagogických metodách a formách výuky ve fotografické sekci, kde působila od začátku sedmdesátých let 20. století: *„Myslím, že to bylo v roce 1972 nebo 1973, když jsem se dozvěděla, že zde v Olomouci je možné se studiu fotografie věnovat v tzv. fotografické sekci zdejšího muzea. My jsme tomu vznešeně říkali fotografická škola.“* Dvorská popisuje, jak byla výuka strukturovaná z hlediska časového: *„Výuka ve fotografické sekci byla rozptýlena do několika let. Ve skutečnosti to byl vlastně dvou- až tříletý fotografický kurz.“* Zdůrazňuje motivační a koncepční roli vedoucích lektorů: *„Byla to taková pracovní setkání s váženými pány fotografy. K nejvýraznějším osobnostem samozřejmě patřil Jaroslav Vávra, pak nás učil Rupert Kytka. O technologii jsme se dozvídali především od inženýra Vojtěcha Sapary.“* Dvorská také vzpomíná na konkrétní vyučovací metody: *„Výuka spočívala v tom, že jsme posloucha-*

li přednášky, lektoři nám promítali diapozitivy, které se vázaly k jednotlivým probíraným tématům."

Ve vzpomínkách také rozvádí informace o přímém výchovném působení lektorů, o způsobu zpřesňování a fixace nových poznatků: *„Po přednášce následovala diskuze na dané téma, dotazovali jsme se na další a další detaily různých fotografických žánrů, technik, postupů. Po přednáškovém bloku následovalo zadávání úkolů."* Motivačním prvkem a dalším zdrojem poznání, které vyplývalo z těsnějšího a intenzivnějšího osobního setkání s lektory, byly i víkendové workshopy: *„Také jsme se setkávali po dva víkendové dny jednou za čtvrt roku v rekreačním areálu v Horním Žlebu u Šternberka,"* kde výuka pokračovala dalšími přednáškami, prezentacemi a plněním dílčích úkolů.[138] Obsah jednotlivých výukových lekcí, z nichž vyplývaly náměty pro úkoly, popisuje Dvorská velmi detailně: *„Úkoly byly různorodé. K těm hlavním okruhům patřilo široké téma Člověk."* Obsáhlý tematický okruh měl koncepčně i lektorsky na starosti Jaroslav Vávra. Cílem bylo osvojit si originální pohled na portrétovanou osobu, získat sebevědomí při práci s modelem, umět reagovat na jeho podněty, a to jak v interiérových, tak i exteriérových podmínkách. A také, jak dodával s oblibou sám Vávra, *„nebát se, prostě přijít, postavit se na náměstí proti náhodnému kolemjdoucímu a fotografovat ho"*.[139] Dvorská potvrzuje vysokou úroveň Vávrovy výuky. I přesto, že téma ji nezaujalo a ani ve své další tvorbě k němu nijak zvlášť neinklinovala, zvládla je bezchybně a vytvořila řadu fotografií na vysoké umělecké a výrazové úrovni.

V souvislosti s působením Jaroslava Vávry neopomněla Dvorská připomenout jeho snahu reagovat na proměnu dobových výtvarných směrů. Právě díky Vávrovi měli posluchači olomoucké sekce mimořádnou příležitost seznamovat se s problematikou dobových trendů op artu, lettrismu a hlavně barevné fotografie. Pracovat s barevnou fotografií v té době, tedy v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století, bylo z hlediska dostupnosti a kvality fotografického materiálu velmi obtížné. Také vyvolávání barevných negativních filmů vyžadovalo velkou dávku odborných znalostí z chemické technologie a praktických zkušeností. Vávra v olomoucké sekci nejen přednášel, ale také publikoval odborné texty o technologii fotografie, především pak o metodách barevného fotografování a diapozitivech.[140] Olomoučtí fotografové měli jedinečnou příležitost získávat informace přímo od průkopníka barevné fotografie. Vávra byl schopen na svých pracích demonstrovat možnosti barevného

---

138) Z rozhovoru mezi autorkou textu a Janou Dvorskou, Olomouc, 16. 11. 2011, více viz Příloha 1.

139) Dvorská má z té doby zachováno několik cyklů: *„Ten první skutečně vznikl na náměstí, když jsem dokumentovala svobodomyslné občany a Romy s alkoholem u kašny. Dále jsem dlouhodobě pracovala s dětskou modelkou, dcerou mých známých. Podle hodnocení Jaroslava Vávry se mi podařilo vytvořit mnoho citlivých dětských portrétů. A pak také jsem fotografovala svoji mladší sestřenici."* Z rozhovoru mezi autorkou textu a Janou Dvorskou, Olomouc, 16. 11. 2011, více viz Příloha 1.

140) Vávra, Jaroslav. Barevné fotografické techniky. *Československá fotografie,* 1980, s. 32, 80–81, 176, 225, 272.

experimentu od chemického složení vývojky přes výklad o úskalí chromogenního vyvolávání až po metody barevné filtrace. Nikdy nechyběly postřehy a úvahy o fotografii a jejím poslání. Díky dobrým vazbám k tehdejšímu Svazu českých fotografů Vávra také zajišťoval olomouckým fotoamatérům literaturu z oboru.

K dalším zadávaným tématům patřilo neméně obsáhlé téma „příroda“ a „krajina“. Sem spadala jak cvičení se strukturou, kompozicí detailem, přírodninami, tak i rozsáhlejší cykly zachycující krajinné celky v proměnách ročních období, poznamenané působením přírodních sil a času nebo i člověkem. Důraz byl kladen například na možnosti práce s přirozeným světlem, kontrastem černé a bílé. Lektoři také zadávali úkoly z fotografického žánru zátiší. To patřilo, alespoň podle názoru Dvorské, mezi oblíbená témata. Vedl je lektor Rupert Kytka, který je pracovně přejmenoval na „svět prostých věcí“. Téma zahrnovalo mnoho aspektů a pohledů, jak výtvarných, tak fotografických. Kytka se, podobně jako ve své vlastní volné tvorbě, která oscilovala od záznamu nalezených zátiší až po optické a estetické vlastnosti struktur, zaměřoval na výtvarné ztvárnění přírodních detailů, makrostruktur. Studentům proto vštěpoval pozornost pro nalezená zátiší, nečekané, obsahově i formálně zajímavé kompozice. Také, podobně jako Vávra, sledoval dobové trendy. Proto se studenti ve svých samostatných úkolech věnovali kontrastu světla a stínu, rastru, hledání opakující se struktury v duchu op artu, seriálního a konstruktivního umění. To potvrzuje i výpověď Jany Dvorské: *„Fotili jsme různé detaily, kliky, zámky, mříže, nalezená zátiší. Učili jsme se hledat nejen zajímavou kompozici, ale také světlo, nasvícení předmětů. Na to jsme měli více klidu a soustředění. To jsme dělali především pod dohledem Ruperta Kytky.“*

Dvorská také zdůrazňuje důležitou a nenahraditelnou roli a přístup lektora, především jeho schopnost kultivace vidění u svých posluchačů: *„Tady bych chtěla zdůraznit především to, jak nás učil se dívat. Dívat se na svět fotograficky. Věnovat pozornost detailům, malým věcem, ale také světlu a stínům, celkovému dojmu. Byl to velice citlivý a klidný člověk, který mi mnoho dal. Já vlastně od té doby vidím svět jako černobílou fotografii. Zátiší, která po nás chtěl, měla být neobvyklá, nečekaná, ale ladná, uměřená a především s příběhem.“* Z rozhovorů s bývalými členy se také podařilo zrekonstruovat témata, která byla probírána ve fotografické sekci. Podrobně popsané téma „člověk“ se ještě dále dělilo na dílčí oblasti specifických úkolů, zadávaných k samostatné práci posluchačů (portrét; figura; akt). Podobně tomu bylo i u okruhu „svět malých věcí“, který se dále členil na „zátiší“ a „detaily“. Další oblastí zájmu lektorů i posluchačů byla „struktura“ a její zachycení, ať už v kategorii „makrosnímek“, „materiálová studie“ nebo v rámci cvičení „kompozice“ z jednouchých přírodních i geometrických elementů. Široký záběr mělo i zmíněné téma „příroda“. Sem lektoři zahrnovali fotografická cvičení s motivem stromů, dále záběry z krajiny, včetně volby úhlu pohledu a stanoviště. Dále sem zapadají okruhy „detaily přírody“; „světelné reflexy“; „voda“ a „sníh“ s důrazem na práci se světlem, stínem a kontrastem.

Zcela novým okruhem byly tzv. „experimentální techniky“ a uplatnění progresivních přístupů k výrobě a postprodukci fotografického snímku. Posluchači se seznamovali například s technikou fotogramů, koláží či speciálních fotografických efektů (vykrývání, nadržování, solarizace). Na zkušenosti získané v rámci tohoto okruhu vzpomíná i bývalý člen Břetislav Šmíd: *„Ve fotokomoře mi* (Vojtěch Sapara, pozn. aut.) *ukázal řadu fotografických fíglů, nadržování, použití Farmerova zeslabovače atd. Všichni členové jsme ho velmi uznávali. Byl precizní a ochotný sehnat i nedostupné potřebné chemikálie. Měl zásluhu na tom, že jeho propracované receptury na vývojky se šířily mezi fotografy a bylo naprosto běžné, že řada z nás si vývojky sama vážila a míchala namísto továrně vyráběných preparátů FOMA.“*(141)

Specifickou kapitolou ve výuce byla fotožurnalistika. Lektorsky ji vedl Milan Hořínek, fotoreportér regionálních novin *Stráž lidu*. Ten se studenty probíral témata „dokument“; „fotografický seriál“; „reportáž“ a „angažovaná fotografie“. K posledně uvedenému je však třeba dodat, že bývalí členové sice museli čas od času z cvičných důvodů a pro výstavní účely společensky angažovaný či budovatelský snímek vytvořit, ale jak společně dodávají, *„vždy byl důraz položen na citlivě lidském přístupu k tématu a jeho ztvárnění“.* Posledním bodem v přehledu vyučovaných témat byla již zmíněná „barevná fotografie“ a „diapozitiv“.(142) Společným a praktickým výstupem v této oblasti byla účast sekce v celostátní soutěži barevných diapozitivů.(143)

Jak vyplývá z výpovědí bývalých členů a studentů sekce, velká pozornost byla věnována jak formálnímu uchopení fotografie, tak především její obsahové a výpovědní hodnotě. Stranou však nezůstal ani zájem o technologii výroby fotografie a seznamování s technickými novinkami. Tuto oblast měl na starost Vojtěch Sapara, chemik a výzkumný pracovník v olomouckém farmaceutickém podniku Farmakon: *„No a s inženýrem Saparou to bylo především získávání znalostí z oblasti technologie, chemie. Naučil nás dokonale vyvolávat negativy, byl specialista na kinofilm, ze kterého nás naučil dělat obrovské, a přitom dokonale ostré zvětšeniny.“* Dvorská také zdůrazňuje smysl vzdělávání v sekci a hlavně jeho význam a využití v další odbornosti a praxi posluchačů: *„Já sama jsem pak s vlastními negativy pracovala v propagaci, zvětšovala je nejen na papír, ale i na plátno. Dnes to zní banálně, ale tehdy to byl opravdový technický a technologický oříšek.“*

Důležitým výchovným prvkem v sekci bylo hodnocení zadaných úkolů. Posluchači nejprve ve fotografických náhledech seznámili lektory s návrhem řešení úlohy. Lektoři zvolený přístup a metodu řešení zhodnotili, a buď přijali, nebo častěji doporučili mírnou úpravu postupu: *„...třeba náš výběr i pozmě-*

---

141) Z rozhovoru mezi autorkou textu a Břetislavem Šmídem, Olomouc 22. 1. 2011. Více viz Příloha 1.

142) *„Dle soudu ostatních lektorů, a také jejich zásluhou, jsem se tuto disciplínu naučila dokonale zvládnout.“* Z rozhovoru mezi autorkou textu a Janou Dvorskou, Olomouc, 16. 11. 2011, více viz Příloha 1.

143) *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní*, roč. 1980, č. 13–14, s. 8.

Rupert Kytka, ***bez názvu (Strom)***, nedatováno (60. léta 20. století), černobílá fotografie, 299 × 234 mm, Muzeum umění Olomouc

nili a doporučili fotografii udělat v jiném formátu, třeba 30 × 40 cm, a třeba ve třech či čtyřech variantách, barevných, světelných. Také nás upozorňovali na možnosti práce pod zvětšovákem, na vykrývání a nadržování jednotlivých partií rukou či šablonou." S hotovými, samostatně dokončenými snímky pak posluchači přicházeli na společné konzultace, kde museli čelit kritice a zodpovídat dotazy lektorů i ostatních členů sekce: *„Nejdříve se vyjádřil vedoucí daného úkolu, potom i další lektoři. Autor snímku byl dotazován, proč a jak snímek vyvolával, proč téma pojal takovým způsobem, proč nezdůraznil nebo zdůraznil to nebo ono. V této fázi už se pomalu začínala rozbíhat i společná diskuse ostatními účastníky kurzu, kteří ze svého pohledu snímky ostatních také mohli hodnotit. Byla to pro nás velká škola, museli jsme přijmout kritiku, vyjádřit vlastní názor, reagovat na všetečné dotazy a obhájit svůj styl. Bylo to těžké, ale bylo to skvělé."* Lektoři systematicky a metodicky vedli studenty k samostatnosti, originalitě, ale také k technické zdatnosti. Posluchači se naučili mít osobitý názor, přístup, ale také respekt k dílu ostatních.

V rámci komplexně chápané edukace kladli lektoři důraz i na prezentaci a hodnocení činnosti členů v širším, nejen místním měřítku. Proto byly výběry z fotografických prací zařazovány do výstavních přehlídek. *„V té době se pořádala na mnoha místech republiky řada výstav, přehlídek, fotografických soutěží. Lektoři nás povzbuzovali k účasti na takových akcích. Proto jsme obesílali poštou soutěže, výstavy. Občas jsme uspěli, naše práce byla ohodnocena i mimo náš úzký okruh studentů."* Lektoři takto své posluchače nenásilnou formou naučili orientovat se ve výstavním provozu, připravit věci k dokonalosti nejen po obsahové a věcné stránce, ale i organizačně a administrativně. *„Byla to hodně velká praktická zkušenost. Vychovávali nás k samostatnosti, k všestrannosti v oboru. Na jedné straně k pokoře a řemeslu, na straně druhé to byla i příprava k nezávislosti, na sólovou dráhu, k orientaci v uměleckém a výstavnickém světě. Každý rok jsme pak také měli jako členové sekce i výstavu v místním Vlastivědném muzeu, kterou jsme si kompletně sami připravovali."*[144]

S oblastí prezentace úzce souvisí i účast sekce na spolupořádání i obsahovém naplnění velkých fotografických přehlídek amatérské fotografie, které se v Olomouci konávaly od roku 1974.[145] Záměrem přehlídek bylo založit a udržet tradici pravidelného výstavního setkávání a vzájemné konfrontace úrovně činnosti amatérských fotografů v tehdejším Československu.[146] První dva ročníky (1970 a 1972) se uskutečnily v Brně, kde mezi členy poroty zasedli například Karel Otto Hrubý (1916–1998) či Vilém Reichmann (1908–1991) a vedle Ústavu pro kulturně výchovnou činnost v Praze, který se podílel na or-

---

144) Z rozhovoru mezi autorkou textu a Janou Dvorskou, Olomouc, 16. 11. 2011, více viz Příloha 1.

145) *Národní výstavy amatérské fotografie* se uskutečnily v rozmezí let 1970 až 2000 celkem ve 20 ročnících, a to zpravidla s dvouletým odstupem mezi jednotlivými přehlídkami.

146) Kluby, které byly organizovány nejčastěji při závodních klubech ROH, navazovaly tak na tradici starších fotoklubů. Například Svaz českých fotografů amatérů v Praze, Olomouci, Plzni, Združenie fotografov amatérov YMCA v Bratislave ad.

ganizaci dalších ročníků, její konání podpořil Svaz českých fotografů. Od roku 1974 byla přehlídka přenesena do Olomouce.[147] Národní výstavy amatérské fotografie se konaly v prostorách Vlastivědného ústavu (muzea) v Olomouci. Pro domácí amatérskou tvorbu znamenaly velký posun nejen směrem k určité tematizaci a disciplinovanosti tvorby, ale především ke kvalitě posuzovaných prací. V porotě pravidelně zasedaly osobnosti, jejichž hodnocení (přes nutné úlitby době a režimu) bylo založeno hlavně na kvalitě předložených fotografií. Do Olomouce tedy zajížděl Ján Šmok (jako předseda poroty), vedle olomouckých fotografů Miloslava Stibora a Jaroslava Vávry (často navíc v roli komisaře výstavy) se na výběru a hodnocení děl pro výstavu podílel například fotograf Miloš Budík (*1935) z Brna a od začátku osmdesátých let i Vladimír Birgus, sám aktivní a oceněný účastník předchozích výstav.[148] Mezi dalšími pozitivně ohodnocenými účastníky se objevil i Jindřich Štreit (*1946),[149] Miroslav Bílek (1937–2000) či Milan Borovička (1925–2011). Členové olomoucké sekce byli ohodnoceni za komplexně pojatou činnost.[150] O kvalitě edukace a dobrého pedagogického vedení svědčí i ocenění jednotlivých členů fotografické sekce. V roce 1974 to byli fotografové Břetislav Šmíd, Miroslav Berka, Miroslav Kolář a lektoři Ivo Přeček a Milan Hořínek.[151] V roce 1976 byl třeba oceněn lektor Jaroslav Vávra i celá tvůrčí skupina *DOFO*. Dále to pak byli fotografové Ivo Fišer, Dimitrolos Krajči, Jiří Mattauch a opět Ivo Přeček.[152] V roce 1978 získali ceny například Josef Kývala a Jaroslav Vávra.[153] Účast a uznání olomouckých fotografů na národních výstavách bezesporu přispěla ke zvyšování kvality tvorby a posílení sebevědomí jednotlivých členů. Také ocenění činnosti celé sekce odbornou porotou dokládá vysokou úroveň vzdělávání a výuky fotografů minimálně v národním měřítku.

---

147) V Olomouci se v letech 1974 až 1993 uskutečnilo celkem jedenáct výstav, poslední „normalizační“ přehlídka se konala v roce 1988 jako desátá v pořadí, další dva ročníky se sice konaly v demokratické atmosféře, ale vzhledem k porevoluční explozi nových kulturních aktivit se nepodařilo udržet kvalitu a sevřenost předchozích přehlídek a fotografických prezentací. Čtrnáctý a patnáctý ročník (1994 a 1995) se konal v Kolíně, poté se přehlídky přesunuly do Svitav (šestnáctý až dvacátý ročník).

148) Vladimír Birgus získal 2. cenu na výstavě v roce 1978. — Více Kříž, Jan – Šmok, Ján. *5. národní výstava amatérské fotografie. Festival zájmové umělecké činnosti* (kat. výs.). Krajské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1978.

149) Více Švagra, Josef – Šmok, Ján. *Národní výstava amatérské fotografie. 4. ročník* (kat. výs.). Krajské kulturní středisko Olomouc, Olomouc 1976.

150) Byla to cena Ústavu pro kulturně výchovnou činnost Praha. — Více *3. národní výstava amatérské fotografie. Celostátní festival zájmové umělecké činnosti na počest 30. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou*. Vlastivědný ústav Olomouc, Olomouc 1974.

151) *3. národní výstava amatérské fotografie. Celostátní festival zájmové umělecké činnosti na počest 30. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou*, Vlastivědný ústav Olomouc, Olomouc 1974.

152) Švagra, Josef – Šmok, Ján. *Národní výstava amatérské fotografie. 4. ročník* (kat. výs.). Krajské kulturní středisko Olomouc, Olomouc 1976.

153) Více Kříž, Jan – Šmok, Ján. *5. národní výstava amatérské fotografie. Festival zájmové umělecké činnosti*. Ostrava, Krajské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1978. — Vysokou úroveň výstav dotvářela i výstavní grafika Josefa Válka či Jiřího Lindovského, který se rovněž podílel na architektonickém řešení přehlídek.

Ivo Přeček, z cyklu *Pyramidy III*, (1977), černobílá fotografie, 360 × 490 mm, Muzeum umění Olomouc

Kvalitu edukace a odborné přípravy potvrzují i další individuální výkony jednotlivých fotografů. Byla to především linie samostatných prezentací a výstav, která byla dovršením výchovy k samostatnosti, profesionalitě a originálnímu vyjádření. Výstavy se konaly nejčastěji ve Vlastivědném muzeu Olomouc, dále potom amatéři využívali neformální výstavní prostory Divadla hudby v Olomouci. Malou, ale ve své době velmi důležitou byla prostora výkladní skříně v prodejně *FOTO-KINO* v Riegrově ulici v Olomouci. Jednalo se o dostupnou a velmi komunikativní formu prezentace bez nároku na rezervaci času či výběr vstupného ze strany diváka. Mezi fotografy, jimž se podařilo připravit sólovou výstavu, patřili například Jaroslav Vávra, Vojtěch Sapara, Leo Schwarz, Rupert Kytka, Milan Hořínek, Břetislav Šmíd, Jaroslav Kozák, Tiberio Dobyšek, Ivo Přeček, Gustav Zawadovský, Leo Schwarz, Jiří Mattauch a další.(**154**)

K další kultivaci a profesionalizaci tvorby členů sekce přispěla i další, v národním měřítku uchopená edukační aktivita. Od roku 1970 se totiž sekce účastnila pravidelné skupinové výměny a hodnocení fotografií v rámci mapového okruhu *Turnov*. Jednalo se o soutěžní formát, který fungoval již před druhou světovou válkou v rámci amatérských klubů. V tomto konkrétním případě se výměny fotografií účastnilo asi deset fotoklubů, včetně olomoucké fotografické sekce. Členové jednotlivých klubů si vzájemně vyměňovali pečlivě vybrané kolekce fotografií (mapy), které pak vzájemně hodnotili podle předem zvolených kritérií. Poté, co všechny kolekce zhlédli členové ostatních klubů

154) Více viz soupis výstavní činnosti v Příloze 2.

a fotografie byly ohodnoceny, provedl pořádající fotoklub *Safír Turnov* vyhodnocení.[155] K tomu dodává pamětník sekce, fotograf Břetislav Šmíd: *„Další důležitou náplní klubové činnosti byla tvorba a hodnocení mapových okruhů z obdobných klubů tehdejší ČSSR. Probíhalo společné hodnocení fotografií, které vyvolávalo řadu polemik. Výborným diskutérem, velmi vtipným a s životním nadhledem, byl právě Jaroslav Vávra. Technické zhodnocení fotografie vždy náleženo Vojtěchu Saparovi, který byl uznávaným odborníkem fotografické chemie.“*[156] Kolekce fotografií z olomoucké sekce byla mnohokrát velmi pozitivně přijata. V roce 1974 byla olomoucká mapa vyhodnocena jako nejlepší, v dalších letech se pak umísťovala vždy na předních pozicích.[157]

Jiným způsobem, jak dosáhnout dalšího rozvoje především teoretických znalostí, bylo pořádání přednášek a besed, které doplňovaly pravidelná setkávání a konzultace, kde se uplatňovala forma přímého výchovného působení s vysvětlováním, demonstrací problematiky a hodnocením. Tyto pedagogické metody měly členy více motivovat k dalšímu zájmu problematiku fotografie, s pomocí diapozitivů předvést a společně s vysvětlujícím komentářem dobře zafixovat nové poznatky. Strukturu a obsah přednášek a besed lze zrekonstruovat jen částečně, nezachovalo se mnoho archivních dokladů a v dobovém tisku nalezneme jen obecné zprávy: *„Na programu jsou také besedy o technické a výtvarné problematice.“*[158] Samozřejmostí bylo, vedle promítání barevných diapozitivů, zprostředkování přehledu o technických novinkách a informace o výstavách a soutěžích. Také víme, že přednášky zahrnovaly jak problematiku techniky (*Interkamera*),[159] technologie (cyklus *Fotografická chemie*),[160] tak i otázky z teorie fotografického média (rozborové semináře Jána Šmoka k obsahu a formě fotografií). Na společných setkáních se hovořilo i o organizaci edukačních aktivit (amatérská fotografie v oborových zařízeních).[161] Uspokojivě se také o přednáškové činnosti vyjádřil Břetislav Šmíd: *„Klub také organizoval přednášky na daná témata. Pan Jaroslav Vávra – barevná fotografie, akt. Profesor Šmok o kompozici a aktu ve foto-*

---

155) Fotoklub *Safír Turnov* v roce 1970 založil *Turnovský mapový okruh*. V roce 1961 stál navíc u zrodu *Mapového okruhu Český ráj*. — Mapových okruhů je v České republice celá řada. Z dalších známých jmenujme například *Mapový okruh Blatenská růže, Mapový okruh Nekázanka, Mapový okruh Vysočina*, *Moravskoslezský mapový okruh, Ratibořický mapový okruh, Českobudějovický mapový okruh, Slovácký mapový okruh*. — Více na http://fotoklubsafir.webnode.cz/mapove-okruhy/12.1.2013.

156) Z rozhovoru mezi autorkou textu a Břetislavem Šmídem, Olomouc, 22. 1. 2011. Více viz Příloha 3.

157) První místo v roce 1974. — Více *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní*, roč. 1974, č. 4. — Páté místo v roce 1977. — Více *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní*, roč. 1977, č. 8.

158) *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní*, roč. 1980, č. 13–14, s. 8.

159) *„Řada členů navštívila v březnu roku 1979 mezinárodní výstavu fotografické techniky Interkamera v Praze. Na tuto výstavu navázala beseda na členské schůzi, kde účastníci podávali podrobné informace o vývoji techniky.“* — Více *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní*, roč. 1980, č. 13–14, s. 8.

160) *„Sekce uspořádala na svých setkáních cyklus přednášek o chemických procesech ve fotografii.“* — Více *Zpravodaj Vlastivědné společnosti muzejní*, roč. 1980, č. 15–16, s. 6.

161) Z programu *5. ročníku Národní výstavy amatérské fotografie v Olomouci*, 1978.

grafii. Profesor Šmok navštívil Olomouc vícekrát. Pamatuji si i na zahraniční přednášku rakouského fotografa Willi Hengela, kterou organizoval jeho přítel Miloslav Stibor. Součástí přednášek bylo i promítání diapozitivů, na kterých přednášející prezentovali svoji fotografickou tvorbu.“(162)

Významné osobnosti sekce, jejich umělecký a pedagogický přínos

Jak vyplývá z textu, v sekci působilo v průběhu sedmdesátých a zčásti i v osmdesátých letech mnoho zajímavých osobností. K nejvýznamnějším patřil bezesporu Jaroslav Vávra, zakladatel sekce a organizátor dění. Funkci předsedy zastával do roku 1972, ale až do své smrti v roce 1981 v sekci aktivně působil jako lektor pro výuku fotografického aktu, barevné fotografie a diapozitivu. Připravoval náplň jednotlivých lekcí, vedl odborné konzultace, pro posluchače zajišťoval textové a jiné podpůrné učební materiály a pomůcky. Také měl z velké části zásluhu na výstavních aktivitách sekce, působil jako komisař národních výstav amatérské fotografie v Olomouci. Byl také dobrým diskutérem, který podněcoval své partnery k aktivitě. Jeho kolegové i posluchači v sekci museli umět pohotově reagovat, argumentovat. Především museli obhájit svoji tvorbu. Vávra také dbal na sledování aktuálních výtvarných tendencí, které přenášel do výuky a požadovaných výstupů. Ve vzpomínkách mnoha bývalých členů zůstává zapsán jako všestranná a velmi vzdělaná osobnost. Dalším fotografem, který v sekci působil doslova na opačném pólu, byl Vojtěch Sapara. Ten klad důraz na perfektní znalost technologie výroby, byl také autorem vývojových receptur pro fotografii. V roce 1974 napsal pro potřeby sekce příručku *Fotografický negativní a positivní proces pro kinofilm*. Vhodně tedy Vávru doplňoval. Někde uprostřed se nacházela pozice Ruperta Kytky, skromného fotografa, jehož metody vycházely ještě z doby, kdy byl členem Klubu fotografů amatérů v Olomouci. Pozornost prostým věcem, strukturám, zátiší konvenovala dobovému proudu nekonfliktní fotografie, s bohatou imaginací a obsahem. Zcela překvapivým objevem je činnost Leo Schwarze. I když na něj bývalí členové sekce vzpomínají jako na *„tichého, klidného, do diskuzí málo se zapojujícího“*, víme, že se věnoval průkopnické práci v oblasti filmu a didaktických prostředků. Již koncem padesátých let dvacátého století experimentoval se filmovou projekcí promítanou na pozadí jako s možným didaktickým prvkem v širokém spektru výuky. Jeho práce předznamenala éru interaktivních tabulí, jejichž přínos je pro současné pojetí výuky nepochybný. Schwarz počítal s využitím filmu například pro frontální výuku, což je dnes nejrozšířenější forma využití i u interaktivních tabulí.(163)

---

162) Z rozhovoru mezi autorkou textu a Břetislavem Šmídem, Olomouc, 22. 1. 2011. — Více viz Příloha 3. — K výstavě Willi Hengela v Olomouci například Stibor, Miloslav. *Willy Hengl. Výstava fotografií*. Vlastivědný ústav Olomouc, Olomouc 1977.

163) Schwarz, Leo. *Zadní projekce jako prostředek k metodickému využití filmu při vyučování.* Metodický list, Ústav pro další vzdělávání učitelů a výchovných pracovníků, Olomouc [1958]. — Srovnej například Dostál, Jiří. *Interaktivní tabule – významný přínos pro vzdělávání.* — Více na http://www.ceskaskola.cz/2009/04/jiri-dostal-interaktivni-tabule.html/19.12.2012. — K osob-

Jak je patrné z předcházejícího textu, rozpětí edukačních postupů v sekci bylo široké, od technických předpokladů až po variantní uchopení nejrůznějších témat a obsahů. Rozvoj odborné činnosti v oblasti fotografie byl cíl, který byl vysloven na slavnostním zahájení výstavy fotografií členů sekce v roce 1979 ve Vlastivědném muzeu v Olomouci a který sekce bezesporu dlouhá léta plnila. A jak doplňuje pamětnice: „*Kdyby nic jiného, tak nás naučili vidět. Dívat se skrz objektiv. Při vlastní práci s fotografií pak nespěchat, pomalu vyvolávat, pomalu osvítit, hrát si s fotografií. Jak vždycky říkal Vojtěch Sapara: jedna dobrá fotografie může zabrat tolik času co kompozice symfonické skladby.*“ (**164**)

Česká fotoškola

Edukace v oblasti fotografie na bázi neformálního vzdělávání je funkční i v současnosti. Rozbor předchozích dvou případů, *Klubu fotografů amatérů v Olomouci* a *Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní*, ukázal možnosti neinstitucionalizované edukace dospělých s důrazem na společenskou, kulturní a vzdělávací (i sebevzdělávací) roli fotografie. Formy a pedagogické metody jsme sledovali od roku 1907 až do roku 1981, kdy z olomoucké fotografické sekce mizí (Jaroslav Vávra) nebo na jiné pozice odcházejí (Rupert Kytka, Ivo Přeček, Vojtěch Sapara) silné umělecké a pedagogické osobnosti. Pro doplnění a další komparaci edukačních přístupů v této oblasti, případně pro nalezení paralel v současnosti byl vybrán případ *České fotoškoly*. Na úvod je však třeba poznamenat, že po roce 1989, v souvislosti s porevoluční explozí kulturních a zážitkových aktivit, se zájmovému a neformálnímu fotografickému vzdělávání nepodařilo v novém konkurenčním prostředí udržet dosavadní kvalitu a pestrost pedagogických metod a přístupů. Kdysi četná sdružení, jejichž členská základna zahrnovala několik desítek členů, utrpěla začátkem devadesátých let výrazný odliv zájmu.(**165**) Ať už to nazíráme z hlediska úbytku výrazných osobností či edukačních činitelů nebo i z pozice ztráty zájmu latentních posluchačů a studentů.

S odstupem zhruba jednoho desetiletí, ale také v souvislosti se stále větší dostupností fotografické (digitální) techniky a postprodukčních digitálních technologií však fotografická edukace dospělých znovu začala nabývat na aktuálnosti. V Olomouci od přelomu roku 2005 a 2006 působí *Česká fotoškola*, soukromé vzdělávací zařízení, které vzniklo z iniciativy fotografa Svatopluka Klesnila (*1977).

---

nosti Leo Schwarze více v rozhovoru mezi autorkou textu a Břetislavem Šmídem, Olomouc, 22. 1. 2011, viz Příloha 3.

164) Z rozhovoru mezi autorkou textu a Janou Dvorskou, Olomouc, 16. 11. 2011, více viz Příloha 1.

165) Například *Klub fotografů amatérů* v roce 1932 měl 168 členů, ve *Fotografické sekci* to bylo průměrně kolem 70 členů v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století. Například v roce 1981 to bylo 79 členů.

Fotograf Svatopluk Klesnil je absolventem Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědné fakulty Slezské univerzity v Opavě. Fotografické vzdělání a rozhled získával například při cvičeních a konzultacích s Vladimírem Birgusem, Janem Pohribným (*1961), Miroslavem Myškou (*1946), Alešem Kunešem (*1954), Václavem Podestátem (*1960) a dalšími pedagogy opavského institutu. I mimo rámec univerzity doplňoval své vědomosti dovednosti pod dozorem dokumentaristy a pedagoga Jindřicha Štreita. Klesnilova tvorba byla vysoce ohodnocena i nezávislou odbornou porotou. V roce 2009 například získal druhé místo v prestižní domácí soutěži *Czech Press Photo.* Klesnilovy fotografie bývají zařazovány do domácích i zahraničních přehledových výstav, kde je oceňována především jeho dokumentaristická a reportážní fotografie se sociálním podtextem.[166] Účastí na výstavách a soutěžích, kde musel obhajovat své postoje a zaměření tvorby, se vyprofiloval ve výraznou uměleckou osobnost. Jeho kvalitní profesionální školení, ale hlavně silná osobní angažovanost a snaha o kultivaci současné podoby fotografie se přirozeně spojila s touhou předávat vlastní zkušenosti dalším zájemcům o fotografii. V roce 2005 zahájil pedagogickou činnost sérií fotografických kurzů. Kurzy zaměřil především na rozvoj dovedností spojených s fotografií, ale také na rozvoj vlastních duševních kvalit zájemce. *„Kurzy jsou určené zájemcům, kteří chtějí pomocí fotografie vyjádřit sami sebe nebo svůj pohled na svět kolem nás.“*[167] Nabídka a obsah jednotlivých lekcí kurzů jsou poměrně rozsáhlé. Dostatečně pokrývají široké spektrum možných zájemců o fotografii. Klesnil rozdělil kurzy do tří základních kategorií podle cílových skupin studentů. První zahrnuje posluchače, kteří mají fotografii pouze jako volnočasovou aktivitu bez dalšího zájmu o profesní uplatnění. Proto je také pracovně označen jako fotografický kurz pro začátečníky. Je koncipován do osmnácti lekcí, které představují celkem čtyřicet pět hodin vyučování.[168] K tomu se přidávají další praktické aktivity, například hodina samostatného fotografování v ateliéru. Studenti mají k dispozici mobilní ateliér se studiovými blesky a fotokomorou pro černobílou fotografii. Klesnil také studentům nabízí možnost osobní konzultace po každé lekci. *„Tento kurz jsem koncipoval pro začínající fotografy, kteří si chtějí osvojit užívání fotografické techniky a zorientovat se ve znalostech tvůrčí fotografie. Posluchače během kurzu seznamuji s jednotlivými obory a žánry fotografie. Chci docílit toho, aby věděli, co každý žánr vyžadu-*

---

166) V roce 2005 to byla výstavní přehlídka *Nation Communication* v Záhřebu, v roce 2007 vystavoval v Berlíně na skupinové výstavě *Czech start.* V roce 2010 byl zařazen do výběrové kolekce k dvacátému výročí opavského institutu, která byla představena na Univerzitě v Oxfordu. Na mezinárodním poli je ceněna především jeho dokumentaristická tvorba. Proto byl v roce 2010 zařazen do výstavního přehledu *Nový život, nový dokument* v polské Varšavě i v litevském Vilniusu. Samostatně vystavoval v Poznani (2009) a v Olomouci (2012).

167) Z rozhovoru mezi autorkou textu a Svatoplukem Klesnilem ze dne 21. 12. 2012. Více viz Příloha 4.

168) Jedna lekce trvá 2,5 hodiny. — Více k tomu na http://www.ceska-fotoskola.com/Olomouc/ 12.1.2013.

Svatopluk Klesnil, *Univerzita třetího věku*, (2013), černobílá fotografie, 300 × 400 mm, archiv Svatopluka Klesnila, Olomouc

je, co jej charakterizuje. Měli by být v budoucnu schopni samostatně tvořit na kvalitní úrovni.“(169) Studium ve druhé skupině je spíše mnohostranně orientovanou edukací, která připravuje studenty pro další, náročnější studium na vysokých uměleckých školách v oboru fotografie.

Vedle cíleného zaměření na fotografii se studenti pod vedením lektora rozvíjejí i v dalších oblastech, jako jsou dějiny umění a historický vývoj fotografického média, ale i ekonomika výstavního provozu, prezentace vlastních prací a komunikace s potencionálními partnery či médii. Kurz je pracovně označován jako fotografický kurz pro technicky pokročilejší posluchače. Je rozčleněn do dvanácti samostatných lekcí. Pro studenty to představuje celkem třicet hodin vyučování, kdy jedna lekce trvá dvě a půl hodiny. K tomu opět Klesnil studentům koncipuje hodiny samostatného fotografování v ateliéru. Samozřejmostí jsou osobní konzultace k probírané tematice. Studenti mohou k přípravě čerpat z množství fotografických časopisů a knih, kterými disponuje archiv školy. Náplň kurzu pro pokročilé je poměrně náročná. Od studentů Klesnil vyžaduje orientaci v základních znalostech techniky fotografie. Cílem tohoto kurzu je rozvíjet a kultivovat především obrazovou a obsahovou stránku svých fotografií. Klesnil se samozřejmě nebrání ani podrobné výuce z oblasti techniky a technologie. Své posluchače vybízí k tomu, aby sami do kurzu přinášeli problematická témata, o kterých pak v širším plénu nejen přednáší, ale hlavně diskutuje. Kurz pro pokročilé si také klade vyšší cíle. Tím prvním je podrobné seznámení s jednotlivými druhy tvůrčí fo-

169) Z rozhovoru mezi autorkou textu a Svatoplukem Klesnilem ze dne 21. 12. 2012. Více viz Příloha 4.

tografie tak, aby je studenti při samostatné práci dále a kvalitním způsobem rozvíjeli. Praktickým výstupem a svým způsobem druhým důležitým cílem je příprava osobité prezentace tvorby každého studenta. Po celou dobu trvání kurzu se posluchači soustředí nejen na způsoby a možnosti uchopení tvorby, ale také pracují na vlastním portfoliu, které by jejich práci mělo profesionálně a zároveň originálně prezentovat v prostředí uměleckého provozu či v prostředí propagace a reklamy.

Poslední kategorie výuky je určena pro výběrovou skupinu především profesionálních fotografů, kteří *„chtějí získat nové podněty a inspiraci ve své fotografické práci“*.[170] Struktura výuky však ve všech uvedených výukových stupních nese společné znaky. Především je to skupinová expoziční část výuky, kdy lektor přímo vysvětluje a na příkladech demonstruje vybraná témata (zátiší, fotografický žánr a dokument, akt, portrét apod.). Ve výuce proto využívá dataprojekci. Demonstruje jak fotografická témata, tak díla významných osobností. Se studenty analyzuje a srovnává vybrané snímky daného žánru. Vybízí studenty k hledání a určování chybných nebo naopak pozitivních rysů na sledovaných ukázkách. Studenti jsou nuceni interpretovat obsahy děl a analyzovat předpokládané pracovní postupy vybraných autorů. Poté následuje diskuze nad tématem, ve které lektor cíleně směřuje k formulaci dílčích úkolů, nutných k pochopení a fixaci problematiky. Při koncipování témat pro samostatnou práci a domácí přípravu lektor vždy přihlíží ke schopnostem a možnostem svých studentů. Náročný, individuálně vedený přístup je podmíněn nízkým počtem posluchačů v dané skupině. Tu tvoří zpravidla necelá desítka studentů. Při osobních konzultacích studenti téma dále precizují. V následující výuce jsou lektorem vyzýváni k podrobnému popisu postupů a problémů před svými kolegy. Klesnil touto formou sleduje zlepšení vyjadřovacích schopností studentů a komunikace v rámci skupiny. Dále takto eliminuje opakování očekávaných chyb a problematických řešení u dalších studentů, kteří řeší nebo budou řešit podobně koncipované úkoly.

Výuka se však neodehrává jen v prostorách školního ateliéru. Do profilu edukačních aktivit jsou zapojovány i další vzdělávací formy. Pro širší odborné a nestranné posouzení prací studentů a také pro jejich další rozvoj zařazuje Klesnil i konzultace externistů. Olomoucká fotoškola dlouhodobě spolupracuje s fotografy Jitkou Horáznou (*1983) a Emilem Pališkem (*1977).[171] Horázná je absolventkou opavského institutu (2009) a také oceňovanou a vyhledávanou fotografkou. V roce 2009 uspěla v mezinárodní fotografické soutěži *Frame*, v roce 2011 byla vybrána k účasti na mezinárodním festivalu

---

170) Více k tomu na http://www.ceska-fotoskola.com/Olomouc/12.1.2013.

171) Emil Pališek je absolventem Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě (2003). V současné době pracuje v Olomouci jako ředitel tiskárny Českých drah. Zde se uplatňuje také jako grafik a fotograf, zároveň se věnuje vlastní tvorbě. O jeho volné tvorbě: http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=063&clanek=030625/2.4.2013. — Jitka Horázná studovala fotografii na pražské Fakultě filmové a televizní tvorby Akademie múzických umění a na Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě. V roce 2009 bodovala druhým místem v mezinárodní fotografické soutěži *Frame*.

současné fotografie *Circulation(s)* v Paříži.[172] Pališek se specializuje na dokumentární tvorbu menšin (například soubor *Vietnamci*). K nejúspěšnějším doplňkovým formátům však patří práce ve specializovaných workshopech. Fotoškola pravidelně pořádá tematicky zaměřené dílny. V jejich profilu se objevují témata „sociologický portrét"; „fotografický dokument"; „fotografujeme s Jindřichem Štreitem". Ostatně jméno Jindřicha Štreita se v souvislosti s fotoškolou nevyskytuje ojediněle. Štreit nezištně poskytuje konzultace jejím studentům, podporuje je ve výstavní činnosti. Od roku 2009 se Klesnil a Štreit stali členy výstavní komise *Galerie Café Amadeus*, která se v rámci činnosti Muzea umění Olomouc zaměřuje na pořádání fotografických výstav. Štreit působí v roli odborného garanta výběru autorů. Klesnil přijal možnost pořádání výstav jako alternativní způsob edukace nasměrované k praxi. Studenty angažuje nejen jako autory výtvarných děl, ale také jako asistenty výstav, kteří se tímto způsobem seznamují s nutnými činnostmi souvisejícími s produkcí výstav. V prostorách galerie také spolupořádá přednášky, dataprojekce a besedy s aktuálně vystavujícími autory.

Metody, formy a cíle vzdělávání v České fotoškole

Ve výuce Klesnil často a opakovaně doporučuje svým studentům, kteří do kurzu vstoupili s primárním zájmem o pouhé vyplnění volného času zajímavou činnosti, pokračovat ve vyšších stupních kurzů. Postupné zvyšování nároků se v praxi osvědčilo. Za dobu existence *České fotoškoly* se podařilo vychovat z naprostých začátečníků fotografy na vysoké profesionální, ale i umělecké úrovni. Klesnil vždy dbá na rozvoj individuálního a originálního přístupu každého posluchače, který se často ukáže již v prvních hodinách a po prvních samostatných úkolech. Klesnil, ač sám působí jako fotodokumentarista, nenutí své studenty ke kopírování svého stylu. Proto z jeho školy vycházejí svébytné osobnosti, jejichž tvorba zahrnuje různorodá díla od portrétu přes zátiší až k reportáži a inscenované fotografii. Řada jeho absolventů již studuje na prestižních školách, vystavuje nebo se fotografie stala jejich profesní náplní. K nejvýznamnějším studentům patří například Michaela Spurná (*1981), která se věnuje inscenované fotografii a práci s dětským modelem. Její práce byly oceněny na soutěži *Czech Press Photo* v roce 2010. V roce 2011 byla při-

---

172) *Frame* je mezinárodní fotografická soutěž pro profesionální fotografy a studenty fotografických škol z Česka, Polska, Slovenska a Maďarska organizovaná pravidelně každý rok. Cílem soutěže je poskytovat fotografům z prostoru střední Evropy reprezentativní prostor pro uplatnění volné tvorby. Je zaměřena na profesionální fotografy a studenty fotografických škol, kterým neklade žádná omezení ve volbě tématu, žánru nebo fotografické techniky. Organizátory soutěže jsou sdružení MIMO a fotografická skupina Jasan.
V porotě zasedali například Miroslav Vojtěchovský, Jindřich Štreit, Jana Bömerová, Josef Moucha, Jana Hojstričová, Lucia L. Fišerová, Tomáš Pospěch, Ivan Pinkava, Aleš Kuneš, Jiří Pátek, Pavel Dias, Peter Korniss, Iren Stehli, Miroslav Hladík. Oceněné práce jsou sestaveny do výstavního souboru, který je v průběhu roku představen na několika výstavách (Dům umění města Brna, Leica Gallery Prague, Mesiac fotografie v Bratislave, Fotofestiwal Lodz, FotoFest Košice, VAM DESIGN Budapest a další). — Více na www. fotoframe.net — Kat. výs. *Circulation(s). Festival de la jeune photographie européenne*. Fondation FetArt, Paříž 2011.

jata ke studiu na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Od roku 2007 Klesnil připravil desítku úspěšných absolventů, kteří splnili podmínky přijetí na vysoké školy uměleckého zaměření. Absolventi fotoškoly se stali studenty Institutu tvůrčí fotografie v Opavě (David Dusík, Lenka Leonidou-Spáčilová, Dominik Bachůrek, Denisa Cholastová), Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze (Martin Vosáhlo), Ateliéru reklamní fotografie na Baťově univerzitě ve Zlíně (Petra Ocelková, Tereza Ondrušková) a Atelieru fotografie na Ostravské univerzitě (Alexandra Bočková a Lucia Petrůjová). Také úspěšně vystavují (například výstava *Světlo jinak*, 2012).[173]

Metody a edukační formy, které Klesnil v rámci výuky české fotoškoly používá, jsou poměrně tradiční. Metodicky vychází z praktické a přímé zkušenosti, kterou si osvojil během vlastního odborného studia na opavském institutu. U svých studentů rozvíjí vědomosti na bázi přednášek, kultivuje jejich dovednosti v praktických wokshopech. Mimo rámec školy jsou zadávány domácí práce. Dlouhodobým úkolem je příprava uceleného textového a vizuálního materiálu k vlastní prezentaci. Všechny edukační aktivity jsou zacíleny na praktické využití dosažených znalostí. Při hodnocení a výstupech absolventů zdůrazňuje Klesnil především obsah. Technické vybavení a jeho vyspělost není prioritní. *„Kurz je orientovaný hlavně na samotný obsah fotografií posluchačů a v tomhle je použitá technika druhořadá."*

Jako dostatečné vybavení pro maximální využití v kurzu požaduje digitální fotoaparát (tzv. zrcadlovka) a notebook. *„Uvedené věci nejsou podmínkou pro absolvování kurzu, ale jsou vhodné pro 100% využití technického potenciálu fotografického kurzu."* Klesnil také pozitivně přijímá možnosti digitální fotografie. Sám prošel érou tradiční analogové, později i digitální fotografe. Proto si dobře uvědomuje, a ve výuce také používá, přednosti digitálního média. Především se podstatně zkrátila doba zhotovení fotografií a domácích prací z několika týdnů na dny. Studenti mohou nosit snímky k posouzení na digitálních nosičích. V této podobě lze také snímek snadněji použít například ve skupinové výuce, při hromadných demonstracích a projekcích, při formálních i obsahových rozborech pro větší počet studentů. Výuka se také může soustředit na častější konzultace, které přispívají k precizování jednotlivých úkolů a souborů, eliminaci nedostatků. Digitální fotografie dává i více volnosti ve výběru finálních snímků. Zde je však podstatné umět rozlišit a najít kvalitu. Kultivaci vizuální gramotnosti se Klesnil snaží zajistit přednáškami z dějin fotografie, společnými exkurzemi na výstavy. Specifickým doplňkem jeho kurzů pak je spolupráce s fotografickou *Galerií Café Amadeus*, kde se studenti nejen v roli diváků, ale i aktivních účastníků podílejí na výstavním i animačním programu.[174]

---

173) *Světlo jinak*. Muzeum umění Olomouc – Galerie Café Amadeus, 18. 9.–11. 11. 2012. — Ze studentů *České fotoškoly* byli vybráni Dominik Bachůrek, Denisa Cholastová, Tereza Ondrušková a Svatopluk Klesnil.

174) K tomuto tématu více v kapitole Edukační aktivity zaměřené na zprostředkování a využití fotografie v edukačním procesu v Muzeu umění Olomouc.

Dominik Bachůrek, *Pouť (Levoča)*, 2012, černobílá fotografie, 300 × 400 mm, archiv Dominika Bachůrka, Olomouc

Během studia jsou posluchači motivováni profesními a výstavními úspěchy starších absolventů. Škola v nich v prvé řadě konstruktivně pěstuje snahu o osobitost a originální formování postojů a názorů. Podstatným, komplexně pojatým rysem edukace je také snaha kultivovat studenty tak, aby i oni sami po opuštění školy mohli přispět ke *„zlepšení povědomí široké veřejnosti o kvalitní tvůrčí fotografii“*. Klesnil ve výuce ostře poukazuje na množství prvoplánového a laciného kýče, který se bohužel s lehkou dostupností fotoaparátů a digitálních technologií často objevuje v současné fotografii. Proto jsou studenti cíleně vedení k originálnímu projevu. *„Nezáleží na tom, jestli jako amatér fotografujete život své rodiny anebo máte fotografii jako svou práci či prostředek k sebevyjádření. Sami rozhodujete o tom, jestli obsah vašich fotografií kopíruje šeď milionů jiných, anebo se pokusíte z tohoto proudu vystoupit a najít po fotografické stránce sami sebe.“*(**175**)

175) Z rozhovoru mezi autorkou textu a Svatoplukem Klesnilem ze dne 21. 12. 2012. Více viz Příloha 4.

Výuka fotografie na vysokoškolské úrovni

Cesta k ustanovení výuky fotografie na vysokoškolské úrovni nebyla snadná. Po založení Akademie múzických umění v Praze v roce 1946 se fotografie začala okrajově vyučovat v rámci jiných předmětů, především ve výuce filmové kamery na Katedře filmového a televizního obrazu.[176] Například fotograf Erich Einhorn (1928–2006) uvažoval o zřízení fotografického institutu na Vysoké uměleckoprůmyslové škole.[177] Až od poloviny sedmdesátých let 20. století bylo možné fotografii studovat na samostatné Katedře fotografie na pražské Filmové a televizní fakultě. Ta byla až do konce osmdesátých let, vedle Vysoké školy pro grafiku a knižní umění v Lipsku, jedinou vysokoškolskou katedrou specializovanou na výuku fotografie v rámci tehdejšího socialistického bloku.[178] Proto můžeme těch několik místních výjimečných aktivit, jako bylo angažmá fotografa Jaroslava Vávry na Ústavu výtvarné výchovy v Olomouci nebo přednáškový cyklus *Nová fotografie* a *Fotografie ve výtvarné výchově* s praktickými cvičeními Josefa Kšíra na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci v letech 1951–1953 či *Kurs vědecké a výtvarné fotografie*, vedený na Fakultě společenských věd Univerzity Palackého v Olomouci Miloslavem Stiborem, chápat jako významný přínos pro obor.[179] A to v době, kdy se metody a formy výuky v rámci celorepublikového, ale i středoevropského kontextu ještě hledaly. Je jasné, že tyto lokální aktivity nemohly plně nahradit soustředěnou a specializovanou výuku fotografie. Přesto však významně přispěly k formování edukace fotografů na vysoké úrovni.

Ústav výtvarné výchovy

Má-li se tedy Olomouc pyšnit nějakým pokrokovým počinem v oblasti výuky výtvarné výchovy na odborné vysokoškolské úrovni, pak je to zajisté činnost „olomouckého Bauhausu“ – Ústavu výtvarné výchovy na poválečné obnovené Univerzitě Palackého.[180] Jeho existence a samozřejmě také koncepce a prak-

176) V roce 1965 byl zpracován návrh na zřízení samostatného fotografického oboru na FAMU. V roce 1967 se poprvé vyučuje obor *umělecká fotografie*. Ve školním roce 1966/1967 fungoval na FAMU *Kabinet fotografie*, předstupeň samostatné Katedry fotografie, která zde byla zřízena v roce 1975. — Více například Birgus, Vladimír. Šesťdesiatka profesora Jána Šmoka. *Výtvarnictvo, fotografia, film*, 1982, č. 4.

177) Němeček, Miroslav. *Prof. Ján Šmok. Osobnost a dílo* (diplomová práce). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2000, s. 17.

178) Němeček, Miroslav. *Prof. Ján Šmok. Osobnost a dílo* (diplomová práce). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2000, s. 9.

179) Bieleszová, Štěpánka. Počátky odborné vysokoškolské výuky fotografie na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci v dobovém kontextu. In: Kavčáková, Alena. *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 110–120.

180) Kavčáková, Alena. Význam Vydrovy vize „Olomouckého Bauhausu“ v historii a současnosti výtvarné výchovy. In: Šteiglová, Taťána (ed.). *Výtvarná výchova a mody její komunikace. Symposium České sekce INSEA Olomouc*, listopad 2002, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2004, s. 20–27. — Výtvarná teorie a výchova jako studijní obor prošla na Univerzitě Palackého

tická náplň byla od počátku spojena s osobností pedagoga, teoretika a fotografa Josefa Vydry (1884–1959), *„reformátora meziválečného uměleckého vzdělávání a bojovníka za avantgardní sblížení umění a průmyslu“*.[181] Tomu se v roce 1946 podařilo iniciovat založení vzdělávací instituce, která měla navázat na Vydrovy předchozí zkušenosti na bratislavské Škole umeleckých remesiel, a stát se tak pokrokovou akademií pro přípravu pedagogů výtvarné výchovy. Po „Vítězném únoru“ a v nových politických souvislostech však byla činnost ústavu odsouzena k zániku. Ale jakkoliv neměla Vydrova „smělá koncepce“ Ústavu výtvarné výchovy dlouhého trvání, tvůrčí období let 1946 až 1953 přispělo v mnoha směrech k inovaci koncepcí jednotlivých výtvarných oborů, ke zlepšení organizace výuky a rozšíření metod pedagogické práce, a to především směrem k napojení na výtvarnou a průmyslovou praxi.[182]

Již při zakládání a koncipování náplně činnosti nově vznikajícího výtvarně-pedagogického učiliště počítal Josef Vydra s činností zkušených výtvarníků a pedagogů. To se mu ostatně vyplatilo už za jeho působení v Bratislavě, kde spolupracoval s mnoha osobnostmi slovenské i české umělecké avantgardy. V bratislavském ateliéru fotografie působili například Zdeněk Rossman (1905–1984), Jaromír Funke, Ladislav Kožehuba (1906–1957) či Karel Plicka (1894–1987).[183] Komplexně pojatou výuku Vydra doplňoval přednáškami renomovaných evropských osobností.[184] Zavedení podobného vzdělávacího

---

složitým vývojem a několika institucionálními proměnami. Počátky oboru souvisejí se vznikem Ústavu výtvarné výchovy v roce 1946 na Pedagogické fakultě tehdy obnovené olomoucké univerzity. V duchu velkorysé koncepce prvního přednosty ústavu Josefa Vydry, která reflektovala pedagogický i umělecký odkaz Bauhausu, bylo olomoucké výtvarné učiliště od svých počátků zaměřeno na vzdělávání výtvarných pedagogů. Působila zde řada významných umělců a teoretiků, například J. Zrzavý, F. V. Mokrý, J. Vinecký, L. Šlapeta, V. Richter a B. Markalous-John. — Z dalších vývojových etap olomouckého univerzitního výtvarného školství je třeba připomenout paralelní existenci výtvarných kateder na Filozofické a Pedagogické fakultě v letech 1959–1980, odlišujících se různým zaměřením absolventů. Z výrazných uměleckých a teoretických individualit, které působily na Filozofické fakultě UP, je třeba zmínit V. Navrátila, M. Štolfu, V. Zykmunda, Z. Kudělku, F. Dvořáka, S. Kovaříka, A. Berana a M. Stibora. Pod vedením V. Zykmunda se v šedesátých letech zformovalo specifikum olomouckého výtvarného oboru, prosazující myšlenku komplexního výtvarného vzdělávání integrujícího vyváženě praktické a teoretické disciplíny. — V roce 1980 byly obě katedry sloučeny v rámci Pedagogické fakulty, kde v té době působili například výtvarní umělci J. Jemelková, Z. Přikryl a teoretik J. Maliva. Do současné podoby se Katedra výtvarné výchovy zformovala na základě podstatných koncepčních a personálních proměn provedených v letech 1989–1993 pod vedením Hany Myslivečkové.

181) Kavčáková, Alena. Organizátorské a teoretické dílo Josefa Vydry v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století. In: Kavčáková, Alena. *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 19.

182) Kavčáková, Alena – Myslivečková, Hana. Úvodem. In: *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 15.

183) V pedagogickém sboru ŠUR v Bratislavě působili například Ľudovít Fulla (1902–1980), Mikuláš Galanda (1895–1938), František Tröster (1904–1968), Júlia Horová (1906–1978), František Reichental (1895–1971), Zdeněk Rossmann (1905–1984) a další. — Více například Bartko, Ondrej, et al. *Art school ŠUR+ŠUP+ŠUV=75*. Rabbit & Solution studio, Bratislava 2007.

184) Externě ve škole působili například L. Moholy-Nagy, Jan Tschichold (1902–1974), Hannes Meyer (1889–1954), Karel Teige (1900–1951), Ladislav Sutnar (1897–1976). Progresivní rozvoj školy se však zastavil 1. října 1939 v souvislosti s nástupem fašismu. Z rozhodnutí Minis-

modelu chtěl docílit i v Olomouci. Proto v pedagogickém sboru z té doby najdeme jména malířů Jana Zrzavého (1890–1977), Františka Viktora Mokrého (1892–1975), sochaře a designéra Josefa Vineckého (1882–1949) či architekta Lubomíra Šlapety (1908–1983) a teoretika Bohumila Markalouse (1882–1952). Objevuje se i jméno fotografa Jaroslava Vávry.

Edukační a odborná činnost Jaroslava Vávry (1949–1956)

Počátky výuky fotografie na olomoucké univerzitě tedy těsně souvisejí s filozofií vzdělávání Josefa Vydry, kterému velmi konvenovala pokroková koncepce německého uměleckoprůmyslového školství. Byl to především vzor německého Bauhausu, technickoprůmyslového učiliště, zacíleného na komplexní výchovu kvalifikovaného umělce a průmyslového designéra, který je schopen reflektovat ve své tvorbě dobové avantgardní tendence.[185]

I když i na Bauhausu byla výuka fotografie zpočátku včleňována do přípravných kurzů a studijních plánů různých dílenských a ateliérových disciplín jen sekundárně a spíše ve formě podpůrné metody, přesto nelze zpochybnit její roli v dobových snahách o rozšíření perspektivního vidění a formálního uspořádání. Podobné cíle byly součástí Vydrových plánů na využití fotografie v olomouckém Ústavu výtvarné výchovy. Již v letech 1949–1950 zde působil fotograf Jaroslav Vávra.[186] Vávru ke spolupráci vyzval patrně Vydra osobně, který se s ním mohl setkat už za svého působení v Brně.[187] Navíc Vávra byl v té době již aktivním fotografem s mezinárodním renomé, který se stýkal s pokrokovými výtvarníky a fotografy své doby.[188] Své výtvarné a fotografické ambice konzultoval například s malířem Bohumírem Matalem (1922–1988) a s fotografy Přemyslem Koblicem (1892–1955) a Janem Beranem (1913–2003), který jej navíc mohl zasvětit i do základů filmařské práce.[189] Jak připomněl fotograf Miloslav Stibor, Vávra vždy tíhnul k výtvarnému

---

terstva školstva a národnej osvety Slovenského štátu byla Škola umeleckých remesiel zrušena. — Více například Bartko, Ondrej, et al. *Art school ŠUR+ŠUP+ŠUV=75*. Rabbit & Solution studio, Bratislava 2007.

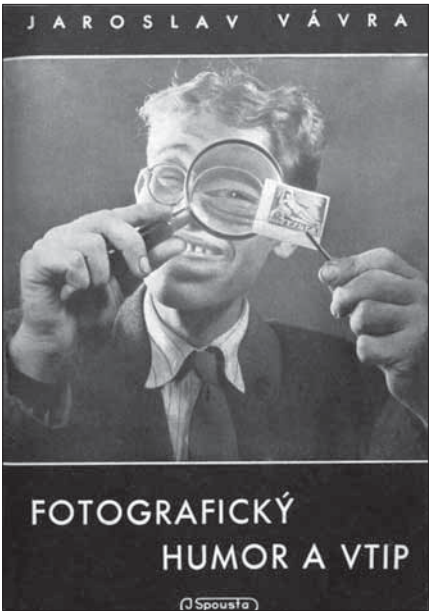
185) Obecně tedy lze říci, že kořeny profesionální výuky fotografie těsně souvisejí s činností některých avantgardních umělců na německém *Bauhausu*. Nejpříkladnějším pedagogem a zároveň pokrokovým umělcem byl László Moholy-Nagy, který společně se svojí partnerkou Luciou Moholyovou zapojovali fotografii do výuky. — Fotografie a její poměrně rychlé pořizování a rozmnožování také při vlastní práci a práci studentů nahrazovalo často zdlouhavé přípravné práce s řadou náčrtů a zkušebních skic. — Více k pokrokovým principům *Bauhausu* například Drosteová, Magdalena. *Bauhaus*. Köln 2007, s. 15. [Manifest Bauhausu z roku 1919.]

186) Kavčáková, Alena. *Vydrův pokus o tvorbu výtvarného učiliště*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 1993, s. 25, 90.

187) Vydra v Brně působil do roku 1946 ve funkci ředitele *Školy uměleckých řemesel* a Vávra zde do roku 1948 žil a studoval na Právnické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně.

188) V roce 1947 Vávra získal bronzovou medaili na mezinárodní fotografické výstavě v Budapešti za portrét fotografa Jana Berana (1913–2003). — K tomu více například Daněk, Ladislav – Stibor, Miloslav. Životopis a osud díla. In: Bieleszová, Štěpánka – Daněk, Ladislav. *Lovec obrazů. Jaroslav Vávra.* Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2011, s. 47.

189) Jan Beran byl významným brněnským fotografem, členem skupiny *VOX* a *Klubu fotografů amatérů města Brna*. Byl činný jako metodik výtvarných oborů, lektor fotografie a porotce



Obálka knihy *Jaroslav Vávra. Fotografický humor a vtip*, (1947), Vědecká knihovna Olomouc
Obálka knihy *Jaroslav Vávra. Portrét v přírodě*, (1948), Vědecká knihovna Olomouc

umění, v mládí snad i maloval a velice jej zajímalo spojení fotografické techniky s malířskými poznatky. Stibor se dokonce zmínil o Vávrově nenaplněné touze po malířské kariéře a jeho živém zájmu o klasické i moderní malířství. Vávra se stýkal s výtvarnými umělci, diskutoval o aktuálních tendencích. Proto také byla jeho tvorba, v oblasti barevné fotografie nepochybně evropského významu, velmi silně ovlivněna malířskou zkušeností. Přepokládejme tedy, že Vydrův ambiciózní a pokrokový projekt výtvarného učiliště naprosto konvenoval Vávrově představě o propojení malířské zkušenosti s moderními možnostmi fotografického média.[190] Snad i proto si jej Vydra vybral jako vhodného vyučujícího pro obory fotografie a film, které zde měl koncem čtyřicátých let minulého století vyučovat.

Metody, formy a cíle výuky Jaroslava Vávry

Vávra přesídlil do Olomouce v roce 1948. V letech 1949–1950 měl vyučovat fotografii a film na Ústavu výtvarné výchovy, zároveň byl aktivním členem Klubu fotografů amatérů, kde se věnoval přednáškové a osvětové činnosti.[191]

---

fotografických soutěží. Na svém kontě má také přes stovku krátkometrážních filmů, oceněných doma i v zahraničí. — Přemysl Koblic (1892–1955) byl významný pražský fotograf a publicista, průkopník v oblasti fotografické techniky i technologie. Lektor fotografie a porotce fotografických výstav. — Více například Balajka, Petr – Birgus, Vladimír – Dufek, Antonín, et al. *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*. Praha 1993, s. 26 a 163.

190) Vzpomínka Miloslava Stibora pronesená při přípravě katalogu výstavy *Lovec obrazů. Jaroslav Vávra*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2011.

191) Bieleszová, Štěpánka. „Přál bych si, aby se fotografie stala slepeckým písmem fotograficky nevidomých“. Poznámky k pedagogické činnosti Jaroslava Vávry v Brně a Olomouci v letech

Jaroslav Vávra, *Houpačka*, nedatováno (1947), reprofoto z knihy *Jaroslav Vávra. Fotografický humor a vtip*, 1947, Vědecká knihovna Olomouc

Jaroslav Vávra, *Opravdu palác*, nedatováno (1947), reprofoto z knihy *Jaroslav Vávra. Fotografický humor a vtip*, 1947, Vědecká knihovna Olomouc

Ačkoli se o Vávrově působení na ústavu nezachovalo mnoho dokladů, můžeme z jeho další a pozdější činnosti v oblasti výuky fotografie odvodit jeho obvyklé pedagogické postupy a metody. Především byl jako člen klubu zvyklý přednášet, a to za doprovodu tzv. „světelných obrazů“, tj. starší verze diapozitivů. Podle výpovědi pamětníků byl Vávra ideálním typem pedagoga, který uměl posluchače aktivizovat k maximálnímu zaujetí. Jak vzpomíná jeho pozdější studentka Jana Dvorská: *„Dodával nám odvahu nebát se zkusit něco nového, vlastního, originálního.“*(**192**) Hodnocení, rovněž ve formě vzpomínky, poskytl po Vávrově smrti například také fotograf Karel Otto Hrubý: *„Dnes už bohužel nemůžeme než litovat, že jeho schopnosti, zkušenosti i osobního kouzla nebylo využíváno déle a v širším měřítku. Jeho působení na některém státním učilišti by bezpochyby velmi blahodárně a výrazně ovlivnilo vývoj naší mladé profesionální fotografické scény.“*(**193**) V té době také Vávra již pracoval s praktickými příručkami, ve kterých shrnul svou přednáškovou činnost a které měli jeho posluchači k dispozici ve výuce. V publikaci *Fotografický humor a vtip – deset kapitol o tom, jak se lze s přístrojem potěšit, poučit a rozesmát* se podrobně přístupnou a srozumitelnou formou věnoval například nejen kompozici snímku, ale především obšírně analyzoval smysl a náplň fotografie

1948–1981. In: Daněk, Ladislav – Bieleszová, Štěpánka. *Lovec obrazů. Jaroslav Vávra*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2011, s. 44–46.

192) Citováno z rozhovoru mezi autorkou textu a Janou Dvorskou ze dne 18. 11. 2011. Viz Příloha 1.

193) Citováno ze vzpomínkového textu K. O. Hrubého z roku 1982. Opis v archivu Muzea umění Olomouc.

všeobecně. Obsah knihy koresponduje v mnoha bodech s tím, na co později vzpomínali jeho kolegové a žáci. Je to především přesvědčení o jedinečnosti fotografického zobrazení, o výjimečnosti fotografického obrazu, které předával svým studentům. Vávra také kladl důraz na individuální přístup a originalitu vidění a fotografického vyjádření. V tom se také přiblížil dobovým teoretikům, například Jindřichu Chalupeckému (1910–1990) a jeho výroku, že *„estetikou fotografovou je vidět“*.[194] Vávra také kritizuje „odvozené uvažování“, konvenční myšlení a přístup, v případě fotografie fixovaný na zkušenost malířskou. Zdůrazňuje nutnost originálního hledání nových námětů. Je kritikem formalismu a konvečních přístupů při výběru témat. Pro své posluchače také objevuje dílo amerického avantgardního fotografa Man Raye (1890–1976).[195] V jeho případě zdůrazňuje autorský a originální přístup k realitě, jehož výsledkem jsou *„fotografie absolutního neskutečna“*. Neopomíná ale také zdůraznit vznik fotografií *„naprosto reálnou cestou a především zcela čistým procesem“*.[196] Formou konstruktivní kritiky směrů, které přímo nekonvenovaly jeho pedagogickým a tvůrčím postupům, přibližoval posluchačům i další dobové přístupy a metody. Například v případě hnutí „nové věcnosti“ varuje před jistou povrchností, přesto však vyzdvihuje její technickou dokonalost v provedení každého snímku.[197]

Příručka o fotografickém humoru svým názvem možná může vzbuzovat pocit, že se jedná o laickou nebo spíše populárně-naučnou příručku. Opak je však pravdou. Především pod pojmem „humor“ shrnuje problematiku samotného obsahu fotografie.[198] Kniha je souhrnem několika Vávrových přednášek a také úvah o fotografii, ukotvených v kvalitním teoretickém základu s využitím praktických zkušeností autora. Příručka je rozčleněna do několika tematických oddílů, kde Vávra nejen podrobně analyzuje, ale také na praktických příkladech rozvádí problematiku spjatou s obsahem fotografického díla (kapitola *Tři stupně humorné fotografie*), dále pak s technickými předpoklady fotografa (kapitola *Několik slov o technice*), zvláštní pozornost věnuje výběru námětů a také způsobu jejich ztvárnění (kapitoly *Náměty jsou všude* a *Cesty mohou být rozličné*). V neposlední řadě se zaměřil i na autorský přístup a otázku vhodného načasování snímku (kapitola *Režie*). Samostatnou částí

---

194) Chalupecký, Jindřich. Svět v němž žijeme. *Program D 40*, 1940, č. 4, s. 88–89.

195) Vávra, Jaroslav. *Fotografický humor a vtip – deset kapitol o tom, jak se lze s přístrojem potěšit, poučit a rozesmát.* Praha 1947, s. 6.

196) *„V každém umění se vyskytne několik individualit a celá řada průměrných osobností, které se těmito individualitami chtějí stát. Jak praví stará zkušenost, je mnoho povolaných, ale málo vyvolených.“* — Vávra, Jaroslav. *Fotografický humor a vtip – deset kapitol o tom, jak se lze s přístrojem potěšit, poučit a rozesmát.* Praha 1947, s. 5.

197) *Nová věcnost*, směr, který dle Vávry *„na fotografické předloze vidí jen povrch“.* — Vávra, Jaroslav. *Fotografický humor a vtip – deset kapitol o tom, jak se lze s přístrojem potěšit, poučit a rozesmát.* Praha 1948, s. 6, 11.

198) *„Jsou nenáročné fotografie, které nechtějí nic jiného, než nás trochu pobavit.“* — Vávra, Jaroslav. *Fotografický humor a vtip – deset kapitol o tom, jak se lze s přístrojem potěšit, poučit a rozesmát*. Praha 1947, s. 9.

příručky pak je rozbor vybraných fotografií. Zde Vávra prokázal nejen odborné znalosti z teorie a praxe fotografické tvorby, ale dal také studentům příklad, jak fotografii analyzovat například z pozice uměleckohistorických souvislostí nebo jako sociologický fenomén či kritický dokument své doby. Nezáměrně tak vložil do výuky základy mezioborových studií, kde důležitou roli hraje schopnost interpretovat fotografii z mnoha úhlů.

V příručce *Portrét v přírodě* podrobně analyzuje dobové možnosti práce s modelem v exteriéru, včetně práce se světlem a proměnlivými podmínkami, které fotografovi ztěžují práci mimo ateliér.[199] Na rozdíl od knihy *Fotografický humor a vtip*, která byla více zaměřena na obsah a širší myšlenkové souvislosti spjaté s fotografií, se v *Portrétu v přírodě* věnuje podrobně i technickým předpokladům vzniku kvalitního snímku. Přesto však neopomíjí důležité zásady dobré fotografie: *„Hodnotný obraz musí mít obsah, musí vyjadřovat, jako dobrý dokument, děj a prostředí, v kterém se odehrává, a musí vyjadřovat osobní poměr tvůrcův k věci. Fotograf musí vyjádřit obrazem svou osobitou notu, která se v něm při dané události ozvala.“*[200] Rovněž i v této publikaci přináší Vávra svým posluchačům praktické ukázky portrétů s podrobným komentářem, jako tomu bylo u předchozí příručky.

Ohledně pedagogických cílů, ke kterým měla Vávrova výuka směřovat, lze vycházet z jeho vlastního přístupu k tvorbě. Vedle zájmu o široký proud výtvarného umění, a malířství především, se Vávra vždy snažil udržet krok s aktuálním světovým děním v oboru.[201] Zcela jasně si uvědomoval nově se otevírající tvůrčí prostor soudobé fotografie. Jeho texty jsou přímo prodchnuty sentencemi, které lze považovat jak za umělecké, tak i pedagogické cíle. Již v úvodu knihy *Fotografický humor a vtip* vyhlašuje, že bych chtěl připravit podmínky pro vytvoření programu *„čisté, technicky dokonalé a především obsahově bohaté, pravé fotografie“*.[202] Tento požadavek pak dále podmiňuje nezbytnou technickou průpravou, kterou však považuje za zcela automatickou a zabývá se jí jen okrajově, ve formě odkazů na soudobé autority, místy doplněnými osobními zkušenostmi z praxe.[203] Daleko větší důležitost přikládá volbě témat, vyhledávání námětů: *„Vyspělý pracovník najde motiv na každém kroku.“* Naopak své posluchače nezatěžuje volbou prostředků, ale vede je k prezentaci výsledku*: „…a zaujme-li nás (obraz) originalitou nápadu, je věc v pořádku*

---

199) Vávra, Jaroslav. *Portrét v přírodě*. Praha 1948.

200) Vávra, Jaroslav. *Portrét v přírodě*. Praha 1948, s. 49.

201) Doménou Vávrovy tvorby, a předpokládejme tedy že i výuky, se staly experimenty v oblasti tvarových a barevných studií. To ostatně dokládají i jeho pozdější práce z konce padesátých a šedesátých let minulého století, kde se naplno projevil jeho zájem o optické struktury a barevné experimenty, invenčně rozvíjející dobové trendy *op artu* a *pop artu*. Doklady experimentálních studií s barvou a strukturou se však pro dobu konce čtyřicátých a začátku padesátých let zatím nepodařilo doložit. — Více Vávra, Jaroslav. Barevné fotografické techniky. *Československá fotografie*, 1980, s. 32, 80–81, 176, 225, 272.

202) Vávra, Jaroslav. *Fotografický humor a vtip – deset kapitol o tom, jak se lze s přístrojem potěšit, poučit a rozesmát.* Praha 1947, s. 6.

203) Vávra, Jaroslav. *Fotografický humor a vtip – deset kapitol o tom, jak se lze s přístrojem potěšit, poučit a rozesmát.* Praha 1948, s. 11–13.

a nijak nesejde na tom, jak vznikl. Nápad plytký a banální takovým zůstane, i kdybychom jej zpracovali sebe virtuosnějším způsobem.“[204] Na svou dobu je velmi pokrokový postoj k individuálnímu vyjádření. Své posluchače vedl k interpretaci skutečnosti, k poznání, že fotografická práce není jen mechanickým zobrazováním, ale záležitostí názoru a osobního přístupu: *„A poněvadž myšlení je zcela individuální a u každého jiné, musí nutně způsob, jakým pracovník převede danou do situaci obrazu, býti u každého myslícího, inteligentního člověka jiný, protože individuální. Určovat zde nějaké normy by bylo zásadní omyl, poněvadž chtít normovat myšlení je nesmysl.“*[205]

Edukační a odborná činnost Josefa Kšíra v letech 1951–1956

V roce 1946, bezprostředně po obnovení Univerzity Palackého v Olomouci, se mezi tehdejšími posluchači objevuje osobnost, která záhy významně přispěla k dalšímu formování výuky fotografie na vysokoškolské úrovni v Olomouci. Do Semináře dějin umění, který se souběžně fungujícím Ústavem výtvarné výchovy úzce kooperoval, se ve svých čtyřiapadesáti letech zapsal olomoucký stavební inženýr, památkář a fotograf Josef Kšír (1892–1978). Jako mimořádný posluchač zde studoval do roku 1950.[206] Od roku 1951 byl přijat na univerzitu jako lektor pro výuku fotografie na Ústavu výtvarné výchovy a později také v Semináři dějin umění. Byl pověřen cvičeními a přednáškami nejen o fotografii ve výtvarné výchově, o fotografování památek, ale i o památkové péči, o vývoji stavební techniky a architektonických konstrukcích stavebních památek. Tyto přednášky vedl na univerzitě až do roku 1956.[207]

Kšír se fotografii věnoval od svých čtrnácti let. Byl zakládajícím členem olomouckého Klubu fotografů amatérů.[208] Před svým příchodem do ústavu studoval inženýrské obory, stavitelství a architekturu, ve svém novém působišti rozvinul učební program zaměřený na praktické využití fotografie v umělecké, učitelské a památkové praxi. Kšír také na rozdíl od Vávry věnoval velkou pozornost technickým možnostem fotografie a fotografického aparátu, a to

---

204) Vávra, Jaroslav. *Fotografický humor a vtip – deset kapitol o tom, jak se lze s přístrojem potěšit, poučit a rozesmát.* Praha 1948, s. 16.

205) Vávra, Jaroslav. *Fotografický humor a vtip – deset kapitol o tom, jak se lze s přístrojem potěšit, poučit a rozesmát.* Praha 1948, s. 18.

206) V SOkA Olomouc je zachován dopis Václava Richtera, ve kterém rekapituluje pedagogickou a odbornou činnost Josefa Kšíra při Ústavu výtvarné výchovy a v Semináři dějin umění v letech 1918–1956, včetně jeho studentských let 1946–1950. — SOkA Olomouc, M 8–55, inv. č. 13, doklad ze dne 28. 6. 1956.

207) Josef Kšír (30. listopadu 1892, Hodonín – 19. června 1978, Olomouc). Stavební inženýr. Během druhé světové války vězněn za účast v odboji. V roce 1945 přednosta městského stavebního referátu. Konzervátor státní památkové péče, člen školské a kulturní komise. Mezi lety 1946–1954 absolvoval odborné přednášky dějin umění jako mimořádný posluchač v semináři dějin umění na Univerzitě Palackého v Olomouci. V letech 1948–1949 zde byl knihovníkem a v letech 1949–1951 působil jako pomocná vědecká síla. V letech 1951–1953 vedl odborné přednášky o fotografii ve výtvarné výchově a v letech 1954–1956 přednášel o architektonických tvarech a technických konstrukcích stavebních památek.

208) Například jeho fotografie Olomouce byla schválena jako vyučovací pomůcka.

Josef Kšír, *bez názvu* (*Most přes Moravu*), nedatováno (40. léta 20. století), černobílá fotografie, 90 × 130 mm, Státní okresní archiv Olomouc

především v oblasti dokumentace. S jeho osobou lze také spojovat pokusy vybudovat na ústavu první samostatný fotografický ateliér.

Metody, formy a cíle výuky Josefa Kšíra

Základem Kšírovy výuky se stala precizní znalost fotografické techniky, doplňovaná teoretickými přednáškami z historie fotografického média, a praktická cvičení konaná především v plenéru. Se svými studenty směřoval k hledání a nalézání elementárních principů, s jejichž pomocí bylo možné zaznamenávat estetické kvality uměleckých objektů od keramických výrobků až po architekturu a historické exteriéry Olomouce. V průběhu let 1951–1956 připravil několik specializovaných kurzů zaměřených na různé pojetí fotografie v pedagogické praxi. Ve studijním roce 1951 to byl *Základní kurz fotografie*,[209] v průběhu celého školního roku 1951/1952 pak Kšír vedl výukový cyklus *Nová fotografie,* který byl v jednom semestru zaměřen na teorii a ve druhém na praxi. Podle rozpisu v dobovém studijním rozvrhu to měla být výuka pro třetí ročníky.[210] Jiné archivní doklady však potvrzují, že výuka tohoto předmětu byla zařazena i do studijních programů studentů prvních ročníků.[211] Tento kurz byl primárně určen nejen pro studenty Peda-

209) Archivní doklad zmiňující se o *Základním kurzu fotografie*, SOkA Olomouc, 1951, M 8–55, inv. č. 317, kart. 29.

210) SOkA Olomouc, M 8–55, inv. č. 13, doklad z 20. 10. 1951.

211) V majetku olomouckého sochaře Bohumila Teplého se nachází jeho vlastní výkaz o studiu, tzv. index, kde je zapsán mezi jinými předměty i Kšírův předmět *Nová fotografie*, a to v le-

gogické fakulty, ale i pro posluchače Semináře dějin umění.[212] O náplni tohoto kurzu máme poměrně jasné představy, alespoň o jeho části. Kšír rozdělil výuku v prvním semestru na tři základní oddíly – „přístroje"; „optika" a „objektivy". I přes zřejmé technické zaměření jednotlivých částí však z Kšírových podrobnějších poznámek vyplývá, že cíle výuky byly širší. Už v úvodním bloku „přístroje", kde bychom očekávali přednášky o skladbě a funkci fotografických aparátů, se věnoval historii fotografického média, jeho rozdělení a významu.[213] Vyváženou skladbu přednášek dokládá ve svých vzpomínkách například i sochař Bohumil Teplý (*1932), který výuku Josefa Kšíra v padesátých letech minulého století navštěvoval: *„Přednášky ing. Kšíra byly velice obsažné po stránce informativní i pestré ve volbě témat. V průběhu roku nás velmi podrobně seznámil s teorií a historií fotografie. Nevyhnul se ani principům tehdejší nebo, chcete-li, soudobé fotografie. Samozřejmou součástí bylo i seznámení s technologickými postupy vzniku fotografie a nezbytnými technickými předpoklady a pomůckami... Bavili jsme se o kompozici, o světle, o průkopnících fotografické techniky, o chemii.*[214]

V roce 1952 se objevuje nabídka *Fotografického kurzu*, určeného pro studenty Ústavu výtvarné výchovy v prostorách Kapitulního děkanství na Václavském náměstí. Z poznámky připsané patrně rukou Josefa Kšíra na pozvánku k výuce víme, že se jednalo o pravidelné přednášky, konané vždy v úterý.[215] Z dochovaných archivních materiálů je zřejmé, že obsah tohoto kurzu sledoval několik cílů. Kšír rozlišoval fotografii a její poslání v několika okruzích. Ačkoliv zmiňoval její uměleckou roli, větší pozornost věnoval praktickému využití fotografie v různých oborech. Studentům zdůrazňoval především dokumentační úlohu fotografie, dále její archivní a historickou hodnotu, zprostředkovávající dávno minulé události. Fotografii doporučoval ve výuce budoucích pedagogů, v praxi výtvarníků i památkářů, ať už formou obrazových příloh k textům nebo v podobě diapozitivů. Nevyhýbal se ani propagačním možnostem fotografie, a to především v oblasti osvětové, přednáškové a kulturně vzdělávací: *„Fotografie je jedním z produktů lidského ducha a vynalézavosti, která se stala majetkem obecným."*[216] Ještě v témže roce zaznamenáváme další vyučovací předmět, a to *Fotografii ve výtvarné a učitelské praxi.* Ten byl opět určen pro studenty Ústavu výtvarné výchovy Univer-

tech 1951 až 1952. Sochař sám na tuto dobu vzpomíná v rozhovoru s autorkou tohoto textu z 1. března 2012: *„Z té doby však mám zachován výkaz o studiu z Pedagogické fakulty, tzv. index, kde mám ve školním roce 1951/1952 zapsány přednášky z oboru Nová fotografie. Jako přednášející je tam uveden ing. Josef Kšír. K němu jsem tedy ohledně fotografie v první ročníku studia docházel."* – Více viz Příloha 5.

212) Archivní doklad ze dne 20. 10. 1951. SOkA Olomouc, M 8–55, inv. č. 13.

213) Archivní doklad ze dne 20. 10. 1951. SOkA Olomouc, M 8–55, inv. č. 13.

214) Citováno ze soukromého rozhovoru autorky s Bohumilem Teplým z 1. 3. 2012. Více viz Příloha 5.

215) Archivní doklad o konání *Fotografického kurzu* ze dne 1. 3. 1952. SOkA Olomouc, M 8–55, inv. č. 13.

216) Archivní doklad o konání *Základního kurzu fotografie pro posluchače Univerzity Palackého*. SOkA Olomouc, M 8–55, inv. č. 317, 1951.

zity Palackého v Olomouci a konal se jako předchozí v budově Kapitulního děkanství. Zajímavá je opět poznámka připsaná na pozvánce k návštěvě předmětu. Patrně Kšír zde oznamuje, že přednášky budou pravidelně vždy ve čtvrtek jednou za dva týdny a Kšír se zde bude střídat ve výuce s Josefem Vydrou.[217] Tuto poznámku opět rozvíjí a doplňují vzpomínky Bohumila Teplého: *„To, že jsme měli možnost ji* (fotografii, pozn. aut.) *studovat v rámci fakulty, patrně souviselo ještě i s působením Josefa Vydry. Ing. Kšír v mnohém navazoval na jeho ideály a bohužel neuskutečněný model výtvarného učiliště, kde spolu kooperují všechny výtvarné druhy na pozadí uměleckého řemesla. A fotografie byla už před druhou světovou válkou jednou z významných složek moderního výrazu, byla vyjádřením pokroku doby a také ideálním spojením technického pohledu s uměleckým přístupem. Nejen ve výuce fotografie, ale i v celém profilu našeho tehdejšího studia Olomouci byl ještě v prvních dvou ročnících znát doznívající vliv vzdělávacího procesu německého Bauhausu. Vždyť také profesor Vydra zde ještě nějakou chvíli působil, i když už ne ve funkci vedoucího katedry.*[218] Později, v roce 1953, zaznamenáváme Kšírův návrh na zařazení nového přednáškového cyklu *Zaměřování a fotografování památek* do letního semestru školního roku 1953/1954.[219] Konkrétní poznatky z této výuky dokresluje pamětník: *„V tomto směru mám obzvláště živou vzpomínku na obrovský starý dřevěný aparát typu Lindhof s měchy, který v té době stával ve škole. S jeho pomocí (nebo přesněji s pomocí jeho objektivu) nám právě ing. Kšír vysvětloval chyby při zaměřování a dokumentování stavebních památek. Tento starý aparát například umožňoval korekce sbíhavých a ubíhajících linií, které často při fotografování architektury hrozí. Přitom jsme se jakoby mimochodem dozvěděli i plno informací o olomouckých památkových objektech.*[220] O fotografování a dokumentaci stavebních památek máme i další informace. Kšír posluchače učil, jak volit výchozí stanoviště, osvětlení a dobu osvitu. V praktické části výuky pak se studenty (často v plenéru) cvičil střídání záběrů a volbu úhlů pro pořízení snímku (frontální, kosý, šikmý a zorný úhel). Rozlišoval snímky statické a dynamické, dokumentární a reportážní. U fotografie interiérů pak doporučoval

---

217) Archivní doklady o konání *Fotografie ve výtvarné a učitelské praxi* ze dne 18. 11. 1952 a 1. 12. 1952. SOkA Olomouc, M 8–55, inv. č. 13.

218) Citováno ze soukromého rozhovoru autorky s Bohumilem Teplým z 1. 3. 2012. Více viz Příloha 5.

219) Posouzení návrhu mělo dle žadatele záviset na finanční situaci. Archivní doklad ze dne 26. 8. 1953. SOkA Olomouc, M 8–55, inv. č. 13. V témže školním roce vedl Kšír přenášky a cvičení z fotografie, a to v Semináři dějin umění na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci v rozsahu jedné vyučovací hodiny týdně, viz archivní doklad ze dne 1. 10. 1953. SOkA Olomouc, M 8–55, inv. č. 13. Dále zachován dopis Václava Richtera, vedoucího Semináře dějin umění, ve kterém rekapituluje pedagogické a odborné působení Josefa Kšíra jak na Ústavu výtvarné výchovy, tak i v Semináři dějin umění. Archivní doklad ze dne 28. 6. 1956. OA Olomouc, M 8–55, inv. č. 13.

220) Citováno ze soukromého rozhovoru autorky s Bohumilem Teplým z 1. 3. 2012. Více viz Příloha 5. — K uvedenému fotoaparátu ještě Teplý dodává: *„Dnes by mne zajímalo, kam se tento aparát vlastně poděl. Možná si jej vzal Robert Smetana z Katedry výtvarné a hudební tvorby.“* (Založena 1959, pozn. aut.)

postupovat jako v případě dokumentace architektury venkovní. Se studenty řešil i fotografii plastiky, ať už volné nebo vázané na architekturu. Ve všech případech kladl důraz na volbu vhodného výchozího stanoviště, osvětlení a celkové vyznění snímku. Cílem této části výuky bylo vštípit studentům význam fotografie v oblasti záchrany movitých i nemovitých památek: *„Dokumentace fixuje památky, které zanikají, to je největší její přínos. Nahrazuje dřívější subjektivní záznam kresbou, skizzou, rytinou."* Fotografie je podle Kšíra *„objektivním zachycením skutečnosti nenávratně mizející a zaručující tak poznání minulosti v nejširší míře"*, které však je nutné *„doplnit popisem a vědeckým zkoumáním"*.(**221**)

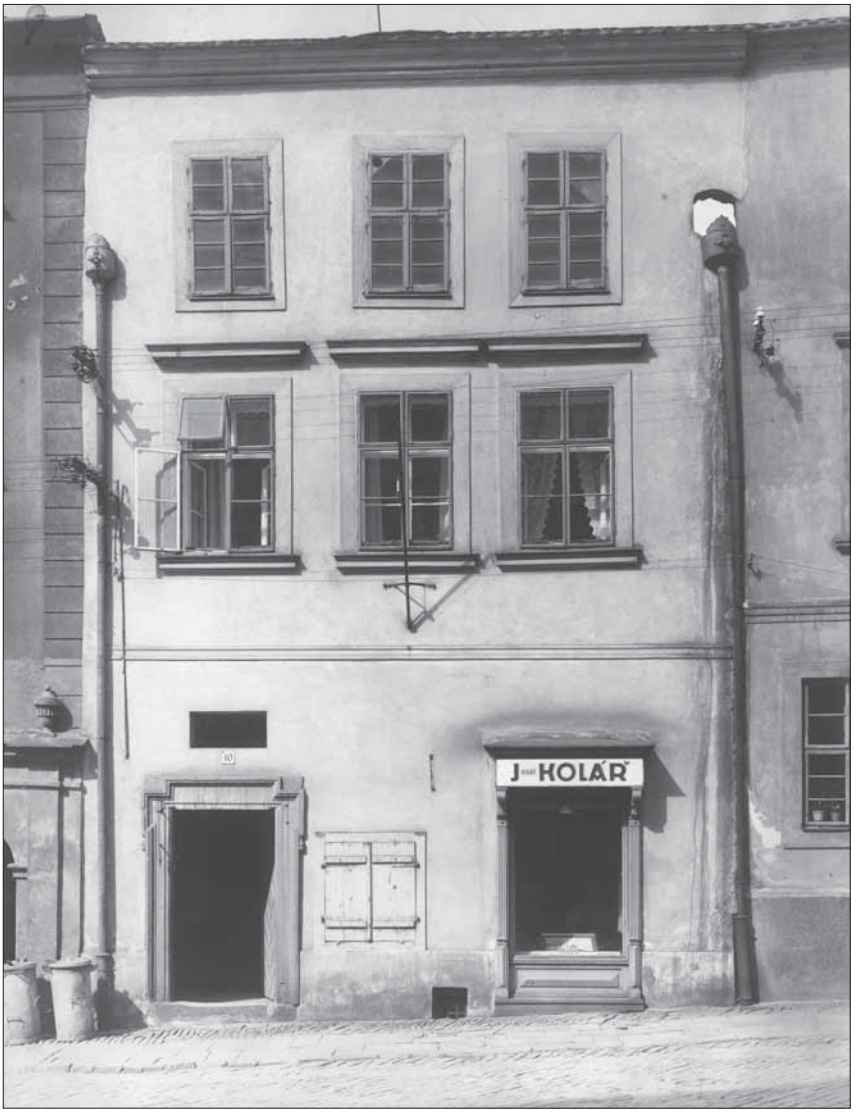
Kšír tedy z velké části přijal (i díky Josefu Vydrovi) vzor výuky z německého Bauhausu, technickoprůmyslového učiliště, zacíleného na komplexní výchovu kvalifikovaného umělce a průmyslového designéra, který je schopen reflektovat ve své tvorbě dobové avantgardní tendence. Kšír chápal fotografii a současně i tehdejší technické možnosti jako prostředek rozvoje dalších uměleckých i technických disciplín. Podobně jako například průkopník moderní výuky fotografie Walter Peterhans koncipoval i Kšír své přednášky a cvičení jako přípravné kurzy, otevřené do dalších studijních oborů a využitelné v dalších ateliérových disciplínách a následné praxi. Ať už pedagogické, umělecké nebo v oblasti dokumentace, všeobecné kulturologie či památkové péče.(**222**) Ostatně s Peterhansem jej pojí i záliba v technických možnostech fotografie a fotografického aparátu a také snaha zajistit studentům materiální zázemí v podobě funkční a veřejně přístupné fotokomory. Kšír si podobně jako jeho německý kolega dobře uvědomoval potenciál fotografie v mezioborových souvislostech.(**223**) Také to zdůrazňoval i během přednášek: *„Vzpomínám si, že hovořil o dvou polohách fotografie. Zdůrazňoval, že fotografie je jak umělecká disciplína, tak i technický obor. Fotografa však vždy považoval za výtvarníka, realizátora vnitřních představ."* K demonstraci svých názorů používal velmi jednoduché vyučovací prostředky: *„S křídou na tabuli nám objasňoval základy fotografického vidění, problematiku perspektivy, zkreslení obrazu. To vše pak ještě dovysvětloval na konkrétních příkladech. Na přednášky také nosil vždy knihy a časopisy z vlastní knihovny, v nichž nám ukazoval problematická témata, ať už se týkala kompozice, výřezu nebo zabrání detailu. Vzpomínám si také, že k demonstraci používal i své vlastní snímky…"* Kšír také velmi dbal na názornost. Ze své dřívější inženýrské praxe byl zvyklý pracovat s nákresy a schématy: *„Pro větší názornost a srozumitelnost nám na tabuli kreslil křídou schémata, na nichž nám vysvětloval principy fungování aparátů, chemické procesy, psal značky sloučenin a typy fotoaparátů a filmů. Vlastně neměl*

---

221) Archivní doklad *Sylabus přednášky ing. Josefa Kšíra: Fotografování a dokumentace památek*. OA Olomouc, M 8–55, inv. č. 13.

222) K pokrokovým principům *Bauhausu* například Drosteová, Magdalena. *Bauhaus*. Köln 2007, s. 15. [Manifest Bauhausu z roku 1919.]

223) Kšíra i Peterhanse spojuje i podobný odborný vývoj. Oba studovali inženýrské obory. Peterhans navíc i matematiku, a dokonce i filozofii. Kšír byl stavebním inženýrem, který si doplnil vzdělání na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v oblasti dějin umění.



Josef Kšír, *bez názvu (Ulička v Olomouci)*, nedatováno (40. léta 20. století), černobílá fotografie, 130 × 90 mm, Státní okresní archiv Olomouc

žádné speciální pomůcky…“ Do výuky přicházel pečlivě připraven, studenti při přednáškách oceňovali záběr probírané látky: *„Vždy přednášel tzv. spatra. Velké množství informací, které nám sděloval, sloučil do dvou vyučovacích hodin; scházeli jsme se jedenkrát v týdnu. Fotografie ho velmi bavila, byl pro ni nadšený a to bylo znát i z jeho přednesu, který byl po formální i obsahové stránce vyčerpávající. Bylo to náročné studium.“* Na teoretické přednášky navazovala praktická výuka dovedností nutných k vytvoření dokonalého snímku. Vzhledem k omezeným technickým možnostem pracoval Kšír se studenty jak ve skupinách, tak i v časových etapách: *„Vzpomínám si na spolužáky, kteří ke Kšírovi chodili i v druhém ročníku právě na praktickou výuku. Při omeze-*

ném počtu fotoaparátů pracovali ve skupinkách, museli se střídat. Ve škole, pokud si dobře vzpomínám, ještě nebyla zřízena fotolaboratoř. Snímky se vyvolávaly na koleně, všelijak. Vím, že Kšír se studenty chodil ven, do plenéru. Když jsem je někdy potkal ve městě, tak jim vysvětloval, jak si mají například zvolit stanoviště, jak velký celek by měli zabrat, jak přistoupit k využití detailu nebo jak pracovat se světlem a třeba také jak může stín pomoci dokreslit strukturu a celkové vyznění fotografie. Určitě to bylo skvěle připravené, jeden rok teorie, pak praxe.“(**224**)

Výuka fotografie také probíhala v době, kdy po únorových událostech v roce 1948 do školství stále více pronikala dobová ideologie. Vždyť i Vydrovo učiliště ukončilo svoji činnost v důsledku tehdejších politických a názorových změn. Kšír jako osoba spjatá s předválečnou a předúnorovou minulostí nebyl ve snadné pozici. Přesto se však nesnížil k zařazení dobově poplatných prvků a témat do svých kurzů. Kšír z olomoucké univerzity odešel v roce 1956 současně s vedoucím Semináře dějin umění Václavem Richterem (1900–1970), který také nenaplňoval tehdejší představy o politické připravenosti pedagoga. Situaci té doby dokresluje Teplý: *„Nikdy jsem nezpozoroval náznak nějaké ideologie. Navíc mám pocit, že ing. Kšír si z minulosti nesl nějaké neblahé zkušenosti, snad z války. Myslím, že filtrovat do výuky nějakou ideologii mu bylo naprosto cizí.“*(**225**) Ve studentech pěstoval náklonnost k modernímu uměleckému výrazu i k pokoře k technice. Studenty chtěl naučit *„…i jinou formou než tradiční zaznamenávat prchavé chvíle života. A až mnohem později se mnozí z nás přesvědčili, že fotografie je dobrá i ve vlastní tvorbě, při pořizování reprodukcí, při formulaci myšlenek, při zachycení inspirace. Když o tom tak zpětně přemýšlím, ono to vůbec nebylo špatné rozhodnutí přičichnout k fotografii“.* Kšírovi se také podařilo po určitou dobu na univerzitě udržet ideály uměleckého učiliště z dob působení Josefa Vydry: *„A co bylo jeho cílem? Asi nám vštípit právě tuto dvojkolejnost, techniku i umění v jednom. A to vlastně je už ten dříve zmíněný ideál Josefa Vydry.“*(**226**)

Fakulta společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci

Výuku fotografie se na vyšší výchovně-vzdělávací úrovni podařilo udržet i po zániku obou tehdy velmi dynamických uměleckých i uměnovědných pracovišť – Ústavu výtvarné výchovy a Semináře dějin umění. Na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci byla její výuka vřazena do širšího vzdělávacího programu, a to nejen jako doplňkový předmět na úrov-

224) Citováno ze soukromého rozhovoru autorky s Bohumilem Teplým z 1. 3. 2012. Více viz Příloha 5.

225) Kšír byl za války zatčen gestapem za odbojovou činnost. Tato zkušenost jej patrně poznamenala na celý život, politicky se po roce 1948 neangažoval.

226) Citováno ze soukromého rozhovoru autorky s Bohumilem Teplým z 1. 3. 2012. Více viz Příloha 5.

ni zájmového kroužku, ale i jako samostatný kurz s pevně stanovenou studijní náplní. Pro nastínění dobové atmosféry na Univerzitě Palackého je třeba zmínit několik historických poznámek a faktů. Ústav výtvarné výchovy existoval od roku 1950 až do roku 1953 pod provizorním vedením malíře Aloise Kučery (1905–1962).[227] Následně byl spojen s Ústavem hudební vědy.[228] Z další archivních záznamů, jakými jsou například seznamy přednášek v následujících letech, víme, že od poloviny padesátých let minulého století začala na Univerzitě Palackého fungovat v rámci Vysoké školy pedagogické Fakulta společenských věd.[229] Ze struktury studijního plánu vyplývá, že kromě obvyklých vyučovaných oborů, jakými byly například grafické techniky, malba, večerní kresba, plastická anatomie s aplikací na modelování, se ve školním roce 1956/1957 objevuje předmět zcela nový. Pod titulem *Kurs vědecké a výtvarné fotografie* se skrývala praktická i teoretická výuka fotografie a jejích technik.

Edukační a odborná činnost Miloslav Stibora (1956–1958)

K počátkům výuky připojuji zkraje vzpomínku jejího protagonisty Miloslava Stibora: *„Koncem roku 1955 se na mne obrátil vedoucí katedry docent Alois Kučera, zda bych chtěl na katedře fotografii řádně vyučovat. Neměl jsem námitky, vždyť provoz na katedře jsem znal velmi dobře, rovněž fotografií jsem se již zabýval s žáky posledních ročníků Jedenáctileté střední školy Jiřího z Poděbrad a mé styky s fotografickým světem byly natolik bohaté, že zaručovaly potřebnou kontinuitu. Přesto návrh docenta Kučery byl odvážný, poněvadž na žádné z obdobných vysokých škol se fotografie dosud nevyučovala.“*[230] V kontextu českého školství se tehdy skutečně jednalo o progresivní počin.

---

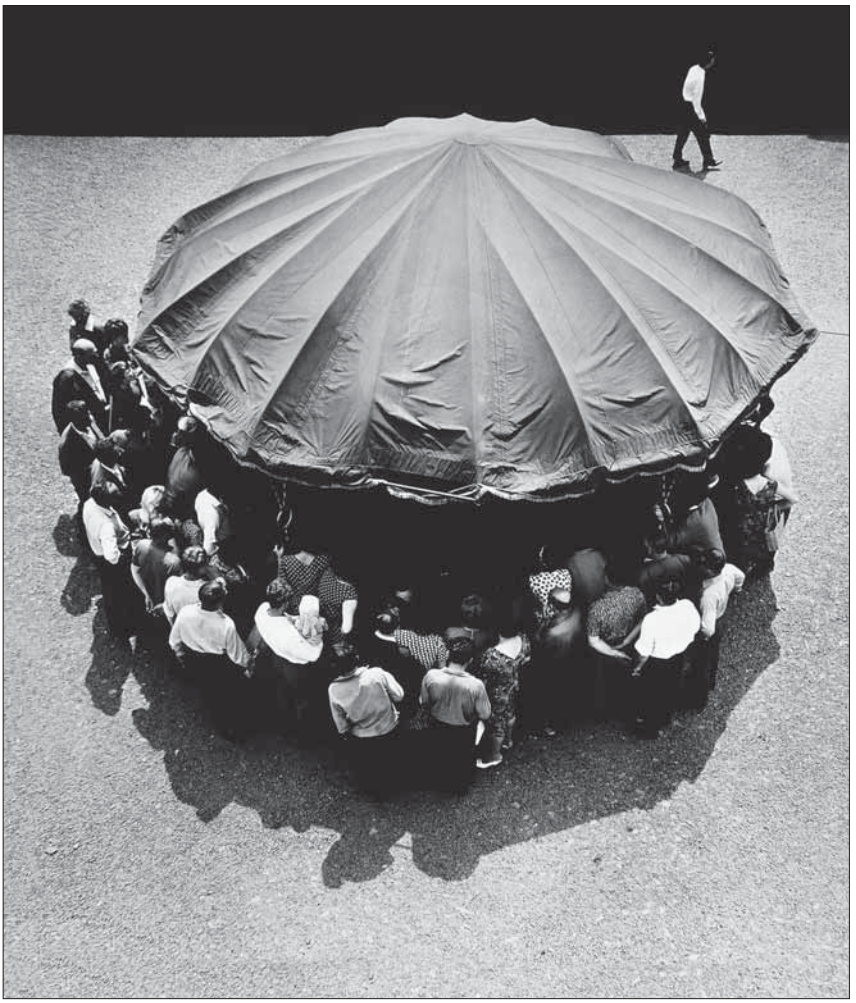
227) V letech 1946–1952 došlo díky osobnosti Josefa Vydry k pokusu o vytvoření zcela nového výtvarného učiliště na podobných principech, jaké byly uplatněny například ve výuce na německém *Bauhausu*. Bohužel již po dvou letech začal hlavní iniciátor Ústavu výtvarné výchovy pociťovat negativní tlaky ze strany vedení univerzity, které postupně vedly k ukončení veškeré iniciativy na poli uměleckého učiliště.

228) K organizaci školy například sborník *400 let univerzity v Olomouci 1573–1973*, Olomouc 1973, s. 11. Od roku 1953 došlo k reorganizaci vysokého školství. V Olomouci vznikla *Vysoká škola pedagogická*, jejíž součástí se stala i *Fakulta společenských věd*, která se později, po roce 1958, přetransformovala ve *Filozofickou fakultu*. Zároveň byl zřízen i speciální *Pedagogický institut*, zaměřený na přípravu učitelů základních škol. Ten se v roce 1964 změnil na *Pedagogickou fakultu Univerzity Palackého*. — V případě Miloslava Stibora lze ze seznamu přednášek Filozofické fakulty určit tyto vyučované předměty: *Kurs fotografie* (1963/1964), přednáškový cyklus *Fotografie a film* (1965/1971) a praktická cvičení *Fotografie – práce v ateliéru* (1965–1969).

229) Opis ze zachovaného seznamu přednášek *Fakulty společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci* z roku 1956, Archiv Univerzity Palackého, inv. č. PK-45: VI. kapitola – výtvarná výchova*; Plastická anatomie,* Navrátil; *Grafické techniky,* Bělohlávek; *Malba,* Kučera*; Večerní kresba,* Vymětal; *Kurs vědecké a výtvarné fotografie,* Dr. M. Stibor; *Estetika výtvarného díla,* J. Pacák.

230) Bieleszová, Štěpánka. K odkazu Josefa Vydry. Počátky odborné vysokoškolské výuky fotografie na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci v dobovém kontextu. In: Kavčáková, Alena. *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 110.

Za absence jakýchkoli pomůcek a studijních podkladů nezbývalo Miloslavu Stiborovi než výuku připravit od teoretických předpokladů a zdůvodnění smysluplnosti až po praktickou náplň hodin. Pro potřeby fakulty sestavil písemně charakteristiku studijního programu (dnes nezachována), ve které rozvedl základní výukové okruhy, včetně jejich detailního rozpracování do předpokládaných čtyř semestrů výuky. Okruhy teoretické části výuky začínaly všeobecnou funkcí fotografie, studenti byli seznámeni s historií vzniku fotografického média. Dále se pokračovalo teoretickým výkladem o technické stránce vzniku a výrobě fotografie, Stibor hovořil o fyzikálních i chemických základech fotografie. V rámci přednášek se studenti rovněž seznámili, a to nejen teoreticky, ale hlavně při demonstraci na praktických ukázkách, s fotografickým zátiším, dokumentem, reportáží, krajinou, portrétem. Probíral se rozdíl mezi prací v ateliéru a v exteriéru, Stibor přednášel o technice osvětlování (viz tabulka Přehled učebních okruhů kurzu fotografie).



Miloslav Stibor, *bez názvu (Stánek)*, (1963), černobílá fotografie, 503 × 596 mm, Muzeum umění Olomouc

Přehled učebních okruhů kurzu fotografie – rekonstrukce[231]

Přednášky	**Semináře a praktická cvičení**	**Semináře a praktická cvičení**	**Semináře a praktická cvičení**
teorie fotografie	**vědecká fotografie**	**umělecká fotografie**	**dokumentární fotografie**
Historie fotografie	fotografie přírodnin	fotografie plastických objektů a soch, včetně nasvícení	fotografický dokument
Osobnosti české a světové fotografie	makrofotografie, fotografie řezů (např. citrony, zelí)	fotografická studie a portrét	reportáž
Fyzikální a chemické základy negativního a pozitivního procesu	fotografie plošných předloh – především tiskovin a archivních dokumentů pro jejich další publikování	krajinářská fotografie	sportovní fotografie
Fotografická témata a žánry	fotografie daktyloskopických stop	zátiší	momentka
Teorie osvětlování – exteriérová a ateliérová fotografie	mikrofotografie makrofotografie	ilustrace	umělecký dokument

Velkým problémem však byly výukové materiály. Jakékoliv učební pomůcky týkající se fotografie nebylo možné získat, většinou totiž ani neexistovaly. Proto je Stibor vyráběl sám, později s pomocí studentů v rámci praktických hodin. Především diapozitivy pro názornou výuku připravoval ze svého vlastního archivu. *„A tak jsem na diapozitivy zachycoval potřebné ilustrační materiály přebírané zejména ze zahraničních publikací. Promítal jsem z malého diaprojektorku, vyráběného tehdy Meoptou Přerov.“*[232] Stiborova obětavá práce, jeho přípravy a kvalitně připravené učební pomůcky byly akceptovány ze strany vedení školy.

K samotným počátkům výuky sám Stibor dodává: *„Vše bylo koncipováno tak, aby teorie byla následována živější praxí s využitím vlastnoručně vyrobených nástěnných tabulí a zejména diapozitivů.“*[233] Výuka byla tedy rozdělena do dvou hlavních učebních linií. Tou první byla teoretická příprava na přednáškách, tou druhou pak praktické ukázky v seminářích a cvičeních. Teorie

231) Rekonstrukce učebních okruhů byla vytvořena na základě dochovaných školních fotografií a po konzultaci s Miloslavem Stiborem.

232) Bieleszová, Štěpánka. K odkazu Josefa Vydry. Počátky odborné vysokoškolské výuky fotografie na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci v dobovém kontextu. In: Kavčáková, Alena. *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 110–120.

233) Bieleszová, Štěpánka. K odkazu Josefa Vydry. Počátky odborné vysokoškolské výuky fotografie na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci v dobovém kontextu. In: Kavčáková, Alena. *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 110–120.

doplňovala praxi. Během týdne byla vždy určena jedna hodina pro přednášky a jedna pro praktická cvičení a semináře. První semestr výuky fotografie tedy začal. *„Do práce jsem se pustil s velkou chutí, vždyť vše, co jsem věděl a prakticky ovládal, mohl jsem zúplna využít na tehdy nejvyšší školské úrovni.“*[234]

Výuka výtvarné výchovy při Katedře společenských věd se tehdy odehrávala na Václavském náměstí.[235] Po počátečních těžkostech s nevyhovujícími prostory v prvním patře se výuka přesunula do přízemí objektu. Zde byly pro potřeby kurzu k dispozici dvě místnosti. První, s vchodem přímo z chodby, sloužila jako učebna a ateliér, druhá představovala ideální temnou komoru. Byla vybavena vším potřebným pro negativní a pozitivní proces. K dispozici byly samozřejmě i fotopřístroje, reflektory a další vybavení.

Jak se později ukázalo, systém výuky byl oceňován a ze strany studentů velmi vítán. Postupem doby docházelo k různým úpravám výuky. Ze začátku byly stanoveny jedna hodina přednášek a jedna hodina praxe týdně, později se praxe zvýšila na dvě hodiny a přibyly rovněž hodiny konzultací. Původně byla výuka fotografie určena pro posluchače výtvarné výchovy, později pro posluchače všech fakult. *„Přicházeli i medici – vzpomínám na Dimitrolose Krajčího, vynikajícího československého lékaře, dlouhodobě činného v Dubaji, z Přírodovědné fakulty mi v mysli utkvěli Zdenka Bartošová, Jiří Straka a Alois Kučera, syn vedoucího katedry malíře Aloise Kučery. Nelze vyjmenovat všechny, jimž se fotografie stala víc, než jen zpestřením života.“*[236]

Zájem o přednášky stále rostl.[237] Kapacita výukových prostor nestačila. Také možnosti jednoho přednášejícího byly limitovány. Nastaly potíže s nepředvídatelným počtem přihlášených posluchačů. *„Na teorii, mluvené slovo či promítání diapozitivů učebna stačila, avšak při praktické činnosti, například při snímání dívčího portrétu, docházelo k tlačenici, a tak muselo dojít k určité selekci.“*[238] Ideální pro praktickou část výuky byl počet mezi 10 až 12 studen-

---

234) Bieleszová, Štěpánka. K odkazu Josefa Vydry. Počátky odborné vysokoškolské výuky fotografie na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci v dobovém kontextu. In: Kavčáková, Alena. *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 110–120.

235) Bieleszová, Štěpánka. K odkazu Josefa Vydry. Počátky odborné vysokoškolské výuky fotografie na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci v dobovém kontextu. In: Kavčáková, Alena. *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 110–120. — Jak dále vzpomínal na začátky M. Stibor: *„První zahřívací přednášky se konaly v 1. poschodí za pavlačí, v místnosti, kde nyní vévodí sbírka arcibiskupa Prečana. Místnosti to byly veliké, vysoké, tedy neútulné, a já vždy potřeboval co nejtěsnější vztah k posluchačům. Proto jsem se velmi brzo přestěhoval s celou činností do dvou místností v přízemí, kde se nyní nachází příjmová místnost, pokladna a prodej literatury Arcidiecézního muzea.“*

236) Jména posluchačů zrekonstruována na základě signovaných školních fotografií.

237) Pro pochopení tak velké obliby je třeba si uvědomit, že uběhlo teprve několik let od války. Mladí lidé měli chuť zkoušet nové a moderní věci. Problémem však byl nedostatek materiálu. Velmi těžko se sháněly papíry, chemikálie a další potřebné technické vybavení pro fotokomoru.

238) Bieleszová, Štěpánka. K odkazu Josefa Vydry. Počátky odborné vysokoškolské výuky fotografie na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci v dobovém kontextu. In: Kavčáková, Alena. *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 110–120.

Anonym, ***bez názvu (Mladý pár)***, (1959), černobílá fotografie, 239 × 301 mm, archiv Evy Stiborové, Olomouc

ty. Při větším počtu musel Stibor přistoupit jen k notně omezené *„demonstrativní výuce“,* tj. posluchačům předvedl postupy práce a finální výtvor, který pak museli formou cvičení a samostatných úkolů připravit v domácích podmínkách. Ne všichni posluchači měli možnost zpracovávat své snímky v domácí temné komoře. Toho si bylo vedení katedry vědomo, a tak zmíněné dvě místnosti byly vymezeny pouze pro účely fotografie. *„Tak měli posluchači možnost zde pracovat kdykoli ve svém volném čase, a vskutku této možnosti využívali. Obdrželi speciální průkazky a u správce budovy pana Rudolfa Doležala, později u pana Leoše Podmolíka, si vyzvedli klíče od místností a mohli nerušeně pracovat. Do zvláštního sešitu zapisovali délku svého pobytu a potvrzovali stav pomůcek. Ručili za inventář, včetně fotopřístrojů, které samozřejmě měli k dispozici.“*(**239**)

Aby mohla vůbec výuka pokračovat, bylo nutné počet studentů zredukovat. Stibor velmi přísně hodnotil zadané úkoly i domácí práce. Hodnocení probíhalo prakticky vždy před kolektivem, posluchači byli nuceni k zaujetí vlastního úsudku, a tak se učili z kladů i chyb svých spolužáků. Sítem, které určilo, kdo bude ve studiu pokračovat, byla veřejná prezentace studentských prací. V průběhu celého studia Stiborovi posluchači vystavovali v prostorách budovy na Václavském náměstí. Byly to však jen improvizované a ve školních podmínkách akceptovatelné přehlídky. Prvním veřejným vystoupením pak byla výsta-

239) Bieleszová, Štěpánka. K odkazu Josefa Vydry. Počátky odborné vysokoškolské výuky fotografie na Fakultě společenských věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci v dobovém kontextu. In: Kavčáková, Alena. *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 110–120. — Zachovala se i maketa průkazu, který opravňoval studenty ke vstupu do fotokomory.

va v aule Univerzity Palackého v Křížkovského ulici v roce 1959.[240] Stibor se, i přes časové zaneprázdnění a povinnosti na Lidové škole umění v Olomouci, věnoval výuce fotografie na univerzitě i nadále, až do poloviny sedmdesátých let. Na Filozofické fakultě vyučoval speciální předměty *Kurs fotografie* (1963/1964), přednáškový cyklus *Fotografie a film* (1965/1971) a praktická cvičení *Fotografie – práce v ateliéru* (1965–1969). Tehdy to již bylo na Katedře výtvarné teorie při Filozofické fakultě Univerzity Palackého.[241]

Metody, formy a cíle výuky Miloslava Stibora

Stibor byl velkým ctitelem moderních výukových metod Bauhausu. Zároveň však uznával individualitu každého studenta. V jeho edukačním přístupu se mísila podpora volného uměleckého vyjádření s cíleným zaměřením na využití získaných znalostí v další odborné nebo zájmové praxi. Stibor si velmi dobře uvědomoval možnosti využití fotografie ve výuce, a to nejen uměleckých či výtvarných oborů. Jeho studenti si osvojili zásady portrétní fotografie, dokumentu, různých fotografických a tematických žánrů. Dále to bylo dokonalé zvládnutí techniky osvětlování a také čistota závěrečných úprav snímku. Jeho angažmá na univerzitě zhodnotil již ve své době redaktor Svobodného slova: *„…práce kroužku, který vede dr. M. Stibor, je cílevědomá,…není živelná. Mladí fotoamatéři se v kroužku seznamují například s historií, teorií a technikou fotografování. Poznávají zásady fotoportrétu, zachycují historické památky Olomouce, učí se fotografovat reprodukce, osvojují si praxi mikrofotografie atd.“*[242] Stibor kladl na své posluchače přísná kvalitativní kritéria. Předpokládal, že po dokončení univerzity se sami stanou součástí edukačního systému, ve kterém fotografie najde své místo v roli široce srozumitelného, uměleckého i informativního média.

Katedra výtvarné výchovy Filozofické fakulty Univerzity Palackého Olomouc

Ve školním roce 1946/1947 zahájila na Univerzitě Palackého činnost i Filozofická fakulta. Dějiny výtvarného umění se na ní začaly vyučovat koncem studijního roku 1947, kdy byl ustaven *Seminář dějin umění* a také *Seminář estetiky*. V roce 1951 byla zřízena Katedra věd o umění, která však byla zrušena v roce 1956, a tím také na olomoucké Filozofické fakultě zanikl obor

---

240) Výstava se uskutečnila 8. 12. 1959 a zahájili ji Alois Kučera a Alois Sivek, proděkan Filozofické fakulty.

241) Paradoxem bylo, že Stibor ukončil své dlouholeté angažmá na Univerzitě Palackého v roce, kdy v Praze vznikla Katedra fotografie při Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění. Jak vzpomíná Stibor: *„Poslední pracovní smlouva ze dne 14. 1. 1975 zní na výuku fotografie na Katedře výtvarné teorie a výchovy FF UP v Olomouci s platností na letní semestr 1974/75. Tím končila má aktivní činnost na katedře, na které jsem působil celých dvacet let a kde jsem prožil nezapomenutelné chvíle jak s posluchači, tak s kolegy vyučujícími.“*

242) (-rk-), *Svobodné slovo*, 12. prosince 1959.

dějin umění a estetika. O rok později zanikla i celá Filozofická fakulta.[243] O dva roky později, v roce 1959, byla fakulta obnovena a s ní zřízena samostatná Katedra výtvarné teorie a výchovy, která měla připravovat studenty pro učitelství na druhém výchovném stupni všeobecně vzdělávacích škol. V letech 1963–1969 zastával funkci vedoucího katedry Václav Zykmund (1914–1984). Ten přednášel estetiku, teorii a dějiny výtvarného umění. Výuku doplňoval praktickými ukázkami z moderní hudby, literatury či filmu a fotografie. V oblasti výuky fotografie spolupracoval s dlouholetým přítelem Miloslavem Stiborem.[244]

Edukační a odborná Václava Zykmunda (1963–1973)

Pamětníci, kteří v šedesátých nebo počátkem sedmdesátých let na katedře studovali, vzpomínají na Zykmunda jako na inspirativního pedagoga.[245] *„Z katedry, která nyní nesla název Katedra výtvarné teorie a výchovy, jsem*

---

243) Koncepce *Ústavu dějin umění* byla od začátku spojena hlavně s osobou Václava Richtera (1946–1956), který se se svými spolupracovníky a žáky věnoval výzkumu památek v Olomouci, např. Richter, Václav. *Raně středověká Olomouc*. Olomouc 1959, a problematice moravské barokní a rokokové malby. Od roku 1946 do roku 1952 byl vedoucím *Semináře estetiky* Bohumil Markalous-John. V roce 1956 však byly oba semináře zrušeny a rok na to zanikla i Filozofická fakulta. Více např. Novák, František. Třicet let výtvarné teorie a výchovy na Univerzitě Palackého, *Zprávy Vlastivědného ústavu v Olomouci*, 1976, č. 184, s. 1.

244) Fakticky lze výuku fotografie a filmu v Zykmundově případě doložit jen ve školním roce 1963/1964, kdy vedl přednášky v cyklu *Fotografie a film* pro posluchače pátého ročníku Katedry výtvarné výchovy. V následujících letech 1964–1971 vedl přednášky z oblasti výtvarné výchovy a teorie (*Základy výtvarné výchovy*; *Základy výtvarné výchovy a teorie*, 1963/1964), výběrovou přednášku pro páté ročníky *Estetika výtvarného umění* (1964–1966), dále to byly přednáškové cykly *Teorie výtvarného umění* (1964–1968) a *Dějiny výtvarného umění* (1964–1970). V letech 1968–1971 se také v profilu přednášek na katedře objevily povinné cykly zaměřené na výuku estetiky a teorie umění (*Základní problémy estetiky; Úvod do teorie umění; Estetika výtvarného umění*). — Více jednotlivé seznamy přednášek Filozofické fakulty Univerzity Palackého Olomouc z let 1963–1971, uloženy v archivu olomoucké univerzity, a osobní spisy Václava Zykmunda, Archiv Univerzity Palackého Olomouc, inv. č. K 152 (3254); K–75 (1034); K–2 (C VIII/3;A10,24). — V případě Miloslava Stibora lze ze seznamu přednášek Filozofické fakulty určit tyto vyučované předměty: *Kurs fotografie* (1963/1964), přednáškový cyklus *Fotografie a film* (1965/1971) a praktická cvičení *Fotografie – práce v ateliéru* (1965–1969).

245) Mžyková, Marie. *Václav Zykmund* (kat. výs.). Muzeum umění Olomouc, Olomouc 1992 (s podrobnou bibliografií). — V roce 1962 se Zykmund přihlásil do konkurzu na místo odborného asistenta filozofie na Katedře marxismu-leninismu olomoucké univerzity. Přestože po přijetí začal marxismus-leninismus vyučovat, a dokonce se s ním počítalo jako s perspektivním vedoucím nové Katedry filozofie, vzápětí přešel na Katedru výtvarné teorie a výchovy. O rok později je po smrti Aloise Kučery jmenován jejím vedoucím. Měl dobrá doporučení, mj. od odborného asistenta Filmové fakulty v Praze a člena Ústředního výboru Svazu československých spisovatelů Milana Kundery: *„Václava Zykmunda znám už z doby okupace, kdy jsem občas docházíval jako chlapec do jeho ateliéru. Už tehdy vystupoval a mluvil jako komunista a marxista. Ke konci okupace a po válce jsem si od něho vypůjčovával marxistickou literaturu a vděčím mimo jiné jeho vlivu, že jsem ve svých osmnácti letech vstoupil do KSČ. Zykmund je samozřejmě ateista a samozřejmě má kladný poměr k režimu. Je to člověk neobyčejně aktivní, bojovný, čestný, který umí stát za svým názorem. Je nadto velice vzdělaný nejen v oblasti uměnovědných teorií, ale i filozoficky. Ježto je také aktivním malířem, neupadá jako teoretik nikdy do prázdných abstrakcí, jeho teorie je patřičně spjata s praxí. Pokud vím, pověst Václava Zykmunda v odborných kruzích je právě taková, jak jsem shora Zykmunda charakterizoval. Pokud ovšem nemáme na mysli pověst, kterou má u reakcionářů nebo dogmatiků.* — Více viz *Posudek*, leden 1963, Archiv UP, inv. č. K – 152 (3254).

chtěl udělat dobrou katedru. Představoval jsem si, že dějiny umění bude přednášet nezaměstnaný Volavka, že sochařství se ujme Jozef Jankovič a že namísto Berana, který vyučoval grafiku, bude Ovčáček.“[246] Zykmund také začal přednášet dosud opomíjené dějiny a teorii moderního výtvarného umění: *„V Olomouci jsem stále přednášel teorii umění, vlastně své základní téma o významu výtvarného znaku a symbolu, dějiny moderního umění a teorii fotografie. Místo tzv. výběrových přednášek jsem zavedl volné večery, na kterých se diskutovalo o všem možném.*[247] Jeho posluchači byli okouzleni jeho projevem „spatra“ a především hltali to, co nikde jinde nemohli slyšet. Hojně navštěvovány byly přednášky o moderním umění, které Zykmund představoval na pozadí literatury, hudby, filozofie a psychologie. Spíše než přesná data mu byl blízký výklad vztahů a souvislostí. Termíny, které se diskutovaly po přednáškách, byly imaginace, svoboda či tvůrčí gesto. Jak vzpomíná například jeden z jeho tehdejších studentů, grafik Ondřej Michálek (*1947): *„…také díky přednáškám Václava Zykmunda přišlo poznání, že výtvarné umění, stejně jako kterékoli jiné, je především intelektuálním polem. A že nejzajímavější bývají často právě úniky z jeho dosahu. Ty, které se odehrávají jakoby vzdor všemu.“*[248] Do svých přednášek a odborných výkladů doplněných diaprojekcí zařazoval také ukázky ze světové i domácí filmové a fotografické produkce. Především to byly surrealismem ovlivněné fotografie Man Raye (1890–1976), Hanse Bellmera (1902–1975) nebo protosurrealisty Eugena Atgeta (1857–1927), které v mnohém dokreslovaly výklad o tvůrčích a interpretačních metodách moderního umění.[249]

Metody, formy a cíle výuky Václava Zykmunda

Václav Zykmund na katedře přednášel témata z oblasti výtvarné estetiky, teorie a filozofie výtvarného umění, dále dějiny moderního umění; dotkl se také i teorie filmové a fotografické tvorby. Výuku navíc doplňoval nepovinnými přednáškami s praktickými hudebními, filmovými nebo i literárními ukázkami. Kromě formátu přednášek, které byly mezi studenty velmi oblíbeny a navštěvovány i posluchači z jiných kateder, zařazoval do profilu výuky i semináře a diskuze. Na jeho styl výuky vzpomíná například jeho tehdejší asistentka, výtvarná teoretička Alena Nádvorníková (*1942): *„Na Univerzitě Palackého se Václav Zykmund přestavil začátkem školního roku 1962/1963, a to jako osobnost velmi nevšední a dynamická. Jeho vstup na katedru znamenal vstup*

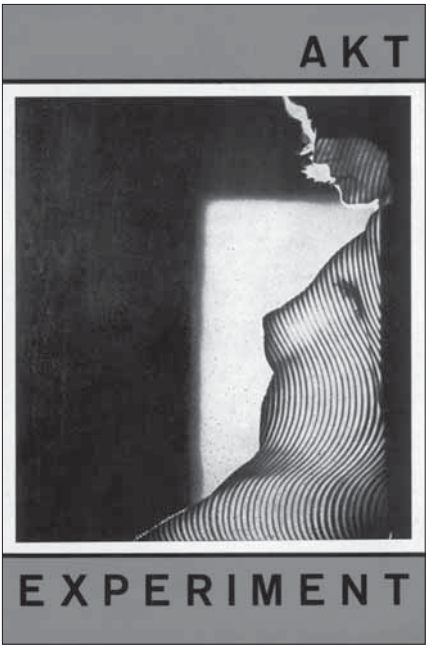
---

246) Zykmund, Václav. *Hodiny, jejichž kyvadlem byla noc*. Rukopis. Soukromá sbírka Aleny Zykmundové Brno, Brno (1983), s. 305. — Přetištěno v časopise *Host*, 1991, roč. 3, č. 7, s. 96–106.

247) Zykmund, Václav. *Hodiny, jejichž kyvadlem byla noc*. Rukopis. Soukromá sbírka Aleny Zykmundové Brno, Brno (1983), s. 281, 353. — Přetištěno v časopise *Host*, 1991, roč. 3, č. 7, s. 96–106.

248) Zatloukal, Pavel – Binder, Ivo. *OL-03–12* (kat. výs.). Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012, s. 96.

249) Jako člen *Association internationale des critiques d'art* navštívil Zykmund osobně při jedné ze svých zahraničních cest do západní Evropy i fotografa Man Raye.



Obálka knihy *Václav Zykmund. Umění, které mohou dělat všichni*, (1964), knihovna Muzea umění Olomouc
Obálka katalogu *Václav Zykmund. Akt Experiment Jaroslava Vávry*, (1966), knihovna Muzea umění Olomouc

moderního ducha, vstup náročnosti a tolerance, vstup zaujatého a k univerzalitě směřujícího myšlení, vstup ducha rozpravy." Studentům předával nejen informace, ale také své osobní zkušenosti; sám byl aktivním výtvarníkem a zároveň i výtvarným kritikem. Jeho pedagogický i odborný potenciál výstižně shrnula výtvarná teoretička a také Zykmundova žačka Olga Badalíková (*1951): *„Jeho tvůrčí mysl bytostného umělce, ale též erudice a brilantní schopnost vyjadřování vytvořily náročného i velkorysého pedagoga."*(**250**)

Zykmundovy přenášky a semináře měly obsažný a dynamický charakter. Kromě verbálního projevu Zykmund nabízel i promítání diapozitivů a kontakt s tehdy nedostupnými zahraničními publikacemi a časopisy: *„...Zykmund kouřil, a listuje francouzskými i jinými cizojazyčnými katalogy výstav a vzácnými publikacemi či historicky cennými knížkami, dovál nám do nich nahlédnout a nejen nahlédnout."* Výuka často pokračovala v jeho pracovně nebo i mimo univerzitu do pozdních večerních hodin. Studenti diskutovali, ptali se, získávali informace při bezprostředním kontaktu: *„Tam jsme se scházeli, malé či větší kolegium, v příznivé klimatu starobylé architektury na Václavském náměstí se zahradami a terasami; tamní genius loci skýtal skutečně ideální prostředí této ve zcela původním smyslu akademické výchově."* (**251**) Pokud

250) Badalíková, Olga. Václav Zykmund (Poněkud osobní ohlédnutí). In: Kavčáková, Alena – Myslivečková, Hana (eds.). *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století.* Univerzita Palackého Olomouc, Olomouc 2010, s. 108–109.

251) Nádvorníková, Alena. Václav Zykmund a výtvarná katedra Filozofické fakulty. In: Zatloukal, Pavel (ed.). *Oznámení o Ikarově letu* (kat. výs.). Muzeum umění Olomouc, Olomouc 1998, s. 86–87.

však hovořil o fotografii, tak zdůrazňoval, že ji nelze zaměnit ani ztotožnit se skutečností, ale naopak, že má své vlastní zákonitosti a způsob vyjádření. Především mu byla blízká filozofie „vcítění“ nebo „vžívání“, tedy interpretace, kdy osobní pocit a zážitek dotvářejí dílo.[252] Zykmundův přístup k fotografii byl velmi otevřený. Své základní myšlenky a úvahy o problémech a teorii tzv. umělecké fotografie shrnul již v roce 1964 v knize *Umění, které mohou dělat všichni*.[253] Kniha, kterou přehledně rozčlenil do dvou základních částí, reflektuje fotografii jako významnou součást výtvarného projevu a jako takovou ji analyzuje a interpretuje podobně jako každou jinou složku či problematiku výtvarného umění. Co však v knize zaznívá často, je přesvědčení, že fotografie je jedním z důležitých prostředků estetického osvojování světa. První část knihy je zaměřena nejen na historické a technické předpoklady vzniku fotografie a její vztah s ostatními výtvarnými druhy (například kapitoly *Zpětný vliv fotografie na malířství; Na co zaměří fotograf svou kameru; Estetické osvojování světa; Fotografie jako obraz společnosti*), ale také na problematiku vzniku fotografie z hlediska autora. V této části autor také podrobně zkoumá i vlastnosti fotografického obrazu a recepce fotografie ze strany diváka (například kapitoly *Vnímatel a dílo; Princip sympatie; Princip empatie*) nebo i obecné estetické pojmy (například kapitoly *Krása a dílo; Krása a doba; Proces poetizace; Kýč ve fotografii*). V druhé části se věnoval jednotlivým fotografickým žánrům (*Fotografický portrét; Fotografie aktu; Fotografie zátiší; Fotomontáž*), dotkl se i amatérské fotografické tvorby (*Přerůstání amatérské fotografie do mimoamatérských oblastí*). Na závěr shrnul výchovný i umělecký potenciál fotografie v kapitole *Umění, které mohou dělat všichni?*. Byl přesvědčen, že fotografie je i díky tomu, že využívá zkušenosti z jiných výtvarných druhů, uměním, kde se výtvarný potenciál projevuje velmi bezprostředně. Je také médiem, které kultivuje výtvarný cit: *„Fotografie je školou senzibility i projevem poskytujícím specifickými prostředky to, co poskytují i ostatní umělecké druhy.“*[254]

Komplexním cílem, ke kterému Zykmund všeobecně ve výuce směřoval, pak byla snaha o propojení poznatků klasické uměnovědy s výchovnými a praktickými poznatky, jejichž kořeny sahají až k Bauhausu. V Olomouci se pokusil *„o ojedinělou koncepci výuky výtvarného umění, a to v rovině praktické i teoretické“*.[255] Absolventi, které připravoval pro praxi, pak měli být schopni obstát v diskuzi, ve které museli umět používat ověřené informace a argumenty tak, aby jejich názor nebylo možné zpochybnit. Metody, které k tomu používal, jako byly především přednášky, semináře, ale i osobní set-

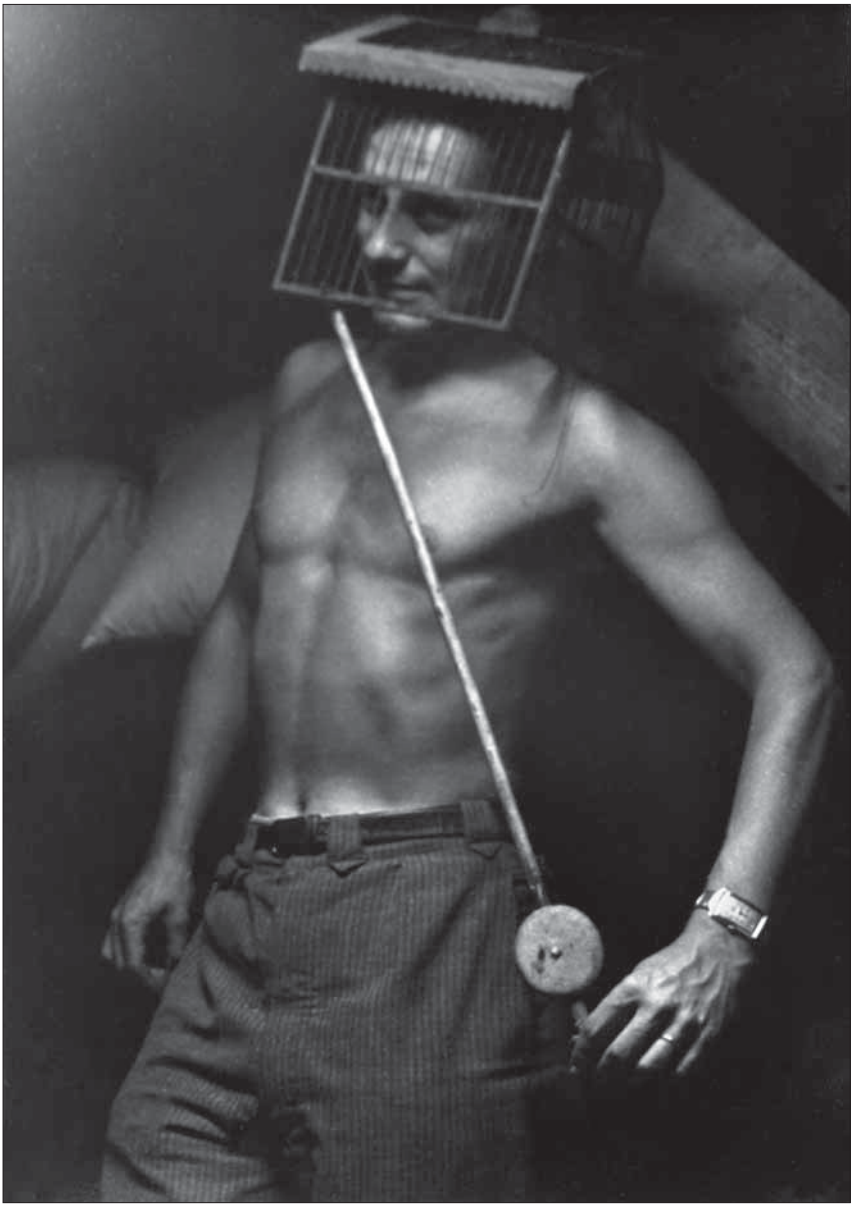
---

252) Více k této problematice např. Zykmund, Václav. Jednota tvorby a vnímání. *Československá fotografie*, č. 6, s. 246–247.

253) Zykmund, Václav. *Umění, které mohou dělat všichni*. Orbis, Praha 1964.

254) Zykmund, Václav. *Umění, které mohou dělat všichni*. Orbis, Praha 1964, s. 131.

255) Badalíková, Olga. Václav Zykmund (Poněkud osobní ohlédnutí). In: Kavčáková, Alena – Myslivečková, Hana (eds.). *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století*. Univerzita Palackého Olomouc, Olomouc 2010, s. 108.



Václav Zykmund, *Autoportrét s klecí*, nedatováno (30. léta 20. století), černobílá fotografie, 150 × 105 mm, Muzeum umění Olomouc

kání, diskuzní večery a práce s literaturou a obrazovým materiálem, podnítily *„nové formy uvažování“* a také se mu podařilo *„nastínit podobu uceleného mezioborového vzdělání, jež daleko přesáhlo parametry tehdejšího univerzitního prostředí“*.(**256**)

---

256) Badalíková, Olga. Václav Zykmund (Poněkud osobní ohlédnutí). In: Kavčáková, Alena – Myslivečková, Hana (eds.). *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století*. Univerzita Palackého Olomouc, Olomouc 2010, s. 109.

Institut výtvarné fotografie v Olomouci

Fotografická edukace se v Olomouci neuskutečňovala jen na pedagogických a uměnovědných katedrách Univerzity Palackého. V rámci činnosti Svazu českých fotografů se na začátku sedmdesátých let 20. století vytvořil specifický edukační systém, který dal později základ distanční formě vysokoškolské výuky fotografie, který je funkční i v současnosti.

Dospělým zájemcům o edukaci, vzhledem k závazkům v zaměstnání nebo vyššímu věku, často nevyhovovalo soustavné denní studium, ať už na výše zmíněných katedrách nebo i v jiných školských zařízeních. Připomeňme si, že po druhé světové válce, zejména pak v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století došlo ke značné oblibě fotografie a k rozmachu široce dostupné fotografické edukace na nejrůznějších úrovních. Houfně vznikaly fotografické kroužky na školách a zejména při kulturních domech a závodních klubech Revolučního odborového hnutí větších výrobních podniků. Avšak kromě odborných (uměleckých) státních středních škol a učilišť s denním studiem, určených pro nepatrný počet budoucích profesionálů, existovala pro amatéry jen malá školicí základna například na lidových školách umění nebo v lidových konzervatořích. O velmi náročné a úzkoprofilové možnosti studovat na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění mohl uvažovat jen málokterý milovník fotografie. Situaci přiblížil i pamětník Miloslav Stibor: *„Byla to krátkodobá školení při Okresních kulturních střediscích, lidových konzervatořích, kurzy pořádané Ústavem pro kulturně výchovnou činnost apod., avšak ty se zabývaly většinou jen technikou fotografie. Vyspělejší amatéři byli odkázáni jen na odbornou literaturu, na příklady zkušených fotografů nebo jen sami na sebe.“*[257] V této situaci se institut, jehož historickému vývoji spjatému s přechodným působením v Olomouci se nadále budeme věnovat, stal postupně nejvyšším stupněm v systému vzdělávání neprofesionálů a předstupněm vysokoškolského edukačního modelu.

Edukační a odborná činnost institutu (1978–1984)

V sedmdesátých letech 20. století se Český svaz fotografů prostřednictvím významného brněnského fotografa Karla Otto Hrubého pokusil o vytvoření experimentálního výukového systému distančního studia.[258] Koncepce vycházela z dlouhodobého úkolu, který Svazu českých fotografů zadal prostřednictvím Útvaru pro kulturně výchovnou činnost Ústřední výbor Komunistické strany Československa: *„Ideové tvůrčí komisi Svazu českých fotografů byl před dvěma roky dán úkol navrhnout a připravit takovou formu studia, která*

---

257) Citováno z osobních vzpomínek Miloslava Stibora, listopad 2008, opis uložen v archivu Muzea umění Olomouc.

258) 5. dubna 1970 předložil Hrubý na zasedání Ústředního výboru Svazu českých fotografů návrh na zřízení dálkové formy studia, které by se realizovalo při Střední uměleckoprůmyslové škole v Brně. Hrubý zde působil na pozici vedoucího oddělení fotografie. — Více Malůšek, Marek. *Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě v letech 2006–2010* (diplomová práce). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2012, s. 11–12.

Karel Otto Hrubý, *Reliquies*, nedatováno (40.–50. léta 20. století), 373 × 295 mm, Muzeum umění Olomouc

by vyspělým a zkušeným autorům dala možnost svůj talent a schopnost soustavně dále rozvíjet tak, aby po ukončení dosáhli profesionální úrovně, a to při vykonávání vlastního zaměstnání, bez jeho přerušení.“[259]

*V roce 1970 tedy zpracovali brněnští fotografové Antonín Hinšt (*1929) a Karel Otto Hrubý koncepci edukace v oblasti fotografie pro dospělé. Antonín Hinšt připravil osnovy dvouletého školení a Karel Otto Hrubý vypracoval návrh tříleté večerní školy s dálkovou formou při Střední uměleckoprůmyslové škole v Brně pod záštitou Svazu českých fotografů. V té době byl Hrubý vedoucím fotografické sekce na Střední uměleckoprůmyslové škole v Brně a zároveň místopředsedou Svazu českých fotografů v Praze. Souběžně se zabýval myšlenkou vytvoření fotografické školy pro dospělé posluchače a fotografické amatéry na principu „korespondenční školy“ tak, jak byla již známa v zahraničí, zejména v USA. Tento typ školy, v zahraničí rozvíjený především po vzoru Famous Photographer's School, měl velkou nevýhodu, poněvadž žák a učitel nebyli v osobním kontaktu a učitel pouze písemně komentoval a hodnotil žákovy fotografie.*[260] *Jak ale dodává pozdější vedoucí institutu Vladimír Birgus: „…většinou hvězdy fotografického nebe slouží jenom jako reklamní lákadlo nebo maximálně jako autoři učebních textů a hodnocení samotných studentských prací je záležitostí jejich daleko méně proslulých asistentů.“*[261]

Hrubý americký vzdělávací model rozšířil. Přidal jeden den osobního setkání, tzv. konzultace, a návrh předložil k posouzení Ústřednímu výboru Svazu českých fotografů. Návrh byl přijat, schválen na patřičných místech (Ústřední výbor Komunistické strany Československa, Útvar pro kulturně výchovnou činnost) a škola začala působit od 4. září 1971 v Brně pod názvem *Škola výtvarné fotografie Svazu českých fotografů.* Koordinací mezi Svazem českých fotografů a Školou výtvarné fotografie byl pověřen tehdejší tajemník svazu Bohumil Kabourek (1928–1999), který byl velkým příznivcem školy a pomáhal jejímu chodu ve všech směrech.[262]

Hlavním úkolem školy bylo podchycení pokročilejších amatérů, zvýšení jejich fotografické úrovně a kvalifikace, příprava pro stabilní metodickou práci v oblasti amatérské fotografie a celkové zvýšení hodnot a respektu fotografie.[263] To ovšem vyžadovalo lektorský a pedagogický sbor vědomý si všech odborných a organizačních nároků. Vedoucím lektorem byl proto jmenován

---

259) Hrubý, Karel Otto. Škola výtvarné fotografie Svazu českých fotografů. In: *Československá fotografie*, 1972, č. 9, s. 388–390.

260) *Live*, 1964, 21. 2., s. 7.

261) Birgus, Vladimír. *20 let Institutu výtvarné fotografie* (kat. výs.). Filozofická fakulta Slezské univerzity v Opavě – Galerie 4 v Chebu, Opava – Cheb 1991.

262) Citováno z osobních vzpomínek Miloslava Stibora, listopad 2008, opis uložen v archivu Muzea umění Olomouc.

263) *„Zápisné činilo 50,- Kč, roční poplatek 700,- Kč. Cestovné a stravné hradili posluchači ze svého. Konzultace byly jednodenní, čtyřikrát do roka, přičemž první tři konzultace se uskutečňovaly v Městském kulturním středisku v Brně a čtvrtá, závěrečná, v přitažlivějším terénu, například Ve Vizovicích, v Kunčicích pod Ondřejníkem, v Rožnově pod Radhoštěm apod.“* Citováno z osobních vzpomínek Miloslava Stibora, listopad 2008, opis uložen v archivu Muzea umění Olomouc.

Hrubý, fotografická osobnost s mnoha pedagogickými zkušenostmi, organizačními schopnostmi a přirozenou autoritou.

Škola byla přísně výběrová, zájemci o studium zasílali hodnotící komisi k posouzení dvacet fotografií formátu 18 × 24 cm, které byly vyhodnoceny, a budoucí posluchači byli písemně vyrozuměni. Ke studiu v prvním ročníku bylo vybráno čtyřicet pět posluchačů.[264] Již před začátkem prvního ročníku byl vytvořen návrh kombinovaného studia. Jednotlivé výukové bloky se skládaly z úvodní přednášky lektora, který studentům přednesl zadání úkolu a vysvětlil objektivní požadavky na jeho splnění a také připojil své subjektivní názory na problematiku. Teoretické zadání úkolu bylo doplňováno praktickými ukázkami prací převážně z ateliérů lektorů. Následovala diskuze, v níž si posluchači měli zkonfrontovat názory s vyučujícím a ostatními studenty. Pak následovalo tříměsíční období samostatné práce. Studenti během tohoto období měli zasílat své fotografie ve formátu 30 × 40 cm svému vedoucímu lektorovi, a to nejlépe každý měsíc 4 fotografie. Ve výsledku měl student připravit celkem 12 fotografií na zadané téma. Lektor průběžně snímky hodnotil a na konci čtvrtletí se konala opět konzultace. Závěr čtvrtletí popisuje vedoucí školy Karel Otto Hrubý: *„Účastníci se dostaví do místa školy, všechny práce jsou vystaveny a ještě jednou kriticky probrány a lektor upozorní na chyby, omyly v pojetí i různé specifické problémy.“*[265] Po konzultacích následovala diskuze. Po jejím ukončení se slova ujal další lektor, který vysvětlil zadání nového úkolu pro následující čtvrtletní období. K ukončení ročníku se konal dvoudenní seminář, jehož se zúčastnili všichni lektoři a posluchači. Závěr studia a hodnocení jednotlivých posluchačů shrnul Hrubý: *„Ještě jednou se všechny práce uplynulého roku vystaví, aby posluchači (a nakonec i přednášející) měli přehled nejen o vlastních výsledcích, ale aby se mohli také seznámit se způsoby práce kolegů. Obdobně pak probíhá i další rok studia a na závěr dostane každý účastník potvrzení o tom, že studium absolvoval a s jakým prospěchem.“*[266]

V prvním roce existence školy, kdy byl na škole funkční pouze první zkušební ročník, byl vytvořen systém tematických studijních bloků, v jejichž rámci byly vyučovány a zadávány specifické úkoly. První blok byl shrnut pod pracovní název „krajina“. Prakticky do ní zapadala témata jako „krajina informativní“, „krajina v detailu a zkratce“, „krajinná abstrakce“. Dalším samostatným blokem byly „zvláštní techniky“. Zde se studenti seznamovali s problematikou odrazů, rastrů, neostrosti, solarizace, reliéfu a fotogramu. Třetí vyučovanou oblastí byla reportáž. Tento předmět byl zaměřen například na dokumentární reportážní fotografii dětí, mládeže, stáří, dále sportu, práce, pohybu. Součás-

---

264) *Československá fotografie*, 1975, č. 2, s. 50. — Informace o struktuře studia a systému přijímacích zkoušek.

265) Hrubý, Karel Otto. Škola výtvarné fotografie Svazu českých fotografů. In: *Československá fotografie*, 1972, č. 9, s. 388.

266) Hrubý, Karel Otto. Škola výtvarné fotografie Svazu českých fotografů. In: *Československá fotografie*, 1972, č. 9, s. 388.

Jaroslav Vávra, ***Akt***, nedatováno (1964), černobílá fotografie, 389 × 291 mm, Muzeum umění Olomouc

tí zadávaných úkolů bylo vytvoření reportážního seriálu libovolného námětu. Škola byla zpočátku jednoletá, o rok později, když přibyl druhý ročník, dvouletá, konečně tříletá s nultou seznamovací konzultací.

V druhém ročníku se probíral portrét, zátiší a technická fotografie a nakonec i reklamní fotografie. Ve třetím, nadstavbovém bloku byl zadáván jeden úkol čistě teoretický, z estetiky nebo teorie fotografie, zbývající dva úkoly se týkaly fotografie barevné.[267] Hrubý vyučoval od začátků školy „krajinu“, následně

267) *„Učební látka byla rozdělena do 6 hlavních oborů: krajina, portrét, zátiší, reportáž, zvláštní techniky a užitá fotografie. Obsahovou stránku řídila tvůrčí komise Ústředního výboru Svazu českých fotografů, její předsedou byl Hrubý. Při nástupu obdržel posluchač skripta a sylaby,*

se přidala reklama a zátiší. V prvních dvou letech byli lektory Antonín Hinšt, který vyučoval reportáž, zátiší a využití zvláštních fotografických technik. Ve školním roce 1973/1974 nastoupil Jaroslav Vávra, jehož doménou byl portrét, krajina, užitá fotografie a barevná fotografie. Dále v pedagogickém sboru působili Milan Borovička (1925–2011) pro předměty dotýkající se portrétní fotografie a Vojtěch Sapara, specialista na technologii a speciální techniky. Od roku 1975 na škole vyučoval reportáž Miroslav Myška (*1946) a krajinářská témata Miroslav Bílek (1937–2000). Pedagogický sbor od počátku doplňovali teoretik Václav Zykmund (1914–1984) a Josef Tichý (1914–1993).[268]

V roce 1975 však došlo k neblahé situaci, kdy Svaz českých fotografů nebyl uznán ministerstvem vnitra jako organizace, a tedy nebyl oprávněn zastřešovat Školu výtvarné fotografie. Ilegální organizace pěstovala podle tehdejších předpisů ilegální školu. Situace se na Ústavu pro kulturně výchovnou činnost nakonec vyřešila kladně, avšak 19. září 1976 se mění název školy na *Institut výtvarné fotografie Ústředního výboru Svazu českých fotografů*. Škola tak podléhá přímo Ústřednímu výboru a přibývá nový politický předmět *„Úloha fotografie v socialistické společnosti“*, který vyučovala lektorka Eva Horská, šéfredaktorka časopisu *Československá fotografie*.[269]

V roce 1978 rezignoval Hrubý ze zdravotních důvodů na vedoucí post. Funkcí vedoucího Institutu byl pověřen Bohumil Kabourek, tehdejší tajemník Svazu československých fotografů. Ten se ujímá řízení velmi operativně, navrhuje přestavbu institutu, zachování jeho moravského charakteru (sídlo v Brně, zásobovací a výrobní středisko ve Vizovicích, převaha vyučujících z Moravy). To naráželo na nechuť pražského Ústředního výboru Svazu českých fotografů, který chtěl mít institut v Praze, a tím po ruce a pod kontrolou. Postupně se však škola dostala do organizačních potíží, k nimž se později přidružily i problémy s prostory k výuce. *„Učebny v Městském kulturním středisku nevyhovovaly, nebylo kde uskladňovat materiál, nebylo místa na schůzky lektorů, často nebyly k dispozici klíče od místností a výuka musela být narychlo přesunuta například do Střední uměleckoprůmyslové školy. Posluchači nebyli s takovou situací spokojeni, přibývalo stížností a na začátku roku 1979 hrozil úplný rozklad, a tím i zánik institutu.“*[270] Za této situace nabídl fotograf Miloslav Stibor, ředitel Lidové školy umění v Olomouci, dočasné útočiště pro institut na své škole. Odbor školství Okresního národního výboru v Olomouci

---

sololitové desky k zasílání fotografií, retušovací soupravu se štětcem. K dispozici byly diapásy s různou fototematikou, ze skript to byla Krajina, Portrét, Technika černobílé fotografie, Barva apod. Přednášející používali často i skripta z FAMU.“ Citováno z osobních vzpomínek Miloslava Stibora, listopad 2008, opis uložen v archivu Muzea umění Olomouc.

268) Hrubý, Karel Otto. Škola výtvarné fotografie Svazu českých fotografů. In: *Československá fotografie*, 1972, č. 9, s. 390.

269) *Československá fotografie*, 1977, č. 5, s. 194. V textu se výslovně hovoří, že ke studiu se mohou přihlásit výhradně evidovaní členové Svazu českých fotografů, a ne ostatní zájemci, jak tomu bylo doposud.

270) Citováno z osobních vzpomínek Miloslava Stibora, listopad 2008, opis uložen v archivu Muzea umění Olomouc.

souhlasil, dokonce nepožadoval nájem a smlouvu vystavil na dobu neurčitou. Pro institut znamenal tento krok záchranu. Od září roku 1979 se tedy podařilo rozběhnout výuku v Olomouci, v prostorách výtvarného oboru lidové školy, kde se vyučovalo do roku 1984. První porada lektorského sboru a zástupce Ústředního výboru Svazu českých fotografu se uskutečnila v olomouckém Hotelovém domě 8. září 1978.[271] Následující den proběhla konzultace dvou ročníků institutu v budově lidové školy umění. Počet posluchačů prvního ročníku byl dvacet pět, ve druhém ročníku už to bylo třicet. Stabilizací výuky v Olomouci se počet žáků neustále zvyšoval, takže ve školním roce 1980/1981 již činil v prvním ročníků čtyřicet šest (vybráno z 200 uchazečů), ve druhém ročníků třicet dva a ve třetím ročníku třináct žáků.

Na přechodnou dobu se stal vedoucím pedagogem tajemník Svazu českých fotografů Bohumil Kabourek, pracovník národního podniku *Fotografia* v Gottwaldově a vedoucí zájmového fotoklubu při ROH v Otrokovicích. Organizačně schopný člen Svazu fotografů se však dostal do problémů s mateřskou organizací, Svazem fotografů, který mimo výtky k organizaci výuky opakovaně poukazoval na malou politickou angažovanost školy a jejího ředitele. Výsledkem bylo odvolání Kabourka a zpřísnění dozoru nad chodem a náplní školy. Spory Kabourka se Svazem fotografů vyvrcholily v soudní jednání. K 31. srpnu 1981 dostal Kabourek výpověď ze zaměstnaneckého poměru u Svazu českých fotografů.[272]

Následně, tedy od roku 1981, měl vést školu místní fotograf Jaroslav Vávra, který však ještě před začátkem školního roku zemřel.[273] Po Vávrově smrti měl na čas vést institut znovu Hrubý, který však ze zdravotních důvodů nebyl schopen aktivní výuky ani konzultací. Přesto však v této svízelné situaci převzal vedení školy, ale jen na jeden školní rok 1981/1982. Od září roku 1982 se na Hrubého doporučení stal vedoucím institutu Vladimír Birgus, pedagog z Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze. Osobnost s mimořádnými znalostmi, pedagogickými a organizačními schopnostmi, pod jejímž vedením se institut dostal na vysokou úroveň.

Birgus zachoval studijní program šesti hlavních předmětů. Ke krajině, zátiší a portrétu přibyly ve druhém ročníku zvláštní fotografické techniky, užitá fotografie a reportáž. Doplněna byla cvičení z teorie fotografie. Na základní dvouleté studium navázalo výběrové studium ve třetím ročníku. Zde byl důraz kladen na profilaci vlastní autorské tvorby posluchačů, hlavní náplní se stala *„práce*

---

271) Přítomni byli Bohumil Kabourek, vedoucí institutu a současně tajemník Svazu českých fotografů, Vladimír Richtrmoc (1931–2004) za Ústřední výbor Svazu českých fotografů, Františka Hrubá, sekretářka institutu, a stávající lektoři Miroslav Bílek, Milan Borovička, Vojtěch Bartek (1942–2013), Eva Horská, Vojtěch Sapara, Miroslav Myška, JUDr. Moravec, Jaroslav Vávra a Miloslav Stibor ve funkci pedagogického konzultanta. Pro nemoc byl omluven Karel Otto Hrubý.

272) Po konfliktu s předsedou Svazu českých fotografů Jaroslavem Trojanem dostal Kabourek výpověď, oficiálně z důvodu reorganizace. Dalším oficiálním důvodem byl fakt, že pro Kabourka Svaz českých fotografů neměl pro vzdálenost bydliště žádnou práci. — Kubíček, Michal. *Historie Institutu tvůrčí fotografie* (bakalářská práce). FPF v Opavě, Opava 2004, s. 5.

273) Jaroslav Vávra zemřel 28. srpna 1981.

Miroslav Bílek, *Pole*, nedatováno (70.–80. léta 20. století), černobílá fotografie, 289 × 231 mm, Muzeum umění Olomouc

na rozsáhlejších výstavních souborech".[274] Došlo však i k důležitým změnám struktury edukace. *„Považoval jsem za nutné posílit přímé kontakty pedagogů a studentů, čehož jsme dosáhli prodloužením všech konzultací na třídení."*[275] Dle zkušeností z pražské fakulty zavedl Birgus nové vyučovací postupy: *„Stejně důležité bylo prodloužení času na vypracování cvičení pro jednotlivé obory, k čemuž pomohlo paralelní zařazení hlavních předmětů do celého školního roku."* Na školu přivedl i nové lektory. Dosavadní pedagogický sbor rozšířili Miloslav Vojtěchovský pro obor zátiší a vedoucí fotografické *Galerie F* v Banské Bystrici Tomáš Fassati (*1952), který se zaměřil na výuku teorie fotografie.[276] Později pak i Aleš Kuneš (*1954). Od roku 1982 zde vyučoval obor reportáž vedoucí semináře reportážní fotografie na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze Antonín Braný (1954–2010). Z titu-

274) Birgus, Vladimír. *20 let Institutu výtvarné fotografie* (kat. výs.). Filozofická fakulta Slezské univerzity v Opavě – Galerie 4 v Chebu, Opava – Cheb 1991.

275) Birgus, Vladimír. *20 let Institutu výtvarné fotografie* (kat. výs.). Filozofická fakulta Slezské univerzity v Opavě – Galerie 4 v Chebu, Opava – Cheb 1991.

276) Původní sbor tvořili Miroslav Bílek, Milan Borovička, Miroslav Myška, Vojtěch Sapara a Miloslav Stibor.

Vladimír Birgus, *Istanbul*, (1977), černobílá fotografie, 300 × 400 mm, Muzeum umění Olomouc

lu svých funkcí se v Olomouci objevili také Jaromír Rajnoch (*1928), tajemník Svazu českých fotografů, Vladimír Richtrmoc, člen Ústředního výboru Svazu českých fotografů a předseda komise Svazu českých fotografů pro Institut výtvarné fotografie a výstavnictví, a dále Pavla Kafková a Miluše Helebrantová z Ústavu pro kulturně výchovnou činnost. Naopak do roku 1982 zde působila Alena Lábová, která měla na starosti výuku předmětu *Úloha fotografie v socialistické společnosti.*[277] V profilu výuky se objevily nové tematické výukové okruhy, jako byla teorie fotografie, dějiny fotografie, dějiny výtvarných umění: *„Zavedli jsme také výuku dějin fotografie, která přes minimální časový prostor k přednáškám pomáhá studentům v orientaci ve vývoji fotografické tvorby a poskytuje jim možnosti seznámit se i s obtížněji dostupnými knihami, časopisy nebo diapozitivními reprodukcemi.“* Po smrti Jaroslava Vávry, specialisty na barevný fotografický experiment, se Birgusovi podařilo obnovit výuku základů barevné fotografie. Také rozšířil výuku v oblasti speciálních fotografických technik. Nově se objevila výuka senzitometrie, exponometrie a technologie negativního procesu. Úplnou novinkou bylo zařazení specializovaného semináře z teorie a kritiky fotografie pro posluchače třetích ročníků. Velmi dobře byly studenty přijaty přednášky a besedy s externími odborníky, teoretiky fotografie a fotografy. V institutu přednášeli například Ján Šmok, Antonín Dufek, Josef Moucha (*1956), Viktor Kolář (*1941), Jindřich Štreit, Eva Fuková (*1927) a další. K setkání posluchačů institutu s fotografem Jindřichem Štreitem se váže i jedna vzpomínka. *„Ještě někdy před revolucí, tedy před rokem 1989,*

277) Alena Lábová v současnosti působí na Katedře žurnalistiky Institutu komunikačních studií a žurnalistiky Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy. Ve své vědecké práci se soustřeďuje zejména na etiku fotografie ve zpravodajském diskurzu a na problematiku vlivu digitálních technologií na médium fotografie. V této oblasti také publikuje. — Více Láb, Filip – Lábová, Alena. *Soumrak fotožurnalismu? Manipulace fotografií v digitální éře*. Karolinum, Praha 2009.

mě vyzval kolega Lubo Stacho, abych v prostorách bratislavského kina Pohraničník vystavil své práce. Řekl mi, že se jedná o nevýstavní prostor chodby, který má zhruba dvacet metrů, a že jej mohu výtvarně pojednat dle svého vlastního uvážení. Informace o dvaceti metrech mě inspirovala. Vzal jsem folii černého térového papíru, ustřihl ji na požadovanou délku a polepil ji originálními fotografiemi. Vešlo se jich tam mezi sto padesáti až sto sedmdesáti. V té době jsem si vyvolával fotky jen pro sebe, zvětšoval jsem je na dokumentační fotopapír, moc jsem nevystavoval. Ale zpět k té roli papíru. Tu jsem dopravil do Bratislavy, v kině jsme ji rozvinuli a celou místnost ovládly fotky na černém asfaltu. Výstava měla mimořádný ohlas. Dokonce ji zdokumentoval i Andrej Krob v rámci tehdy ilegálního zpravodajského pořadu Originální videožurnál. No a tak když mne Vláďa Birgus pozval do Olomouce, nenapadlo mne nic lepšího než vzít s sebou tuhle roli. V prostorách lidové školy jsem ji rozmotal a začal přednášet o jejich vzniku, o lidech, o technice, o svých zkušenostech. Přednáška měla mimořádný ohlas. Dodnes, když potkávám bývalé studenty institutu, tak na tohle setkání živě vzpomínají.“(278)

Úspěšné byly také *„diaprojekce ukázek ze zajímavých publikací nebo mezinárodních fotografických festivalů“.* Nechyběly ani studentské a improvizované výstavy v alternativních prostorách. *„Z Institutu výtvarné fotografie SČF se stávala škola, která přitahovala ke studiu i řadu profesionálních fotografů.“*(279) Od roku 1984 se veškeré dění kolem institutu a především konzultace přesunuly na Valašsko, do rekreačního střediska *Tonak*, později do nedalekého střediska *Rališka*. Rokem 1989 se institut dostal znovu do krize a od zrušení jej zachránilo otevření Slezské univerzity v Opavě. Ve školním roce 1990/1991 se pod názvem *Institut tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty* stal součástí opavské univerzity, kde již jako akreditované vysokoškolské pracoviště prosperuje a rozvíjí edukační program pod vedením Vladimíra Birguse.(280)

---

278) Osobní vzpomínka Jindřicha Štreita z 18. 1. 2012.

279) Birgus, Vladimír. *20 let Institutu výtvarné fotografie* (kat. výs.). Filozofická fakulta Slezské univerzity v Opavě – Galerie 4 v Chebu, Opava – Cheb 1991.

280) Potíže se ovšem nevyhnuly ani působení institutu v Olomouci. Při jednodenní konzultaci docházelo nanejvýš k nedochvilnosti posluchačů, ale při rozšíření konzultací na dva dny nastaly komplikace se stravováním a noclehy. V blízkosti LŠU se sice nacházela restaurace *Jalta*, ale ta nebyla schopna obsloužit celé osazenstvo školy, takže posluchači se rozjížděli do jiných městských zařízení. Návrat byl pochopitelně opožděný a silně narušoval odpolední výuku. Ještě horší situace byla s ubytováním. Posluchači si předem objednávali nocleh prostřednictvím sekretářky institutu, avšak například *Hotelový dům* byl schopen pojmout nanejvýš 10–15 nocležníků, ostatní byli rozptýleni po mnoha hotelích a ubytovnách nejen ve městě, ale i v Příkazích u Olomouce. Docházelo tak k omylům, které neúnosně zatěžovaly plynulý chod výuky. Proto se hledal objekt, kde by se pod jednou střechou mohl zabezpečit kompletní provoz institutu. Takové možnosti, včetně ubytování, stravování a prostor vhodných k výuce, poskytlo institutu rekreační středisko *Tonak* na Horní Bečvě. Školním rokem 1983/1984 skončilo působení institutu v Olomouci a od září 1984 se veškeré dění přesunulo na Valašsko do rekreačního střediska *Tonak*, později do nedaleko ležícího střediska *Rališka*. Tato změna měla velký vliv na formát edukace – došlo k rozšíření výuky na tři dny (pátek až neděle), a tím k jejímu prohloubení a další specializaci.

Jindřich Štreit, *Volby v Kněžpole*, (1986), černobílá fotografie, 292 × 388 mm, Muzeum umění Olomouc

Metody, formy a cíle vzdělávání na institutu

Oproti Brnu byla situace pro edukaci v Olomouci mnohem příznivější. K dispozici byly čtyři prostorné učebny vybavené diaprojektory, zatemněním a stabilními promítacími plátny, lektoři mohli využívat promítačku (*Meopta 16 mm*) a z archivu lidové školy umění i řadu filmů s výtvarnou tematikou. V temné komoře byla tři plně vybavená pracoviště, v ateliéru mohly být použity klasické žárovkové i halogenové světelné zdroje. Přibývalo rovněž tiskových materiálů pro posluchače, zkvalitnily se sylaby. Sami fotografové a pedagogové vydávali skripta, vyráběli pomůcky.[281] V Olomouci se do výuky nově včlenily další odborné osobní konzultace, a to buď individuálně vedené mezi učitelem a studentem, nebo nejčastěji kolektivní, před celým fórem studentů (tento směr výuky propagoval například Stibor). Ke stabilnímu jádru pedagogického sboru patřili Miroslav Bílek, Milan Borovička, Eva Horská, Vojtěch Sapara, Miroslav Myška, Miloslav Stibor. Za působení Vladimíra Birguse se do školy dostali i další vyučující. Výukou ročně prošlo kolem sto padesáti až dvou set studentů. V Olomouci došlo i k dalším kvalitativním změnám. Například v roce 1980 bylo zavedeno dvoukolové přijímací řízení – přihlášení sice posílali jako doposud 20 ukázkových fotografií 18 × 24 cm, avšak k přijetí museli vybraní adepti nazvětšovat vybrané fotografie na formát 30 × 40 cm a dostavit se k osobnímu pohovoru. Stabilizoval se také třetí ročník, který byl zčásti věnován barevné fotografii, ale zaměřen byl především na kultivaci volné tvorby

281) Hrubý, Karel Otto, et al. *Krajinářská fotografie.* Orbis, Praha 1973. — Bílek, Miroslav. *Krajinářská fotografie*. Svaz českých fotografů, Praha 1980. — Myška, Miroslav. *Fotografujeme krajinu*. Computer Press, Brno 2005.

a autoedukační aktivity jednotlivých posluchačů. Došlo k rozšíření konzultací na dva, postupně na tři dny. Třídenní výuková forma rovněž přispěla k užšímu sepětí mezi posluchači a lektory, k vytvoření specializovaných a zájmových okruhů. K tomu dodává Vladimír Birgus: *„Když jsem v roce 1982 převzal po K. O. Hrubém vedení Institutu výtvarné fotografie Svazu českých fotografů, rozhodl jsem se především pro výrazné rozšíření prostoru pro přednášky, semináře a osobní konzultace a z typicky korespondenčního studia se třemi jednodenními konzultacemi a jedním víkendovým závěrečným setkáním se přešlo ke kombinovanému studiu s pravidelnými dvoudenními a později třídenními konzultacemi. Možnost korespondenčního hodnocení byla zachována.“*(282) Ostatní praktické úkoly zachovávaly strukturu výuky nastavenou již Hrubým v Brně. To znamená, že posluchači začínali krajinou, reportáží a poznáním speciálních fotografických technik (*Sabatiérův efekt*, technika vysokého kontrastu v oblasti krajiny a portrétu, fotogram). V dalším ročníku přibyly úkoly na téma portrét, zátiší. Dále pak technická fotografie a nakonec i reklamní fotografie. Třetí ročník, jak již bylo řečeno, byl věnován barevné fotografii, s úmrtím Jaroslava Vávry však byla výuka načas utlumena. Cílem (nejen) třetího výběrového ročníku bylo přiblížit studentům co nejširší možný záběr fotografie. Proto se vedle praktických předmětů objevily i předměty ryze teoretické. Škola měla vychovávat samostatné, kvalitní a originální umělecké osobnosti. *„Institut se postupně stal nejvyšším stupněm v novém systému fotoamatérského vzdělávání, tvořeného fotografickými třídami okresních lidových konzervatoří jako základními stupni a krajskými lidovými konzervatořemi nebo lidovými školami umění jako stupni středními.“*(283)

Ze školy původně sloužící neprofesionálům z řad veřejnosti se stala vysoká škola vyspělých fotografů profesionálů. *„Přesto však se nic nemění na skutečnosti, že poměrně krátká doba působení institutu v Olomouci vlastně zachránila existenci tohoto výjimečného školského zařízení a umožnila jeho další život. Stačilo jen pouhé nepochopení tehdejšího odboru školství Okresního národního výboru v Olomouci, aby byla zmařena snaha a možnost povznést úroveň české fotografie. V této souvislosti nutno vzpomenout i kladného přístupu olomouckých městských a státních orgánů k dlouholeté existenci soutěže a výstav československé amatérské fotografie, které svým rozsahem a hlavně dosahem velmi zviditelnily Olomouc jako město významného fotografického dění.“*(284)

---

282) Kubíček, Michal. *Historie Institutu tvůrčí fotografie* (bakalářská práce). FPF v Opavě, Opava 2004, s. 5.

283) Birgus, Vladimír. *20 let Institutu výtvarné fotografie* (kat. výs.). Filozofická fakulta Slezské univerzity v Opavě – Galerie 4 v Chebu, Opava – Cheb 1991.

284) V roce 1986 se Svaz českých fotografů dostal do těžkých organizačních a finančních potíží, což se dotklo i činnosti institutu. Novým předsedou Svazu se stal prof. Ján Šmok, který na rozdíl od předchozího vedení svazu škole přeje a později se stává jedním z jejích vynikajících lektorů v oblasti teorie fotografie. Institut se postupně zcela osamostatňuje, stává se organizačně nezávislým na Svazu českých fotografů a jako samostatná instituce se etabluje na nově zakládané Slezské univerzitě v Opavě (v letech 1990–1991 zatím pobočkou Masarykovy univerzity v Brně). Na základě kladně vyřízeného akreditačního řízení zahájil institut v září 1990

Katedra výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci

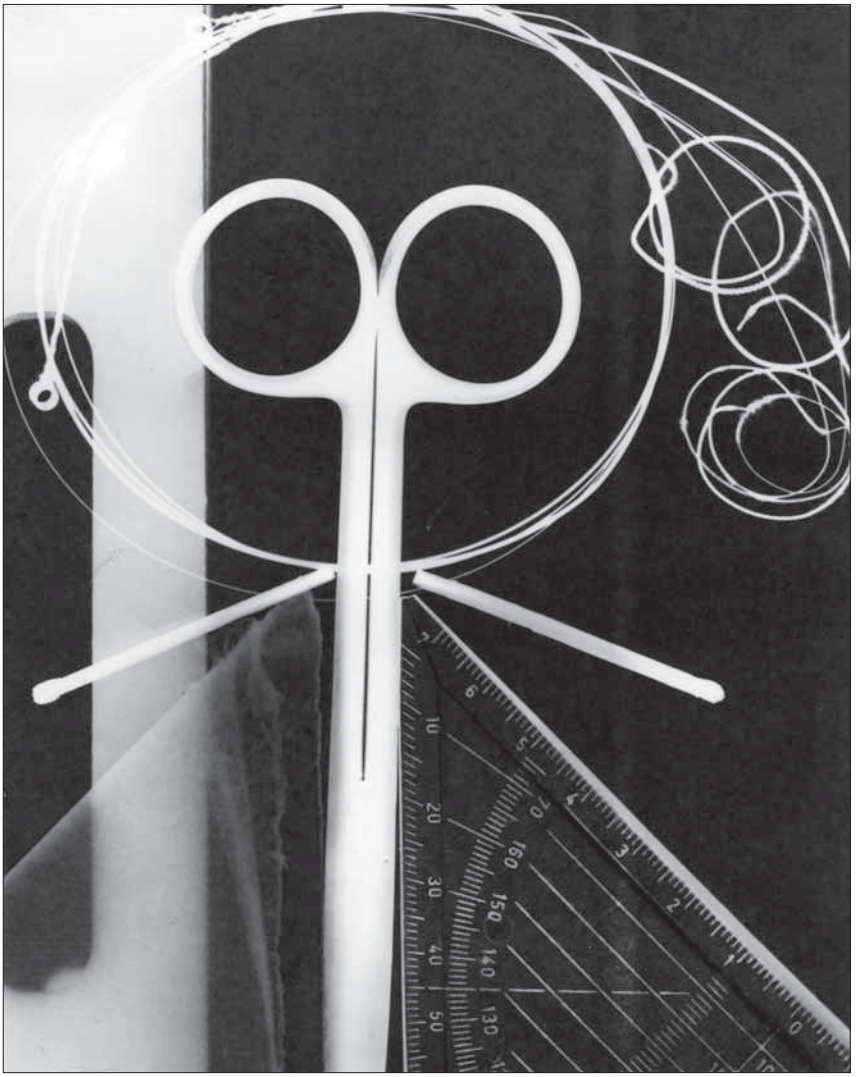
Zavedení výuky fotografie na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci je úzce spjaté s úsilím Hany Myslivečkové o vybudování moderního pedagogického pracoviště v letech 1989–1993. Myslivečková se v roli vedoucí katedry zasloužila o revitalizaci katedry zavedením koncepčních a personálních změn. Ideově navazovala na bohatou tradici činnosti předchozích uměnovědných a pedagogických pracovišť olomoucké univerzity. Cílem bylo vytvořit místo, ze kterého by vycházeli nejen pedagogové, ale také absolventi odborně vzdělaní umělecky i teoreticky. Výuka na katedře čerpala z myšlenky všestranného výtvarného vzdělání a ze snahy vyváženě propojit praktické výtvarné předměty s teoretickou a společenskou praxí. Osobností, která v minulosti značně ovlivnila strukturu výuky na katedrách výtvarné teorie i výchovy, byl Václav Zykmund (1914–1984). Ten na olomoucké univerzitě působil v letech 1963–1969. Přednášel zde estetiku, teorii a filozofii výtvarného umění. Jeho specializací byla výuka dějin moderního umění.[285] V šedesátých letech silně ovlivnil řadu umělců (například členy skupiny *DOFO* či Miloslava Stibora) i studentů (například teoretičky Alenu Nádvorníkovou či Olgu Badalíkovou). V Olomouci všeobecně přispěl ke zvýšení pozornosti k modernímu výtvarnému projevu, byl zprostředkovatelem nových tendencí ve výtvarném umění i v dobové teorii a estetice. Ze vzpomínek mnoha pamětníků pak vyplývá, že nejen jeho hluboké znalosti, ale také všeobecný rozhled a osobní charisma inspirovaly řadu budoucích výtvarníků i pedagogů. Proto i v devadesátých letech, kdy byla katedra revitalizována a nově koncipovány jednotlivé obory, se v profilu výuky objevila i fotografie. Myslivečková na jedné straně zachovala výuku tradičních výtvarných disciplín (kresba, malba, grafika, socha) ve specializovaných ateliérech, které doplnila výukou šperkařské a textilní tvorby. A na straně druhé zcela nově umožnila zavedení ateliérů grafického designu a klasické a digitální fotografie. Oba obory se od začátku soustředily *„na zvládnutí základů písmové, typografické, fotografické a graficko-designérské práce“*. Podobně od základů byl koncipován i ateliér intermediální tvorby se zaměřením *„na přesah tvůrčích činností do nových médií a akční a konceptuální tvorby“*. Rozšířena byla i výuka dějin umění a didaktiky, *„disponující učebnami s multimediálním vybavením a nabízející diferencované formy výuky umožňující studentovi získat široký rozhled v oblasti teorie a dějin výtvarné kultury i pedagogickou erudici“*.[286]

---

výuku pod novým názvem Institut tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Masarykovy univerzity, později Slezské univerzity v Opavě. Studijní programy se pochopitelně mění tak, aby odpovídaly vysokoškolské formě a normě, přesto však základní a výše naznačená struktura studijních okruhů zůstala. — Citováno z osobních vzpomínek Miloslava Stibora, listopad 2008, opis uložen v archivu autorky.

285) Zykmund, Václav. *Stručné dějiny moderního malířství.* Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1971.

286) Více na http://kvv.upol.cz/O_KATEDRE/o_katedre_historie.htm/28_1_2013.



Eva Hortvíková, *bez názvu* (*Fotogram*), (1994–1999), fotogram, 174 × 137 mm, archiv Petra Zatloukala, Olomouc

Edukační a odborná činnost Petra Zatloukala (1990–2012)

Petr Zatloukal (*1956) působí na Katedře výtvarné výchovy PdF od školního roku 1992/1993. Ale již předtím zde nepravidelně vypomáhal s výukou fotografie. *„Občas mne totiž vyzval Michal Macků, který tam v roce 1991 vyučoval fotografii externě, abych jej zastoupil. Od roku 1993 jsem byl přijat do stálého pracovního poměru jako vyučující pro obor fotografie.“* Zatloukal měl od začátku svého působení na katedře nelehký úkol. Poslední soustředěnou výuku na paralelně fungujících výtvarných katedrách na Filozofické a Pedagogické fakultě vedl do roku 1975 Miloslav Stibor. Zatloukal neměl prakticky na co navazovat. Bylo tedy nutné koncipovat strukturu celého oboru od základů. *„A koncepce? Tak ta v době mého příchodu neexistovala. Musel*

jsem celý obor od začátku vystavět.“ Zatloukal si však byl dobře vědom, že fotografická tvorba není na katedře hlavním, nýbrž doplňujícím oborem studia, který musí dobře korespondovat s dalšími vyučovanými obory. *„Ale vždy jsem měl na zřeteli, že vychovávám studenty a budoucí učitele výtvarné výchovy. Proto jsem jej od začátku koncipoval jako otevřenou strukturu s možnými vazbami k dalším oborům, třeba ke grafickému designu, land artu, malířství.*

Zatloukal se od začátku potýkal s problémy nedostatečného technického vybavení, absencí pomůcek, výukových materiálů. Dokázal ale využít situace, která zde všeobecně vládla na začátku devadesátých let minulého století. *„Po roce 1989 a v průběhu 90. let s postupným nástupem digitální fotografie začaly zanikat komunální ateliéry. A samozřejmě se za přijatelné ceny rozprodávalo vybavení. Díky dobrým kontaktům s fotografy z tohoto oboru se mi podařilo vybavit i ateliér na katedře. Takto katedra získala kvalitní analogové fotoaparáty formátu 6 × 6 cm, zvětšovací přístroje, světla, zablesková zařízení.“* Ateliérové pracoviště pro výuku fotografie, které se v minulosti několikrát stěhovalo, musel tedy navrhnout a postupně vybavit sám. *„Katedra výtvarné výchovy v průběhu devadesátých let měnila stanoviště. Já si ještě pamatuji výuku v prostorách dnešního Arcidiecézního muzea na Václavském náměstí u dómu sv. Václava. Tam jsem se pokusil vytvořit první ateliér, protože jsme tam měli k dispozici jen fotokomoru. Potom jsem dočasně působil v prostorách Studentcentra na rohu Wurmovy a Křížkovského ulice nedaleko rektorátu Univerzity Palackého. Tam už jsem vybudoval ateliér, kde se daly dobře učit různé fotografické disciplíny, portrét, zátiší atd.“*

Od roku 2002 sídlí katedra v nově zrekonstruovaném jezuitském konviktu v Univerzitní ulici. Po předchozích zkušenostech zde raději Zatloukal spolupracoval s architektem. Od začátku koncipoval ateliér jako otevřený komunikační prostor pro proměnlivý počet studentů. Především musel vyřešit situaci, kdy v jedné skupině přichází na výuku třeba patnáct i více studentů. Zatloukal tento problém řeší prací v menších specializovaných skupinách. *„To zvládám tak, že skupinu dělím na čtyři týmy. V praxi to vypadá tak, že jeden tým fotí zde v ateliéru portrét, další fotí v druhé části ateliéru na stole zátiší, třetí zpracovává v chemické laboratoři film a čtvrtý zpracovává výstupy v digitální laboratoři. A skupiny se samozřejmě střídají v cyklech, aby prošly všechna stanoviště během jednoho semestru.“* Výuku ve skupinách pak Zatloukal koriguje: *„…já mezi nimi rotuji a upravuji jejich postupy.“* Za nejsložitější fázi výuky z hlediska její organizace považuje Zatloukal zahájení práce v chemické laboratoři. *„Nejobtížnější je vždy začátek, kdy studentům ukazuji práci v chemické laboratoři a temné komoře. Tam je poměrně málo místa a problematika je pro studenty celkem nová.“* Proto vždy jedna skupina pracuje v exteriérech na dynamických a statických motivech a další tři skupiny se střídají v temné komoře a v ateliéru. Zadání a vypracování každého úkolu předchází důkladná příprava. *„…vše si jasně vysvětlíme, studenti vědí, co po nich chci, a samostatně vyrážejí řešit úkol ven. Nemyslím si, že je dobré, abych jim ukazoval někde v exteriéru, jak co fotím já, ale spíše preferuji dů-*

kladnou a jasnou přípravu v ateliéru a čekám na výsledky jejich samostatné práce." Zatloukal si dobře uvědomuje i úskalí přílišného důrazu na samotnou práci studentů. Přesto však ji chápe jako prostředek další kultivace znalostí vytvořených na základě vlastních zkušeností. *„Samozřejmě ne vždy se jim vše povede, to pak musí znovu ven. Ale jsem přesvědčen, že pak už si dají pozor a poučí se z vlastních omylů. Chci, aby na řešení úkolů přicházeli sami. A protože si materiál hradí sami, tak si příště dávají velký pozor, aby úkol nezkazili."* (**287**)

Metody, formy a cíle výuky fotografie na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci

Hned v úvodu této části je třeba si uvědomit rozdíl mezi výukou fotografie na vysokých uměleckých školách a pedagogických fakultách. Na pedagogických fakultách není fotografická tvorba hlavním, nýbrž doplňujícím oborem studia. Cílem není výchova umělců, ale učitelů.

Na olomoucké Katedře výtvarné výchovy Zatloukal rozčlenil výuku do tří hlavních bloků. První blok, který se skládá ze dvou semestrů, pracovně nazývá „fotografický bonton". Je zaměřen hlavně na zvládnutí techniky, řemesla, názvosloví a praktických dovedností (viz tabulky *Fotografie 1; Fotografie 2*). Pedagog si se studenty ujasní základní pojmy z oblasti fotografické techniky a na základě dílčích úkolů je seznámí se základy fotografického řemesla. Studenti poznávají principy vytvoření klasického i digitálního fotografického obrazu, seznámí se s nejrůznějšími typy přístrojů a objektivů, naučí se způsoby, jak měřit světelné podmínky a využívat externí světelné zdroje. Teorii a dějiny fotografického média Zatloukal demonstruje na ukázkách děl významných fotografů, které se studenty analyzuje, a tak postihuje základní vývojové trendy historické i moderní fotografie. *„To je část, ve které během jednoho semestru odpřednáším základní informace a postupy. Přednášky jsou zaměřeny na techniku fotografie, ať už klasické nebo digitální, dále třeba na problematiku mokrého procesu. Také se dotknu dějin fotografie v průřezu."* Technické a teoretické poznatky pak studenti rozvíjejí samostatně při práci s několika typy fotografických přístrojů a fotografických materiálů. Poznávají vlastnosti a možnosti kinofilmu, svitkového filmu, ale i digitálních kamer. Pro praktické ověřování vlastností fotocitlivé vrstvy zadává Zatloukal i úkoly týkající se vytvoření fotogramu. Studenti také prakticky projdou nezbytnou fází vyvolání černobílých filmů a zvětšování černobílých fotografií. Samozřejmostí je zpracování digitálního obrazu na počítači. *„Klasický chemický proces poznávají při práci s kinofilmem a středním formátem. Kinofilm používáme pro záznam dynamických motivů. Na středním formátu se učí statické motivy."* V prvním studijním bloku také studenti připravují referáty, které se tematicky zaměřují na problematiku a trendy současné fotografie. Blok pak zakončují teoretickou zkouškou. *„Takže po prvních dvou semestrech výuky by měli vědět, jaký film*

287) Citováno z rozhovoru autorky s Petrem Zatloukalem, 23. 1. 2013. Více viz Příloha 6.

a pro jaké účely si koupit, jaký zvolit objektiv, dále třeba co je to hloubka ostrosti nebo barevná hloubka. A to se samozřejmě prolíná s výukou grafického designu a dalších předmětů pracujících s obrazem a jeho digitální podobou." Pro úspěšné zakončení bloku je nutná základní orientace v oblasti fotografické techniky a všeobecný přehled ve světě digitální a klasické fotografie. *„Na konci prvního studijního roku, po dvou semestrech, skládají studenti zkoušku, kterou tak ukončí první blok, který bych souhrnně označil jako základní kurz fotografie."*(288)

Ve druhém studijním bloku je výuka zaměřena především na praktické zvládnutí základů klasických fotografických disciplín, proto je rozložena do tří semestrů (viz tabulka *Fotografie 2; Fotografie 3; Fotografie 4*). Zatloukal v jejich průběhu zadává sestavu elementárních úkolů od záznamu krajiny přes vytvoření portrétu a zátiší až po dokumentární fotografii a fotografii struktur a architektury. *„Například zadávám fotorekonstrukci klasického malířského zátiší, kdy studenti musí zajistit jednotlivé prvky předlohy (elementy pro kompozici), musí umět najít stejný úhel pro záběr, stejnou perspektivu, stejné světlo. Je to hodně náročná úloha, skoro bych řekl fotografická řehole."* Jednotlivá zadání se také týkají základů barevné kompozice. *„Například jak zachytit černou na černé, bílou na bílé. Jak světlem vymodelovat objem předmětu. Jak reprodukovat dílo, využít speciální techniky a postupy. Je to například HDR fotografie (High Dynamic Range), specifika digitální černobílé fotografie."*(289) Při zpracovávání úkolů si studenti prakticky osvojí práci s různými typy přístrojů od klasických až po digitální techniku. *„Mají k dispozici jak kompaktní digitální přístroj, ale i telefon s fotoaparátem nebo i zrcadlovku."* Při práci ve ateliéru studenti poznávají možnosti umělého i zábleskového osvětlení. Cílem druhé bloku je získat dobrou praktickou orientaci v základních fotografických disciplínách s návazností na další souběžně studované výtvarné obory. Druhý studijní blok je sice ukončen jen zápočtem, ale Zatloukal při závěrečném hodnocení preferuje skupinové setkání, kde společně se studenty provede analýzu jednotlivých prací, připomene problematické situace a úkoly. *„Po absolvování celé série úkolů už studenti o fotografii ví více. Jsou schopni samostatné práce, kterou budou potřebovat k prezentaci vlastního fotografického projevu."*(290)

Následuje třetí studijní blok, který Zatloukal pojmenoval jako „ateliér fotografie". Do této výuky mohou nastoupit jak absolventi předchozích pěti semestrů, tak také nadaní studenti z jiných kateder a fakult. (Což ostatně platí i pro předchozí dva studijní bloky.) Jedná se sice o otevřenou formu ateliéru, ale současně o přísně výběrovou skupinu v rámci magisterského studia. Díky otevřenosti ateliéru se zde setkávají studenti z Pedagogické, Filozofické či Lékařské fakulty se studenty žurnalistiky nebo studenty z Fakulty tělesné kultury UP. Zájemce o studium v ateliéru fotografie, který neprošel předchozími

288) Citováno z rozhovoru autorky s Petrem Zatloukalem, 23. 1. 2013. Více viz Příloha 6.

289) http://cs.wikipedia.org/wiki/High_Dynamic_Range/25_1_2013.

290) Citováno z rozhovoru autorky s Petrem Zatloukalem, 23. 1. 2013. Více viz Příloha 6.

Petr Zatloukal, ***bez názvu (Koncert)***, (1986–1987), 300 × 400 mm, archiv Evy Stiborové, Olomouc

stupni, musí při přijetí předložit portfolio svých prací. Ve třetí etapě je kladen důraz na samostatnou fotografickou tvorbu. Studenti navrhují vlastní témata a následně na nich pracují. Témata však spojuje jednotící myšlenka závazná pro celou skupinu. *„Hned na začátku se se studenty dohodnu na výběru širšího tématu. V jeho rámci pak budou jednotlivě a v průběhu semestru zpracovávat vlastní fotografický soubor, který také formou výstavy představí v rámci závěrečné výstavy ve veřejných prostorách školy. Společné téma pak zaručí soudržnost finální prezentace jednotlivých prací, ať už jsou to dokumentární fotografie nebo třeba akty.*(**291**) V průběhu výuky se posluchači pravidelně setkávají a diskutují o fotografiích a záměrech svých kolegů, *„…a tím dochází k dialogu, který rozkrývá zázemí tvorby každého jednotlivého studenta“.* Výsledným dílem je tedy soubor fotografií pro výstavní účely. Sestavení výstavní kolekce a její instalace jsou také součástí hodnocení. *„Samostatná práce na zvoleném fotografickém tématu, schopnost výběru finální kolekce a její instalace jsou základními požadavky pro absolutorium této etapy. V některých případech vyústí tato etapa v zadání diplomové práce v oblasti fotografické tvorby.“*(**292**)

V posledních letech se Zatloukalovi podařilo výuku fotografie na katedře rozšířit o další edukační formu. Společně se studenty sochařského ateliéru uspořádal již čtyři týdenní zimní fotografické kurzy, které se konaly vždy v prů-

291) Citováno z rozhovoru autorky s Petrem Zatloukalem, 23. 1. 2013. Více viz Příloha 6.

292) http://kvv.upol.cz/OBORY/obory_fotografie_zatloukal_vyuka.htm.

běhu ledna. V plenéru a pro fotografii v mimořádně náročných světelných podmínkách vznikaly cykly fotografií na nejrůznější témata. V průběhu února pak studenti fotografie zpracovávali, aby je v březnu vystavili v prostorách školy formou výběrové kolekce. Praxi získanou při přípravě výstavy nebo i jiné prezentaci tvorby chápe Zatloukal jako další způsob, jakým studenty naučit dovednostem potřebným pro dobrou orientaci ve výtvarném provozu. *„Výstavu si musí sami připravit, nazvětšovat – vytisknout snímky, připravit pozvánky, popisky, pozvat diváky. Takto na základě přímé zkušenosti rozvíjí v praxi poznatky, které se v jednotlivých semestrech naučili.“*

Edukační proces spjatý se zprostředkováním základních poznatků z fotografie je velmi složitý a lze se v něm zaměřit na mnoho aspektů, od teoretických až po praktické znalosti. Zatloukal však klade velký důraz na zvládnutí techniky a teoretických znalostí, které podmiňují vznik a výsledný vzhled fotografie. Studentům se snaží vštípit postoj, že bez dobré znalosti základů a techniky nelze udělat dobré fotografie.[293] Své studenty varuje před „ušmudlaností“, nedokonalostí. V roli pedagoga se snaží své posluchače jemně vést a nepotlačovat jejich individualitu. Tento postoj si Zatloukal oblíbil již při svém vlastním studiu, kdy se setkal s divadelním fotografem Jaroslavem Krejčím (1929–2006), který ve fotografické tvorbě prosazoval osobitost, vlastní přístup, tajemství.[294] Zatloukal do výuky zapojuje společnou diskuzi, nutí studenty k argumentaci a obhájení vlastních řešení. To je metoda, kterou často praktikoval například Miloslav Stibor, u nějž Zatloukal také studoval. Všechny tyto poznatky se Zatloukal snaží uplatnit ve skupinové výchově, pro kterou v rámci možností školy vytvořil ateliér a celkově vhodně adaptované prostředí. Zatloukalovou velkou zásluhou však zůstává vytvoření celkové koncepce oboru a jeho obsahové náplně, který před jeho nástupem na katedru vůbec neexistoval.

293) Zatloukal, Petr. Digitální fotografie v muzejní praxi. In: *Škola muzejní pedagogiky 7.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2007, s. 49–76.

294) Jaroslav Krejčí, grafik a divadelní fotograf. Od roku 1975 do roku 1995 vyučoval na pražské FAMU divadelní fotografii a grafickou úpravu.

Struktura skupinové výuky fotografie – přehled hlavních studijních témat

Fotografie 1	*1. semestr*
úvod, přednáškový cyklus	celá skupina
terminologie	celá skupina
zkouška	

Fotografie 2	*2. semestr*	*2. semestr*	*2. semestr*
1. skupina	*2. skupina*	*3. skupina*	*4. skupina*
úvod	úvod	úvod	úvod
F	F	C	Z
C	Z	NEG	NEG
NEG	NEG	POZ	POZ
POZ	POZ	Z	C
D	C	S	S
Z	D	NEG	NEG
S	S	D	POZ
NEG	NEG	POZ	D
POZ	POZ	F	F
zápočet	*zápočet*	*zápočet*	*zápočet*

F fotogram (ke zkoušce 2 ks)
C práce s kompaktním přístrojem; kinofilm, exteriér, interiér (ke zkoušce 2 ks foto)
Z práce s přístrojem na kinofilm se zaměřením na dynamické motivy; kinofilm, exteriér (ke zkoušce 2 ks foto)
S práce s přístrojem na svitkový film se zaměřením na statické motivy; stativ, expozimetr, svitek, exteriér (ke zkoušce 2 ks foto)
NEG vyvolání negativu z předchozí úlohy
D práce s digitální kamerou se zaměřením na barevnou kompozici
POZ zhotovení pozitivu (fotografie) z filmu předchozí úlohy

Fotografie 3	*3. semestr*	*3. semestr*	*3. semestr*	*3. semestr*
1. skupina	*2. skupina*	*3. skupina*	*4. skupina*	*5. skupina*
úvod	úvod	úvod	úvod	úvod
ZA	PO	DK	DK	KR
DG1	ZA	PO	KR	DK
PC1	DG1	FK	PO	FK
DG2	PC1	DG1	FK	PO
PC2	DG2	PC1	DG1	ZA
PO	PC2	DG2	PC1	DG1
FK	FK	PV2	DG2	PC1
KR	DK	ZA	PC2	DG2
DK	KR	KR	ZA	PC2
FK	FK	FK	FK	FK
FK	FK	FK	FK	FK
zápočet	*zápočet*	*zápočet*	*zápočet*	*zápočet*

KR krajina (exteriér, městská krajina, krajinný portrét, č/b svitek, 2× foto)
ZA zátiší (ateliér, kompozice bílá v bílé, kompozice tří cihel, digit OLY-E20 , 2× foto)
DK dokumentární foto – živá fotografie (exteriér, kinofilm, 3×–5× foto)
PO portrét (ateliér, realistický, stylizovaný portrét, autoportrét, DIG Minolta A2, 3× foto)
DG1 digital OLY-30 – barevná kompozice (exteriér: potlačení barevnosti, bar. kontrast (kompl.), teplý motiv + stud. Pozadí, stud. motiv + teplé pozadí (4× foto)
DG2 digit OLY-30 – WB (mobil. barevné zátiší s bílým prvkem, foceno při různých zdrojích světla a různém nastavení WB (slunce, mrak, stín, žárovka, zářivka), analýza úrovní RGB v bílé pro všechny varianty, tisk náhledové tabulky A4
PC1 zpracování předchozí úlohy na počítači + tisk
PC2 zpracování předchozí úlohy na počítači + tisk
FK zpracování filmů ve fotokomoře

Fotografie 4	*4. semestr*	*4. semestr*	*4. semestr*
1. skupina	*2. skupina*	*3. skupina*	*4. skupina*
úvod	úvod	úvod	úvod
ZA	ST	FL	DG3
ST	Č/Č	DG3	FL
DG3	FL	ST	Č/Č
NEG	NEG	ZA	ST
FL	DG3	NEG	ZA
POZ	POZ	Č/Č	PC
POZ/PC	ZA	PC	NEG
Č/Č	PC	POZ	POZ
PC	POZ/PC	POZ/PC	POZ/PC
zápočet	*zápočet*	*zápočet*	*zápočet*

ZA zátiší (reprodukce klasického zátiší, fotorealizace, moderní zátiší z vybraných prvků), klas., DIG, 3× foto)
ST struktury, nalezená zátiší (exteriér, č/b svitek, 2× foto)
DIG3
JPG: kontrast : +4 : 0 : -4
color (saturace): +4 : 0 : -4
filtr (hue): +4 : 0 : -4
RAW úprava do formátu TIF a JPG
FL práce s umělým zábleskovým světlem, ateliér, DIG (3× foto)
Č/Č černý objekt na černém pozadí, DIG (1× foto)
NEG zpracování negativu
POZ zpracování pozitivu
PC zpracování digitálního záznamu

Fotografie 5	*5. semestr*	*5. semestr*	*5. semestr*
1. skupina	*2. skupina*	*3. skupina*	*4. skupina*
úvod	úvod	úvod	úvod
CB	REP	ARCh	HDR
HDR	CB	REP	ARCh
ARCh	HDR	CB	REP
REP	ARCh	HDR	CB
zápočet	*zápočet*	*zápočet*	*zápočet*

CB černobílá digitální fotografie
HDR vysoký dynamický rozsah, pravý, nepravý HDR
ARCh srovnávání linií, exteriér, interiér
REP reprodukce výtvarného díla (2D, 3D)

Výuka fotografie v rámci základního uměleckého školství

Prostředí lidových škol umění, později základních uměleckých škol, poskytovalo a doposud poskytuje možnosti pro výuku a vzdělávání dospělých fotografů. Kromě Miloslava Stibora, jemuž je věnována následující kapitola, se tomuto typu edukace věnoval například fotograf a teoretik Ján Šmok.[295] Jak Šmokovi, tak Stiborovi náleží významné postavení v rámci základního uměleckého, ale i vysokoškolského studia (viz kapitola *Počátky vysokoškolské výuky fotografie v Olomouci*). Stibor své poznatky a zkušenosti z pedagogické praxe v lidové škole umění shrnul i knižně.

Výtvarný obor Lidové školy umění – fotografický ateliér (1967–1987)

I když je založení výtvarného oboru Lidové školy umění v Olomouci datováno rokem 1960, jeho kořeny sahají poněkud hlouběji do historie a jsou spjaty s kulturněvzdělávací politikou padesátých let 20. století. V té době totiž docházelo ke snižování počtu hodin estetickovýchovných předmětů na základních i středních školách a naopak byl kladen důraz na technické a přírodovědné obory. Nevyváženost výuky však záhy sklízela kritiku, proto už koncem padesátých let došlo k přestavbě školského systému, ve kterém dostaly místo i základní výtvarné školy. V roce 1959 vznikly v republice první školy tohoto druhu, ta olomoucká o rok později. U jejího zrodu stál fotograf a pedagog Miloslav Stibor, který přijal nabídku Josefa Wiesnera, ředitele Krajského pedagogického ústavu, aby se pokusil o založení základní výtvarné školy v Olomouci, kde byla doposud poměrně silná tradice hudebního školství. Došlo k tomu v průběhu roku 1960. Stibor společně s pracovníkem Ústavu odborného školství Jiřím Noskem začal připravovat učební osnovy pro nově zakládané výtvarné školy. Záměrem bylo vytvořit volnější učební řád, který by respektoval fakt, že na některých školách učí pedagogové s určitým uměleckým zaměřením.[296] Model rámcových osnov, respektujících místní

295) Šmok působil jako vedoucí fotografického oddělení na Lidové škole umění v Praze v Biskupcově ulici. V sedmdesátých letech bylo toto oddělení chápáno jako neoficiální přípravka pro uchazeče o další studium fotografie a filmové kamery na Fakultu filmové a televizní tvorby Akademie múzických umění v Praze. — Současně vyučoval i ve fotografickém oddělení na Krajské lidové konzervatoři v Hradci Králové, od začátku osmdesátých let na konzervatoři v Ústí nad Labem. — Šmok se podílel na výuce i v dalších vzdělávacích formách, především pak jako člen komisí výstavních přehlídek a lektor fotografie. Kromě mnoha odborných publikací o fotografii byl také autorem publicistického seriálu *Fotografie pro pedagoga*, vycházející v devadesátých letech 20. století pravidelně na stránkách časopisu *Fotografie Magazín*. — Šmok, Ján. Fotoklub aneb Fotografie pro pedagoga. *Fotografie magazín*, 1996, č. 1–12, s. 48.

296) V průběhu několika desetiletí se v pedagogických řadách vystřídala řada významných uměleckých osobností olomouckého regionu. Vedle ředitele Miloslava Stibora, který vedl školu (a také fotografický obor) až do roku 1987, se práci s dětmi a mládeží v jednotlivých třídách věnovali: Miloslav Dočkal (*1920), Pavel Kotas (1938–2007), Vladimíra Stratilová (1928–2007), Marie Bělohlávková (1924–1987), Radko Mašata (1933–1998) a Jaroslava Zárecká. V průběhu 70. let do školy přibyli Vladimír Ženožička (*1943), Jitka Tláskalová (1952), Eva Stiborová

možnosti a specifické předpoklady pedagogů, přetrval dodnes a je ve své podstatě všeobecně platný pro fungování výtvarných oborů uměleckých škol základního stupně. Škola neměla za úkol vychovávat výtvarné profesionály, přesto však mnoho dobře připravených absolventů odcházelo na střední a vysoké umělecké a uměleckoprůmyslové školy po celé republice. *„Prvořadým úkolem školy je nejen odborná příprava žáků, zejména talentovaných žáků k přijetí na střední a vysoké odborné školy, ale kultivování projevu a chování příštích návštěvníků výstav, koncertů, divadelních představení, příštích maximálně kulturně žijících našich spoluobčanů.“*(297)

Edukační a odborná činnost Miloslava Stibora

Olomoucká lidová škola umění, jejíž výtvarný obor sklízel úspěchy po celém světě a jejíž edukační plán se stal metodickým vzorem pro základní výtvarné školství u nás, měla i jedno významné specifikum.(298) Zakladatel a dlouholetý ředitel školy Miloslav Stibor nebyl jen spolutvůrcem učebních osnov, ale také aktivním amatérským fotografem. Na jeho popud proto došlo velmi brzy, již v roce 1967, k zařazení fotografie do struktury hlavních výtvarných disciplín. Zpočátku se jednalo jen o doplňkové rozšíření výuky výtvarných předmětů, postupně však speciálních hodin přibývalo, až se konečně začátkem osmdesátých let minulého století fotografie vydělila jako samostatný ateliér – „speciálka“. *„Fotografie se v menší míře uplatňovala po celou dobu trvání školy, avšak při rekonstrukci školy v roce 1983 došlo k velkorysejšímu vybudování fotografické laboratoře a odborné učebny.“*(299)

Stibor zřízení „speciálky“ chápal jako velmi závažný a pokrokový počin, kterým *„škola začal splácet dluh, který snad dosud máme vůči tomuto mo-*

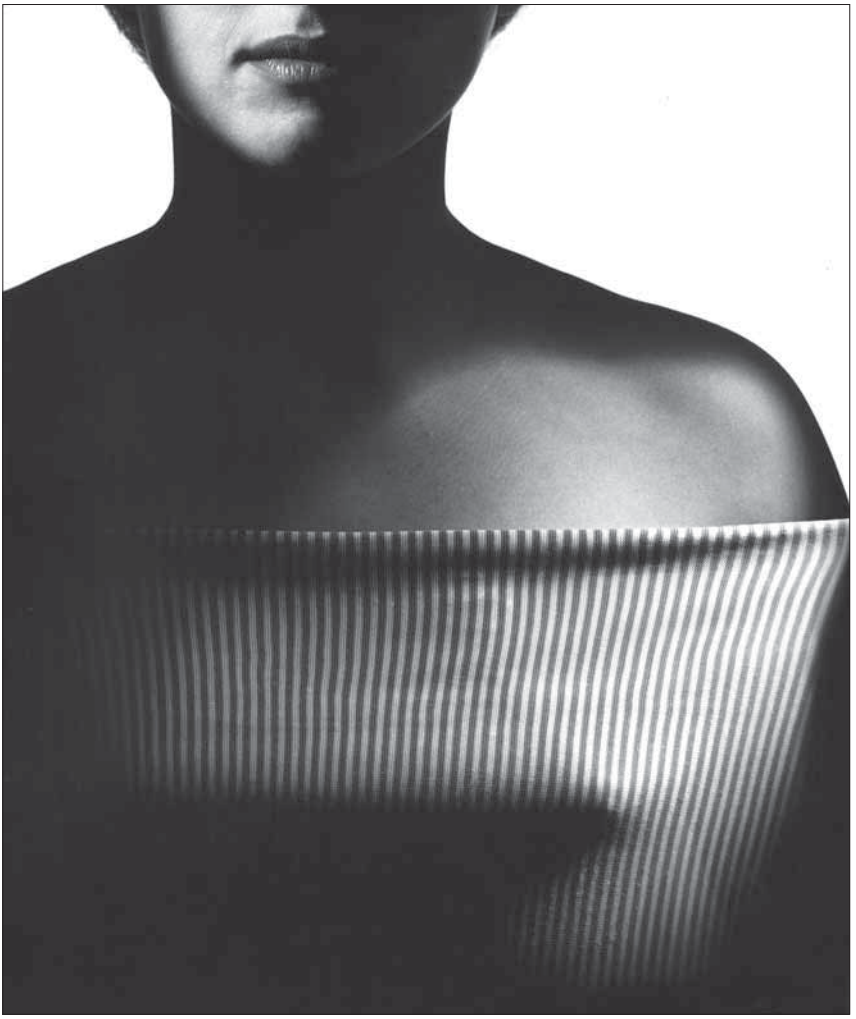
---

a Josef Hejný (1954–2007). Josef Dudek a Zuzana Hrubošová rozšířili pedagogický sbor v polovině 80. let. Od roku 1986 ve škole krátce vyučovali Jindřich Walla (*1954) a Inge Kosková (*1940) spolu s externistkou Hanou Teplou. Ve škole začala působit i Eva Pešáková (*1942) a od roku 1987 také Libuše Našová. Ve školním roce 1988–1989 nastoupila externě Milena Valušková, která převzala po řediteli Miloslavu Stiborovi vedení fotografického oboru.

297) Stibor, Miloslav. *20 let Výtvarného oboru LŠU v Olomouci* (kat. výs.). Olomouc 1980.

298) Pod vedením Miloslava Stibora a kvalitně sestaveného pedagogického sboru se olomoucká lidová škola umění v průběhu let 1970–1980 představila na 182 domácích výstavách a na 215 výstavách v zahraničí. Zúčastnila se mezinárodních přehlídek dětského výtvarného projevu po celém světě, kde pravidelně získávala prestižní ocenění. Bylo to například na světové výstavě v Montrealu v roce 1966, v Ósace 1970, v San Francisku v roce 1963, což byla vůbec první výstava samostatné československé dětské výtvarné tvorby na americkém kontinentě. Dále to byla mnohonásobná účast na soutěžích v Tokiu, v italské Forte dei Marmi, v New Delhi. Přehlídky v Káhiře, Havaně, výstavy v Jerevanu v roce 1976, Moskvě v roce 1978 a v Amsterodamu v roce 1979. — Více Stibor, Miloslav. *20 let Výtvarného oboru LŠU v Olomouci* (kat. výs.). Olomouc 1980.

299) Stibor, Miloslav. *Fotografie členů fotoskupiny při VO-LŠU Olomouc* (kat. výs.). SZK ROH Uničov, Uničov 1988. — O struktuře výuky například Kol. autorů. *Učební osnovy pro vyučování se zaměřením na grafiku, dekorativní činnosti, modelování nebo fotografování na I. stupni základního studia na LŠU – Výtvarný obor*. SPN, Praha 1982. — Kol. autorů. *Učební osnovy pro vyučování se zaměřením na grafiku, dekorativní činnosti, modelování nebo fotografování na II. stupni základního studia na LŠU – Výtvarný obor*. SPN, Praha 1982.



Miloslav Stibor, *Růžena 9*, (1967), černobílá fotografie, 600 × 500 mm, archiv autorky, Olomouc

dernímu, vysoce účinnému sdělovacím a vyjadřovacímu prostředku".(300) Byl si také dobře vědom, že jeho úsilí, jakkoli bezprecedentní a průkopnické, může být přijímáno jako zbytečné. *„Mnozí však mohou namítnout – je tato pozornost oprávněná a přináleží fotografii v učebním procesu vskutku tak výrazné místo po boku například kresby nebo malby?"*(301) Existenci speciálního oboru však byl schopen vysvětlit a obhájit. Především zdůrazňoval důležitost vizuální komunikace, kterou předjímal jako v budoucnu převládající typ komunikace. *„Bedlivému pozorovateli světa neuniká skutečnost, že se nás fotografie zmocňuje zcela neúprosně. Tradiční upomínkové, informativní, publikační uplatnění bylo již předstiženo filmem, televizním obrazem, narůstá*

300) Stibor, Miloslav. *Fotografie členů fotoskupiny při VO-LŠU Olomouc* (kat. výs.). SZK ROH Uničov, Uničov 1988.

301) Stibor, Miloslav. *Fotografie členů fotoskupiny při VO-LŠU Olomouc* (kat. výs.). SZK ROH Uničov, Uničov 1988.

obliba a potřeba videozáznamu, což jsou vše jen varianty na technickém principu fotografie. Slovo mluvené či tištěné hraje sice ve společenské sdělovací oblasti prim, ale podíl statického či pohyblivého obrazu neustále stoupá a je nutné vzít na vědomí, že nastane doba, kdy obraz v nejrůznější formě a podobě se stane převládajícím sdělovacím a vyjadřovacím prostředkem." Dále Stibor kladl důraz na výchovu aktivního a poučeného diváka, což v souvislosti s fotografií spojoval ještě i s její schopností hodnotit a vytvářet společenský názor. *„Všimněme si však i možných výchovných prvků, kterým je nutno věnovat pozornost v širším měřítku. Zatímco pasivní divák fotografii pouze konzumuje, aktivní fotograf vnímá svět mnohem intenzivněji, bedlivěji a postupem doby se z něj stává citlivý vnímatel a hodnotitel okolního světa."* V neposlední řadě si také uvědomoval etické a estetické možnosti fotografického obrazu. *„Vezměme ještě v úvahu, že dnešní přetechnizovaný život potřebuje určitou protiváhu, pak aktivní fotografování se svými etickými a zejména estetickými složkami je k tomuto účelu mimořádně vhodné."*(**302**)

Výuku vedl a koncipoval Stibor sám. Na rozdíl od prosazovaných názorů, aby se děti seznamovaly s fotografií od útlého věku šesti či sedmi let, však Stibor propagoval zcela jiný směr, edukaci zaměřenou na starší studenty a dospělé. Na lidové škole umění mělo jít o vyšší úroveň výuky, nikoliv kroužek fotografie při základní škole. Vždyť také Stibor téměř souběžně vyučoval fotografii na olomoucké univerzitě formou doplňkových seminářů a kurzů. Proto také mohl své dosavadní zkušenosti přenést i do prostředí lidové školy, kde pro fotografickou výuku prosadil větší časový i obsahový rozsah. V prvé řadě usiloval o výuku umělecké fotografie, vysoce náročného pojetí média, které předpokládá nejen znalost techniky, technologie, ale především široký společenský a kulturní rozhled. A tento záměr nemohl s malými dětmi uskutečnit. Proto výuku fotografie doporučoval až v druhém studijním cyklu. Přesto však fotografii vyučoval šest hodin týdně pro dvě skupiny žáků z prvního a druhého stupně. Vzhledem k časové i materiálové náročnosti fotografie však umožnil svým žákům pracovat v prostorách školy i mimo rámec obvyklých vyučovacích hodin. Žáci měli k dispozici temnou komoru s technickým vybavením i volný přístup ke studijním materiálům v knihovně školy. Podle dohodnutého harmonogramu si tak samostatně zpracovávali úkoly. *„Žáci „speciálky" mají po všechny vyučovací dny k dispozici nejen tyto prostory, ale i potřebnou techniku, knihovnu a podle dohodnutého harmonogramu si samostatně zpracovávají dané úkoly. Tyto povinné úkoly jsou podle náročnosti čtvrtletní či pololetní, avšak nevyčerpávají veškerou činnost. Kromě seminárních prací s časopisy, publikacemi, fotografickými soubory naší a zahraniční provenience se žáci zabývají zpracováním vlastních témat, což jim umožňuje tak potřebnou seberealizaci a vlastní autorský přístup."*(**303**)

---

302) Stibor, Miloslav. *Fotografie členů fotoskupiny při VO-LŠU Olomouc* (kat. výs.). SZK ROH Uničov, Uničov 1988.

303) Stibor, Miloslav. *Fotografie členů fotoskupiny při VO-LŠU Olomouc* (kat. výs.). SZK ROH Uničov, Uničov 1988.

V letech 1984 až 1988 se Stiborovi podařilo sestavit velmi dobrou skupinu dvanácti dospělých posluchačů, se kterou intenzivně pracoval i ve svém volném čase. *„Jsou to přátelé spojení nejen zájmem o fotografii, ale i neustálými osobními kontakty, nezřídka fotografují společně, i sebe navzájem. Jsou ve stáří 18 až 25 let, pocházejí z nejrůznějšího sociálního prostředí a jsou také nejrůznějších profesí.“*[304] Do této skupiny patřili mimo jiné budoucí profesionální fotografové Michal Macků (*1963), Jiří Hlobil (*1965), Jiří Kopáč (*1963), Petr Zatloukal (*1956) a Miroslav Schubert (*1961). Dále pak i Jiří Masničák (*1965), Markéta Ondrušková (*1966) a Martina Hlobilová-Müllerová (*1966).[305]

Výsledky práce fotografického oboru se díky Stiborově iniciativě dostaly nejen na domácí přehlídky, ale také do zahraničí.[306] Členové skupiny na sebe upozornili hned v roce 1986 na 9. výstavě amatérské fotografie ČSR v Olomouci. Ocenění tehdy získal Jiří Hlobil za soubor černobílých fotografických studií *Kuličky I, II, III*. Na 10. výstavě amatérské fotografie ČSR, která se konala v roce 1988 v Olomouci, už byla oceněna celá Stiborova fotoskupina. Uspěli však opět i jednotlivci. Michal Macků získal druhou cenu v kategorii autorů do 25 let za soubor *Zraňování.* V téže kategorii obdržel třetí cenu Josef Masničák za soubor *Fotografika* a Jiří Hlobil čestné uznání za soubor *Balónky*. V době Stiborova působení na lidové škole se také podařilo pro fotografickou skupinu zajistit několik výstavních prezentací v Olomouci, Uničově, Opavě, Moravském Berouně a Krnově.[307] Na první společné vystoupení vzpomíná jeden ze tehdejších studentů Miroslav Schubert*: „Na přípravě výstavy jsme*

304) Stibor, Miloslav. *Fotografie členů fotoskupiny při VO-LŠU Olomouc* (kat. výs.). SZK ROH Uničov, Uničov 1988.

305) Jiří Hlobil odešel v roce 1991 do Austrálie. Michal Macků patří mezi uznávané české fotografy ve světě a je autorem mnoha fotografických patentů, mimo jiné techniky geláže. Jiří Kopáč pracuje od devadesátých let jako fotoreportér moravských periodik, naposledy v redakci Olomouckého deníku. Petr Zatloukal vyučuje fotografické předměty na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a Miroslav Schubert je činný jako kurátor Galerie Caesar v Olomouci. Markéta Ondrušková působila jako produktová fotografka a v současné době je zaměstnaná na pozici fotografky výstavních projektů a uměleckých exponátů v Muzeu umění Olomouc. Martina Hlobilová-Müllerová získala v australském Perthu titul PhD.A. za svou práci v oblasti fotografie. — O fotografické skupině a dění na lidové škole víc rozhovor mezi autorkou textu a Miroslavem Schubertem ze dne 17. 1. 2013. — Více viz Příloha 7.

306) Olomoucká lidová škola umění spolupracovala a vyměňovala si výstavní projekty například s výtvarnou školou v polských Katovicích (Lyceum sztuk plastycznych), s greifswaldským institutem výtvarné výchovy (Institut für Kunsterziehung der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald) a s lidovými konzervatořemi v Lipsku a Rostocku v bývalém NDR. V Itálii to byla *Fondazione Ernesta Besso* v Římě. Výstavy a výměny se uskutečnily i v bývalé Jugoslávii (výstavy v Novém Sadě, Bělehradě, Bačce Topola), bývalé NSR (Langenhagen, Remscheid), Rakousku (Gewerbefachschule Linz) a bývalém SSSR (Gorkij, Volžskij, Volgograd, Kujbyšev).

307) *Fotografie, výtvarný obor LŠU Olomouc* (kat. výs.). Galerie pod podloubím Olomouc, Olomouc 1987. — Stibor, Miloslav. *Fotografie členů skupiny při VO-LŠU Olomouc* (kat. výs.). SZK ROH Uničovských strojíren, Uničov 1988. — *Fotografie. Výstava prací žáků specializované fotografické skupiny výtvarného oboru Lidové školy umění Olomouc* (pozvánka k výstavě). Lidová škola umění a knihovna Petra Bezruče v Opavě, Opava 1988. — *Výstava fotografií členů fotoskupiny výtvarného oboru LŠU Olomouc* (pozvánka a plakát k výstavě). Lidová škola umění Krnov, Krnov 1988. — *Fotografie* (pozvánka k výstavě). Lidová škola umění, Moravský Beroun (21. 5.–29. 6. 1988).

Markéta Ondrušková, *bez názvu (Les)*, nedatováno (1986–1987), 400 × 300 mm, archiv Evy Stiborové, Olomouc

pracovali několik měsíců. Ve škole i doma. Každý připravoval vlastní soubor, ze kterého jsme vybírali pro výstavu. Stibor nás také nechal navrhovat pozvánku, plakát, vybírat písmo, kontrolovat tiskárnu.“(308) Korunou úspěchu však byla výstava v pražském planetáriu, v Galerii Jana Kříženeckého v roce 1988.(309) Výstavní prostor a termín byl totiž původně určen jen pro fotografie Miloslava Stibora. Ten však pomyslnou polovinu výstavního prostoru přenechal svým studentům. Uvědomoval si, že to pro ně může být zásadní vystou-

308) Citováno z rozhovoru mezi autorkou a Miroslavem Schubertem, Olomouc, 17. 1. 2013, viz Příloha 7.

309) *Miloslav Stibor a fotoskupina VO LŠU Olomouc* (pozvánka k výstavě). Galerie Jana Kříženeckého v Parku kutury a oddechu Julia Fučíka, Praha 1988.

pení v centru domácího výtvarného dění, které ovlivní jejich budoucí rozvoj a uplatnění. Výstava tedy byla nejen završením a satisfakcí Stiborovy dlouholeté pedagogické práce v oblasti fotografie, ale pro mnoho členů skupiny se stala iniciačním momentem jejich budoucí fotografické orientace. Ve školním roce 1987/1988 totiž Stibor vyučoval již jen jako externista, o rok později výuku fotografie převzala Milena Valušková.

Metody, formy a cíle vzdělávání na LŠU (1967–1987)

V době, kdy Stibor s výukou fotografie na olomoucké lidové škole umění začínal, chyběla jakákoliv učebnice pro praktickou výuku fotografie. Stiborovi nezbylo než ji připravit. Ve spolupráci s teoretikem Václavem Zykmundem a recenzentem Vladimírem Birgusem napsal *Fotografii pro lidové školy umění.* Učebnice vyšla v roce 1979 ve Státním pedagogickém nakladatelství Praha a v upravených reedicích ještě v roce 1982 a 1989. V roce 1981 získal za učebnici čestné uznání Ústředního výboru svazu pracovníků umění a kultury a cenu Českého literárního fondu. Až do nástupu digitální fotografie byla učebnice využívána na všech úrovních vzdělávacího systému spjatého s fotografií. Ve své době byla přijata odborníky s velkým nadšením. *„Po několika letech konečně vyšla (...) velmi potřebná učebnice Fotografie pro lidové školy umění.“*(310)

Kniha byla od počátku koncipována do dvou základních bloků a Stibor se její obsah a rozsah snažil přizpůsobit všem předpokládaným věkovým i zájmovým kategoriím čtenářů. *„Její autor (...) měl nelehký úkol, protože musel hutnou a rozličným věkovým kategoriím přístupnou formou vysvětlit nejen základy fotografické techniky, (...) ale i elementární poznatky z teorie a dějin fotografie, i ze skladby fotografického obrazu. Tedy oborů, jimž je u nás dosud věnována velmi malá pozornost.“*(311) První část byla tedy teoretická a z velké části ji připravil Václav Zykmund.(312) Jednotlivé části autoři věnovali formulaci pojmu fotografie obecně i v rámci společenských věd (kapitola *Co je fotografie?*). Všímali si proměn fotografie, rozpětí volby fotografického tématu v závislosti na dobových a společenských událostech (kapitola *Co fotograf fotografuje*). Neopomněli ani reflexi diváckou (kapitola *Vnímání umělecké fotografie*). Podrobně si všímali otázky reflexe fotografického obrazu a nutných předpokladů pro dobré čtení a interpretaci fotografie (kapitola *Proměna okolností, za nichž vzniká umělecké dílo*). Speciální kapitolu věnovali formulaci problematiky spjaté s uměleckou fotografií. Na tu pak navázali výkladem o podmínkách vzniku díla (kapitola *Další předpoklady pro vznik umělecké fotografie*). Velká část prvního teoretického bloku byla také zasvěcena osob-

---

310) Birgus, Vladimír. Stiborova fotografie pro lidové školy umění, *Československá fotografie*, 1981, č. 8, s. 349.

311) Birgus, Vladimír. Stiborova fotografie pro lidové školy umění, *Československá fotografie*, 1981, č. 8, s. 349.

312) Zykmund v té době nemohl veřejně publikovat, přesto jeho autorství této části knihy potvrdil i po letech například Vladimír Birgus.

Michal Macků, *bez názvu (Autoportét)*, nedatováno (1986–1987), 400 × 300 mm, archiv Evy Stiborové, Olomouc

nosti tvůrce, autora, jeho osobnímu vkladu, který se zrcadlí v obsahu a formě výsledného díla (kapitola *Autor a výklad jeho díla*). V celém úvodním bloku nechyběly bohaté ilustrace a příklady z dějin umění i fotografie (kapitola *Co říkají dějiny fotografie?*). V závěru úvodní části shrnuli oba autoři nutnost teoretické přípravy pro praxi slovy: *„Právem se říká, že bez teorie není praxe a bez praxe není teorie. Teorie by nemohla vůbec existovat, kdyby nebylo tvoření, a tvoření samo by bylo neúplné a neschopné proměn, kdyby nebylo teorie.“*(**313**) Druhou část knihy připravil Stibor. Precizně ji rozdělil do devate-

313) Stibor, Miloslav. *Fotografie pro lidové školy umění*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1979, s. 72.

nácti kapitol, ve kterých podrobně analyzoval technické a technologické problémy fotografie a fotografického přístroje od námětu až po stisknutí spouště (například kapitoly *Fotografické přístroje a jejich základní části; Nové směry v technickém vývoji; Umělé světlo; Základní obory fotografické práce; Zvláštní techniky*).

Role Miloslava Stibora je v oblasti výtvarné pedagogiky a speciálně ve výuce fotografie nezastupitelná. Kromě mimořádných zásluh o zřízení lidové školy umění se také podílel na koncipování její edukační struktury, v níž kladl důraz na osobnost pedagoga, jeho vklad do výuky vycházející z vlastní umělecké tvorby. Tento přístup také uplatnil ve své vlastní pedagogické praxi. Byly to zejména metody založené na jeho bezprostředním vztahu se studenty, spojené s prvky funkcionální edukace, kdy studenty připravoval pro praxi výukou adaptovanou a zaměřenou na výstavní a prezentační činnost. Kromě přímých pedagogických metod, kdy trpělivě vysvětloval pracovní postupy, hodnotil domácí práce a vytýkal nedostatky, si studenti cenili jeho nepřímého výchovného působení, spjatého s jeho pevnými charakterovými vlastnostmi, uměleckou tvorbou a odborným rozhledem. Stibor tak efektivně dosahoval svého cíle, kterým nebyla výchova profesionálního fotografa, ale spíše dobře připraveného a všestranně orientovaného absolventa. Ten mohl po dokončení studia na lidové škole rozvinout své schopnosti v dalším stupni vzdělávání anebo v praxi účinně využít a dále kultivovat osobitý projev, jehož základy získal právě ve Stiborově fotografické „speciálce“.

Výtvarný obor Lidové školy umění – fotografický ateliér (1988–2012)

Ve školním roce 1988/1989 zahájila lidová škola umění i fotografická „speciálka“ další etapu své existence. Místo ředitele školy zaujal Josef Hejný. Výuku fotografie převzala Milena Valušková (*1947), absolventka Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze.[314] Olomoucká fotografka měla za sebou praktickou zkušenost fotografky ve fakultní nemocnici a na olomouckém památkovém ústavu. Do již zavedeného modelu pluralitní edukace vnesla vlastní zkušenosti z terénu, ale také navázala na model výuky založený na plnění dílčích úkolů a cvičení.

Edukační a odborná činnost Mileny Valuškové

Valušková pokračovala ve Stiborem započaté a velkoryse pojaté edukaci. Také se ji snažila spojit s přípravou na očekávané sociální role v praxi. Počáteční období však nebylo lehké. Ředitel Josef Hejný byl zastáncem pevných učebních osnov s jasným vymezením. Členové Stiborovy fotoskupiny, kteří v roce 1988 nastoupili do třídy Mileny Valuškové, se se změnou pedagoga neztotožnili a ze školy odešli. *„Zpočátku jsem převzala jeho žáky, se kterými*

314) Absolvovala v roce 1983.

jsem dokončila jejich nasmlouvané výstavy. Ale nebylo jednoduché převzít žáky, se kterými Miloslav Stibor pracoval několik let.“ Přesto však pokračovala v úsilí sestavit kvalitní program v daných podmínkách.[315]

Valušková, v rámci umělecké a užité fotografie autorka oplývající praktickými zkušenostmi, v oblasti pedagogické však laik, byla nucena promyslet a sestavit zcela nový učební plán výuky fotografie. V té době existovala vlastně jen jediná učebnice pro lidové školy, již zmíněná Stiborova *Fotografie pro lidové umělecké školy*. Tu samozřejmě znala a používala, hodnotila ji jako praktickou knihu, dobře rozčleněnou na teoretickou a technickou část. Také využívala knihu Jána Šmoka *Umělé světlo* a čerpala i z dalších skript a učebních podkladů, které do Olomouce přenesla z pražské Filmové a televizní fakulty.[316] Ve výuce také používala publikací a knih, které se týkaly umělecké nebo tvůrčí fotografie.[317] Jak ale sama uvádí, ve výuce ji nejvíce inspirovaly pedagogické postupy pedagogů působících na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze. Od nich také převzala některé výukové metody, ovlivnili ji i ve výběru a struktuře témat probíraných ve vyučovacích hodinách. Mezi pedagogickými osobnostmi, které Valuškovou po pedagogické stránce formovaly nejvíce, lze uvést například Jaroslava Krejčího, který v rámci výuky používal vlastní vybavený ateliér, zařízený nesčetnými rekvizitami a doplňky po vzoru renesančních mistrů.[318] Pro studenty to mělo jistě velké kouzlo. Valušková si u něj mimo jiné také cenila vstřícného postoje ke studentům, jeho respektu k individualitě každého studenta. Podobný přístup se snažila zachovat i ve své vlastní pedagogické práci. Také Krejčího pobídka o tom, že není důležité fotografovat to, co vidíme, ale to, co o dané věci víme, doplňovala Valušková ve vlastní výuce ještě o emocionální rámec, tedy o to, co k fotografovanému objektu cítíme. *„Často jsem si uvědomovala jeho empatický přístup k individualitám každého studenta a s tím pracuji doposud i já.“* Od Krejčího také převzala sklon zahalit fotografický snímek tajemstvím, příběhem. Zcela jiný přístup získala u dokumentaristy Pavla Štechy (1944–2004).[319] I ona, podobně jako to znala z jeho seminářů, vštěpovala studentům snahu přijít zvolenému námětu na kloub a sledovat ho do větší hloubky, než bývá běžné například při běžných školních reportážích. Proto také vždy svým studentům

---

315) Prostorové rozvržení místností pro výuku fotografie přetrvává na ZUŠ Miloslava Stibora dodnes. Je ovšem připraven architektonický projekt, který respektuje změny a potřeby fotografie, technické a počítačové vybavení.

316) Šmok, Ján. *Umělé světlo ve fotografii.* SNTL, Praha 1978.

317) *„Státní nakladatelství krásné literatury a umění vydávalo od šedesátých let 20. století sérii monografií našich i světových autorů, což byl výborný materiál pro teorii a dějiny fotografie. Nepostradatelné byly i další různé umělecké publikace. Seznamovat studenty s uměleckou literaturou jsem vždy pokládala za důležité a inspirativní.“* – Z rozhovoru mezi Milenou Valuškovou a autorkou textu ze dne 22. února 2013. Více viz Příloha 8.

318) Jaroslav Krejčí vyučoval v letech 1975–1995 divadelní fotografii a grafickou úpravu na Katedře fotografie Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze.

319) Pavel Štěcha vyučoval v letech 1974–1994 dokumentaristiku na Katedře fotografie Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze. Vedl také ateliér fotografie na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze.

Milena Valušková, z cyklu *Štěpánov*, (1983), černobílá fotografie, 300 × 400 mm, Muzeum umění Olomouc

doporučovala vybírat náměty, ke kterým mají osobní vztah nebo užší vazbu. Naopak vynechat raději ty, u nichž k vazbě nedošlo a které by zůstaly jen prostým záznamem bez osobního vkladu. Štecha jí také ukázal, že i se studenty lze pracovat na přátelské bázi a že tento přístup je vhodný právě u méně sebevědomých a uzavřených posluchačů. Sama vzpomíná, jak jí a ostatním začínajícím studentům pomáhal odbourávat ostych a podněcoval je k větší otevřenosti. V osobě Jána Šmoka pak Valušková našla impulz k systematickému plánování výuky a také k určitému pragmatickému pojetí, které však po celou svoji pedagogickou kariéru v uměleckém a kreativním prostředí mladých lidí a studentů prosazovala jen s velkými obtížemi.

Strukturu výuky, kterou Valušková připravila, schválilo v roce 1997 ministerstvo školství jako model pro čtyřleté studium na druhém stupni základních uměleckých škol. Přípravnou fázi však bylo možné absolvovat již v závěru prvního stupně v šestém a sedmém ročníku. Na konci šestého ročníku prvního stupně měli spíše ještě věkem žáci než studenti znát druhy fotografických přístrojů, dále vlastnosti objektivů a jejich použití. Měli se naučit porozumět jednotlivým funkcím na fotografickém přístroji. Později, po nástupu digitálních médií, také měli být schopni samostatně a stručně popsat spojitosti a rozdíly vzniku digitálního i analogického obrazu. Jako zcela základní pak Valušková požadovala uvědomělý přístup k tvorbě a pochopení rozdílu mezi náhodným fotografováním a cíleným tvořivým přístupem. Jako nedílnou součást výuky

v posledních letech pak považovala ovládání základního počítačového programu pro úpravu fotografií *Photoshop*. Při výstupech pak sledovala, jak studenti využívají získané odborné a další technické znalosti v zadávaných cvičeních. V závěru sedmého ročníku prvního stupně pak měli být žáci schopni splnit vyšší nároky na obsahovou a výtvarnou stránku fotografie. Umět výtvarně využít optických vlastnosti objektivů. Rozlišit působení různých druhů světel jak v exteriéru, tak světla umělého v ateliéru. Všímat si vlastností světla a stínu, jejich účinku a dokázat je tvořivě využít. V rámci společných výtvarných akcí pak pracovat tvořivě. Žák by se měl dokázat vcítit do reality kolem sebe a fotograficky ji vyjádřit. K tomu by se měl naučit využívat poznatků z návštěv výstav a zúročit je ve své tvorbě a při plnění školních úkolů. Absolvování prvního stupně však nebylo podmínkou pro vlastní fotografické studium ve druhém stupni, které bylo rozděleno na čtyři roky.

V prvních ročnících tohoto studia určeného spíše pro středoškolské studenty a dospělé posluchače se Valušková vždy už v počátečních hodinách snažila zjistit, s jakými znalostmi a očekáváními studenti do školy přišli. Potom prohlubovala jejich teoretické znalosti a zároveň je průběžně ověřovala na postupně zadávaných úkolech. K základním úkolům, které opakovaně v úvodní části studia v prvním ročníku zadávala, patřilo cvičení s názvem „Co je to fotografie?“. Každý ze studentů si sám zvolil jeden předmět, který posléze vyfotografoval třemi rozdílnými způsoby. Valušková studentům doporučovala postup od nejjednoduššího uchopení tématu k promyšlenějším kompozicím. Na začátku zaznamenat předmět jako prostou informaci za pomoci strohého záběru na nekonečném pozadí. Druhý pohled doporučovala studentům pojmout více emotivně a zachytit zvolený předmět v nějakém prostředí, které dodá předmětu souvislosti, vztahy a vazby s okolím i divákem. V poslední fázi mělo už jít o záznam abstraktní kompozice, kde již nemuselo být zřetelné, o jakou věc se jedná. Dalším úkolem, který zadávala v prvních ročnících, bylo fotografování struktur a povrchů různých materiálů. Při tomto úkolu se studenti v praxi dobře seznámili s okolnostmi, za kterých se mění povrch a struktura věcí působením světla. Také poznávali, jak funguje clona, co je to světelnost. Cvičení se odehrávala jak v exteriérech, tak i při umělém světle v ateliéru. Technické dovednosti procvičovala Valušková se studenty na dalších úkolech. Rozšíření znalostí o vlastnostech fotografické clony a o regulaci světelných podmínek s dopadem na výsledný snímek bylo předmětem cvičení „Optická neostrost“. Například při úkolech z této oblasti získávali studenti zajímavé poznatky z hlediska záznamu pohybových neostrostí (cvičení „Pohybová neostrost“) a prakticky se seznamovali s tím, jak ve fotografii fungují expoziční časy. V obou zmíněných úkolech nešlo jen o ryze technický přístup a zvládnutí teorie. To mělo studenty vést k samostatnému myšlení a postoji, kdy si budou uvědomovat souvislosti mezi světlem, kompozicí, technickými danostmi a to, že je využijí k zesílení výtvarného účinku svého díla. Mezi tyto stěžejní úkoly vkládala ještě i další drobná cvičení. Oblíbeným tématem bylo například „Moje místo“, které, jak napovídá název, mělo být invenčním zázna-

mem prostoru, ve kterém se student cítí dobře, má k němu vztah. Podobně koncipován byl i úkol na téma „Cesta z města“, kde měli studenti zapojit i širší, například společenské nebo ekologické, souvislosti. V závěru prvního ročníku druhého stupně byli všichni studenti seznámeni s fotografickou technikou a s postupy ovládání a fungování digitálního i analogového fotoaparátu. Získané technické znalosti měli sami začít vědomě využívat při fotografování a plnění zadaných úkolů. Také měli rozlišovat jemné nuance ve vnímání reality, to je uvědomit si, jak je charakterizována fotografie informativní, emotivní nebo abstraktní. Samozřejmostí bylo zvládnutí ovládání programu pro úpravu fotografií *Photoshop.*

V průběhu druhého ročníku měli studenti za úkol pracovat dlouhodobě a soustředěně na jednom hlavním úkolu. Valušková, i vzhledem ke svému osobnímu zaměření, zvolila téma „Krajina“. Na něm pak studenti pracovali v několika fázích. Valušková zde už kladla větší důraz na samostatnou přípravu každého jednotlivého studenta. V první fázi, kterou pracovně nazývala „Krajina popisná“, vedla studenty například k vystižení tvarových, atmosférických a dalších charakteristických rysů zvolené oblasti. Jediným, ale podstatným rámcem, bylo udržení realistického pohledu na daný krajinný prostor. Studenti měli k tématu přistoupit profesionálně, bez emotivního vkladu. Další fází bylo daleko složitější uchopení tématu. Jednalo se o subjektivní postižení záznamu krajiny (pracovní název „Krajina subjektivní“). Studenti měli vytvořit obraz krajiny obohacený o osobní pohled, nezávislý na realitě. V tomto případě však bylo nutné studenty jemně korigovat, aby v prostoru zdánlivé volnosti tématu neztratili orientaci nebo se nepřiklonili ke kýčovitému vyjádření. Vyvrcholením celoroční práce pak bylo pojetí krajiny v duchu tendencí land artu nebo environmentálního umění. V této části se Valušková naopak soustředila na skupinové uchopení tématu. Společně se studenty připravila koncept akce v krajině, společně vybrali místo, čas, rekvizity, pomůcky. Studenti se při přípravě komplexně seznámili s problémy, jaké přináší zajištění větší akce. Učili se spolupracovat, diskutovat o tématu, respektovat jiný názor, improvizovat. Výsledkem pak byly ucelené soubory zaznamenávající dočasné a pomíjivé aktivity v přírodě, ve kterých studenti zúročili předchozí zkušenosti. Stěžejní téma druhého ročníku, krajinu, ještě doplňovaly další dílčí úkoly. Studenti například zpracovávali možnosti zachycení architektury, památek nebo i plastiky, a to opět pod několika zornými úhly přístupu. Od druhého ročníku byli také studenti schopni pracovat samostatně.

Valušková se vždy u studentů snažila vzbudit zájem o právě probíraná témata. Podporovala jejich osobitý přístup a snahu uchopit zadání originálně, po svém. Po prvních dvou ročnících se tedy Valušková již u mnohých dokázala spolehnout na dobrou úroveň a také na svědomitou domácí přípravu. *„Jinak to ani nelze, a to především v tématech, jako je krajina nebo architektura. A pokud se podaří probudit ve studentech zájem o tato témata, rádi pak pracují samostatně. Tohoto jsou schopni ovšem až starší studenti.“* Valušková vždy svým studentům zdůrazňovala, že je velmi důležité pracovat samostat-

Fotoskupina M **(Michal Kalhous, Luděk Peřina, Petr Vozák, Radko Novotný, Zdeněk Sodoma, Jakub Sobotka, Jiří Slavík) – Milena Valušková, *Světelný most (Pomoraví)***, nedatováno (90. léta 20. století), záznam akce, černobílá fotografie, 300 × 400 mm, archiv Mileny Valuškové, Olomouc

ně, s vlastním názorem a postojem k realitě. *„Fotografie se jinak nedá dělat."*(**320**) Proto se studenti po absolvování druhého ročníku měli nejen dobře orientovat ve fotografických žánrech, ale také být schopni se aktivně zapojovat do společného rozboru prací, v němž se řeší kvalita a nedostatky prací. K tomu bylo nutné získat i základní orientaci v dějinách fotografie a v současných fotografických trendech. U těchto posluchačů se již také předpokládalo, že dovedou využít vlastnosti objektivů a posoudit vhodnost jejich použití pro specifické účely.

Výuka zohledňovala i další podněty, které přicházely v souvislosti s národními přehlídkami výtvarných oborů základních uměleckých škol. Bylo to například trienále národní přehlídky výtvarného oboru ZUŠ ČR *Oči dokořán,* pro které Ústřední umělecká rada ZUŠ vybírá leitmotiv, který pedagogové na příslušných školách dále rozpracovávají a kloubí s vlastní výukou. V minulosti byly zvoleny například motivy „Mosty"; „Stroje a strojky"; „Komunikace" nebo „Krabička".(**321**) Valušková je také spojovala s vlastními dlouhodobě plánovanými úkoly. Pro třetí ročníky to bylo především ve zpracování žánru zátiší. A to

320) Z rozhovoru mezi Milenou Valuškovou a autorkou textu ze dne 22. února 2013. Více viz Příloha 8.

321) Národní přehlídky výtvarných oborů základních uměleckých škol, v posledních ročnících pod společným názvem *Oči dokořán, se* konají již více než třicet let. Zastřešujícím orgánem je Ústřední umělecká rada základních uměleckých škol České republiky, která působí jako poradní sbor Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky. Zatím poslední *11. národní*

nejen zátiší klasického, které čerpá z podobných zásad jako malířské kompozice, ale i zátiší moderního, odlišného jak ve výběru zobrazovaných předmětů, tak i v kompozici. Na zátiší navazoval další úkol, a to portrét. V obou případech, u zátiší i portrétu, se snažila se studenty rozvíjet zkušenosti získané již v předchozích letech. Snažila se je přimět k větší koncentraci při uchopení tématu, neulpívat na povrchu, jít obsahově více do hloubky. Také forma již měla být kultivovanější, vytříbenější. *„Přestože se žáci portrétováním zabývají již v ročnících předchozích, vytvořit zajímavý portrét, který nezůstává jen na povrchu, jsou schopni teprve později, po získání větších zkušeností a hlubšího vhledu na obsah.“*(322) Absolvent třetího ročníku by tedy měl mít hlubší technické znalosti, které je schopen dále tvořivě využívat. V této fázi se také již předpokládá, že zadaná témata nejen zvládne, ale bude je i dále samostatně rozvíjet a realizovat ve školních i domácích podmínkách. Přitom by měl také již poučeněji pracovat s černobílou i barevnou kompozicí a se skladbou fotografického obrazu. Měl by také ovládat náročnější práci s ateliérovými blesky a využívat různé druhy osvětlení.

Čtvrtý ročník byl ve znamení dvou základních témat, ilustrace literární předlohy a příprava samostatného výstavního souboru, který měl reflektovat volnou tvorbu studenta. U obou úkolů se kladl důraz na původnost námětu, originalitu vizuálního zobrazení a formální a technické zpracování. Při samostatné závěrečné prezentaci díla mělo být na výstupech zřetelné, že se student již dobře orientuje ve vývoji fotografie, a to jak v technické, tak i v umělecké oblasti. Závěrečnou prací by měl také dokázat, že je schopen dlouhodobě a soustředěně pracovat na tématu vlastní tvorby. Vytvoření individuálního výstavního souboru by také mělo naznačit budoucí orientaci studenta.

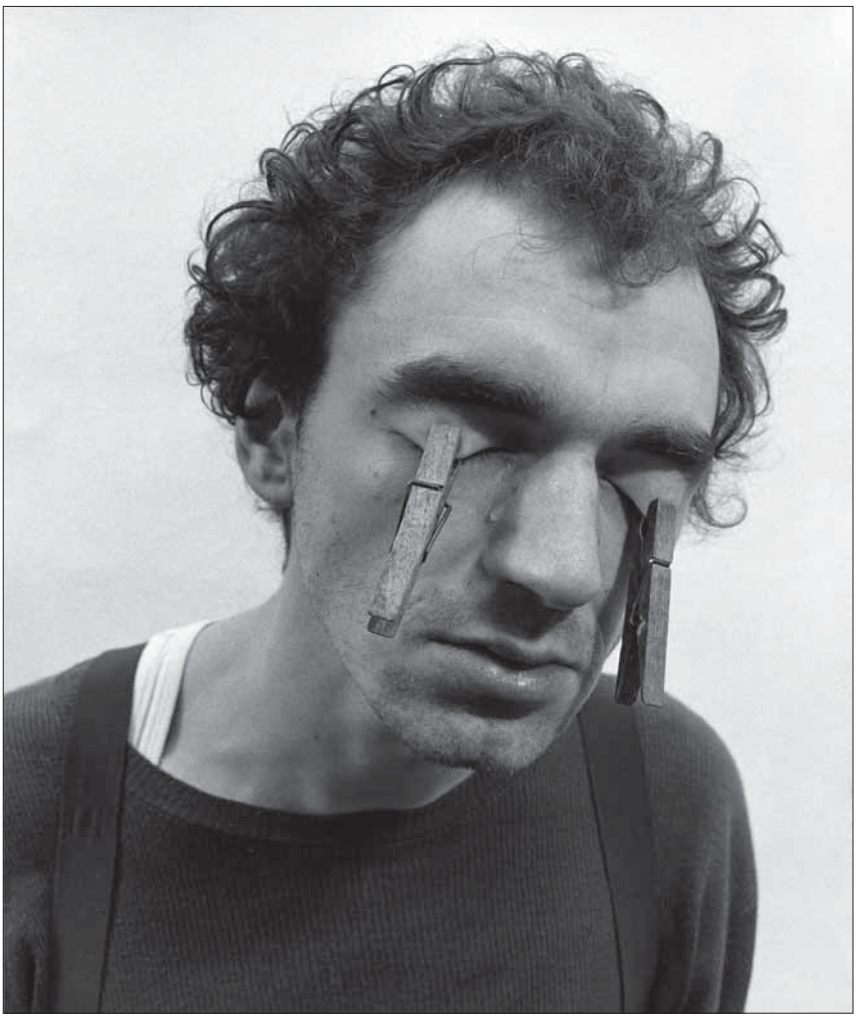
Po celou dobu pedagogické praxe bylo pro Valuškovou důležité, jak motivovat a hodnotit své studenty. Jejím cílem bylo vychovat samostatné individuality, které i přes nízký, většinou středoškolský, věk, budou schopny obstát v dalším odborném a nejčastěji vysokoškolském vzdělávacím systému, případně i v praxi. Proto si ve vyučování velmi dobře uvědomovala výchovnou sílu pozitivního hodnocení individuálních výkonů. *„Hodnocení prací je důležité, nesmí však žáky odradit.“* Vyhýbala se přímému kritickému posouzení, raději využívala možnost komparace výsledků celé ročníkové skupiny, snažila se vyzdvihnout dobré postupy a naopak zobecnit chyby a nedostatky tak, aby nepoškodila začínají tvůrce. *„Pokud není výkon nejlepší, hodnotím srovnáním s jinými, a tím poukazuji na chyby.“*(323) Při hodnocení se snažila zapojit všechny studenty, vybízela je k formulaci vlastního názoru, argumentaci a diskuzi v rámci skupiny. Vždy respektovala osobitý přístup mladých tvůrců

---

přehlídka výtvarného oboru základních uměleckých škol se konala v roce 2011 s podtématem *Krabička.*

322) Z rozhovoru mezi Milenou Valuškovou a autorkou textu ze dne 22. února 2013. Více viz Příloha 8.

323) Z rozhovoru mezi Milenou Valuškovou a autorkou textu ze dne 22. února 2013. Více viz Příloha 8.



Michal Kalhous, *Autoportrét*, nedatováno (90. léta 20. století), záznam akce, černobílá fotografie, 400 × 300 mm, archiv Zdeňka Sodomy, Olomouc

s přihlédnutím k jejich zkušenostem, věku a dosavadním možnostem. *„Při hodnocení přihlížím k věku a schopnostem žáka, řídím se zásadou taktního přístupu, respektování názoru žáka."* Důsledně dbala na plnění a dokončování ročníkových úkolů. Vždy se pokusila pojmenovat dílčí pokroky u jednotlivých studentů v daném období, zhodnotit jejich aktivitu, kreativitu, samostatnost a zájem o obor.(**324**)

Již od počátku svého pedagogického angažmá na olomoucké Základní umělecké škole však Valušková pociťovala disproporci mezi vysokoškolskou výukou, kterou sama prošla a výukou na úrovni základního uměleckého školství. Problém viděla v tom, že studenti školu sice navštěvují dobrovolně, platí však zde jen symbolické školné a mohou bohužel kdykoli odejít, což neprospívá výuce a atmosféře mezi ostatními účastníky edukačního procesu. Přesto

324) V pololetí a na konci školního roku pak studenty klasifikovala dle vyhlášky č. 71/ 2005 Sb.

se velmi snažila, aby žáky dokázala motivovat a udržet jejich zájem po celé čtyři roky studia. Vzhledem ke specifikům a náročnosti výuky fotografie usilovala o udržení nízkého počtu studentů. Ten se podařilo ustálit v rozmezí mezi pěti až osmi studenty. *„Malíři, grafici mohou pracovat ve větším počtu, třeba i patnácti studentů, protože se všichni mohou soustředit na jedno zátiší, na jednoho portrétovaného. U fotografie to tak nelze. Je jeden ateliér, kde může pracovat jeden student, popřípadě dvojice. Ostatní musíte zaměstnat jinak. V tom je výuka náročná.“*

Svůj vůbec první ročník začínala se sedmi žáky. Šest z nich byli posluchači Přírodovědecké fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a jeden z Pedagogické fakulty z Katedry výtvarné výchovy. Pod jejím vedením se brzy projevili jako nadaní studenti, kteří se posléze spojili do uměleckého sdružení s názvem *Fotoskupina M*.(325) *„Mohu říct, že byli velmi talentovaní a měli již svůj vlastní pohled a styl. Od té doby jsem takovou vyrovnanou skupinu nadšenců neměla.“* V souvislosti se zkušenostmi s těmito, ale i dalšími dospělými studenty, kteří prošli jejím školením, hovoří Valušková o velmi specifickém pojetí výuky. Při náročnějších projektech, zejména v exteriérech, se pokoušela o navození vhodné tvůrčí atmosféry. Z ní mělo vzejít kolektivní prožití magického a tvůrčího okamžiku, vzájemného porozumění či spíše propojení mezi jednotlivými členy edukované skupiny. S takto připravenou skupinou studentů zrealizovala několik environmentálních akcí ve veřejném a přírodním prostoru. *„Často jsem musela hodně improvizovat, stávala jsem se pro studenty skoro šamanem.“*(326) Se studenty zkoumala světelné proměny ve volném přírodním prostoru, kladla důraz na společně vytvářenou tvůrčí energii, do výuky zapojovala prvky akčního a tělového umění, land artu.(327)

Metody, formy a cíle vzdělávání na LŠU (1988–2012)

Cílem, který Valušková po celou dobu své pedagogické činnosti sledovala, bylo rozvíjení samostatné tvořivé schopnosti každého studenta, a to v rozsahu od prosté reprodukce skutečnosti až k uvědomělé a koncepčně promyšlené výtvarné seberealizaci. Studium postavila na technickém a teoretickém poučení, jeho součástí byly jak praktické instruktáže a teoretické vstupy, tak

325) Název *Fotoskupina M* byl míněn jako pocta fotografce Mileně Valuškové. — Studenty fotografického oboru a zároveň členy skupiny byli Michal Kalhous (*1967), Luděk Peřina (*1967), Petr Vozák, Radko Novotný, všichni posluchači Univerzity Palackého v Olomouci. K nim se přidali Zdeněk Sodoma (*1963), technik z Divadla hudby Olomouc, Jakub Sobotka (*1968) a Jiří Slavík. — Výstavní činnost *Skupiny M*: *Tak jsme to viděli. Události roku 1989 v Olomouci,* Lidová škola umění, Olomouc 1990. — *CHKO Litovelské Pomoraví,* Vlastivědné muzeum Olomouc, 1992. — *Krajina*, Olomouc, 1992. — *Portrét – fotografický*, Galerie základní umělecké školy v Olomouci a Rožnově pod Radhoštěm, 1993. — *Skupina M,* 13. národní výstava amatérské fotografie, Vlastivědné muzeum Olomouc, 1993. — *Skupina M,* 1. fotografický festival Funkeho Kolín, 1993.

326) Z rozhovoru mezi Milenou Valuškovou a autorkou textu ze dne 22. února 2013. Více viz Příloha 8.

327) K problematice zapojení prvků akčního umění do výuky uměleckých předmětů více například Babyrádová, Hana. *Role rituálu v interdisciplinární estetické výchově*. Univerzita Karlova, Praha 2004.

především individuální práce s každým posluchačem. Mnoho z jejích studentů našlo své uplatnění ve fotografickém provozu. Fotograf Michal Kalhous dnes vede ateliér fotografie na Ostravské univerzitě v Ostravě, vystavuje na domácích i zahraničních přehlídkách. Luděk Peřina je fotoreportérem ČTK a dodává snímky co celonárodních deníků, Zdeněk Sodoma působí v Muzeu umění Olomouc jako fotograf výstavních projektů a fotodokumentátor sbírkových předmětů. Výuku Valušková soustředila především kolem fotografických žánrů – zátiší, krajiny, portrétu, reportáže a dokumentu. Jako zcela nový prvek se v její výuce objevilo spojení fotografie s prvky akčního a environmentálního umění, s happeningem a intervencí do neveřejných prostor. Své studenty učila, že fotografie není jen prostým záznamem skutečnosti, ale především osobitým postojem, který se buduje nejen na technických znalostech, ale především na individuálním přístupu, který zahrnuje celou sféru zážitků, emocí, zkušeností a znalostí. Velkou předností její výuky také byla snaha posilovat nejen jednotlivé studenty, ale vždy se snažit vytvořit optimální klima, které by podněcovalo ke společným aktivitám celého ročníku, k výstupům na hranici akčního nebo landartového umění, kde se každý student mohl stát aktivním účastníkem výchovného rituálu.

Dům dětí a mládeže Olomouc – obor tvůrčí fotografie (1993–2012)[328]

Obor tvůrčí fotografie se začal utvářet v rámci širší činnosti na oddělení výtvarné výchovy při Domu dětí a mládeže v Olomouci v roce 1993. Iniciační role a koncepční práce se ujal od školního roku 1993/1994 Vladimír Janek (*1962). V následujícím desetiletí pak Janek vyprofiloval obor do kvalitního výchovně-vzdělávacího formátu. Před jeho nástupem zde sice existovalo několik kroužků, ale jejich náplň byla zahrnuta do činnosti technického oddělení. S Jankovým nástupem došlo k zásadnímu obratu a výuka fotografie byla včleněna jako speciální disciplína do výtvarného oddělení. Její program na bázi neformálního vzdělávání je určen pro dospívající mládež od čtrnácti, respektive patnácti let bez dalšího omezení horní věkovou hranicí. Primárním cílem nebyla od začátku výchova profesionálů, ale smysluplné a systematické vzdělávání, založené na důkladném seznámení s fotografií za pomoci tradičních i zážitkových metod. Přesto však byla řada absolventů oboru tvůrčí fotografie přijata k dalšímu profesnímu studiu fotografie.[329] Díla jednotlivců i tvůrčích skupin byla v minulosti několikrát oceněna na národních i místních výtvarných přehlídkách (Evropa ve škole, 1995, 2007; Olomoucké bienále, 2008, 2010, 2012).

---

328) Tato kapitola doplňuje téma vzdělávání dospělých ve fotografii o kategorii vzdělávání dospívající mládeže.

329) Byli to například tito studenti: Magda Šlezarová na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze, Michaela Kuzikovská a Jakub Hadam na Institut tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě, Ondřej Hruška do ateliéru reklamní fotografie při Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně.

Vladimír Janek je absolventem Fakulty strojního inženýrství Vysoké školy báňské v Ostravě (1980–1985). Ve fotografii začínal jako autodidakt. V letech 1988–1990 navštěvoval obor tvůrčí fotografie u Bořka Sousedíka (*1946) na Lidové konzervatoři v Ostravě. Zde rozšířil svůj pohled na fotografii především v oblasti filozofie a psychologie. Později se k fotografii připojil zájem o videodokument. Proto si Janek začátkem devadesátých let (1990–1991) doplnil vzdělání v oboru audiovizuální tvorby na Pedagogické fakultě v Hradci Králové a pedagogiku na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouc (2001–2003). Také usiloval o zřízení videostudia, kde by vznikaly výukové a vzdělávací videoprogramy pro školy. Iniciačním momentem bylo setkání s Petrem Exlerem (*1951), který jej v devadesátých letech 20. století požádal o fotografické i audiovizuální dokumentování workshopů a výtvarných projektů pro děti a mládež. Všechny tyto zkušenosti pak Janek přenesl do nově budovaného fotografického oboru. Od počátku mohl se studenty využívat fotokomoru a základní fotografické vybavení (zvětšovací přístroje, laboratorní zařízení pro mokrý proces). Přesto však za minimálních nákladů a často z vlastních zdrojů pracoviště postupně a systematicky doplňoval. Současně také začal budovat strukturu výuky a zahájil činnost s první skupinou zájemců. *„První skupinou byli studenti ze Slovanského gymnázia.“* (**330**)

Přestože je v této publikaci hlavní pozornost věnována dospělým posluchačům, má Janek vzhledem k zaměření instituce, v níž působí, možnost pracovat spíše se studenty mladšími. Přesto však u dospívajících nachází velmi dobrý tvůrčí potenciál. *„Starší středoškolský věk už je podle mne ideální. Jinak samozřejmě komunikujete se čtrnáctiletým žákem, který je ještě dětsky hravý, a jinak se sedmnácti-, osmnáctiletým gymnazistou, který si již utváří filozofický postoj k životu.“* Janek za dobu svého pedagogického působení vysledoval i určitou oblíbenost média fotografie, které je schopno tlumočit pocity dospívajících. *„U teenagerů, kteří se v určité fázi svého osobního vývoje chtějí odlišovat, je fotografie nosným médiem. Sahají po fotografii, která jim umožňuje rychlejší a lepší vyjádření názorů, pocitů.“* V rámci výuky se snaží u studentů vytvořit i určité návyky, disciplínu, pocit zodpovědnosti. *„Často se setkávám s přístupem, že je to jenom zábava. To se snažím odbourávat. Chci je vtáhnout a získat pro systematickou a soustředěnou zájmovou činnost. Samozřejmě určitý podíl hry ponechávám.“* (**331**)

Konceptuální rámec výuky tvoří vymezení a seznámení se s rozsáhlou problematikou tvůrčí fotografie. Výuka je členěna do několika základních bloků, které se dle potřeby doplňují a často i prostupují. Základní teoretické okruhy, kterým je věnována pozornost v průběhu roku, tvoří *Problematika tvůrčí fotografie*, kde jsou probírány společenské a kulturní souvislosti a předpoklady

330) Z rozhovoru mezi autorkou textu a Vladimírem Jankem, Olomouc, 6. 12. 2013, více viz Příloha 10.

331) Z rozhovoru mezi autorkou textu a Vladimírem Jankem, Olomouc, 6. 12. 2013, více viz Příloha 10.

Alena Harlenderová, *Cesta*, 2010, černobílá fotografie, 300 × 400 mm, archiv Domu dětí a mládeže, Olomouc

vzniku fotografie společně se základními principy fotografického zobrazení. Dále jsou to *Dějiny fotografického obrazu* od vynálezu fotografie přes postižení jejího vývoje v 19. a 20. století. Stranou nezůstávají ani současné trendy ve fotografií nebo autorské profily významných fotografických osobností.

V oblasti praktického poznání média tvoří podstatnou část edukace obsáhlý blok *Snímková technika.* Sem spadá výuka a nácvik dovedností spojených s obsluhou fotoaparátu. Dále pak cvičení spojená s úkoly vztahujícími se ke kompozici a skladbě obrazu, ať už černobílému nebo barevnému. Janek také se studenty podrobně probírá výrazové možnosti fotografie (světlo, jas, kontrast apod.). Do výuky rovnoměrně vkládá cvičení z klasických fotografických technik (fotogram). Studenti se důkladně a prakticky seznámí s negativním a pozitivním procesem, s prací ve fotokomoře. Paralelně však pracují s digitálním obrazem a jeho zpracováním v počítačovém editoru. Na to navazuje problematika předtiskové přípravy a tisku fotografií. Studenti v průběhu roku prakticky fotografují jak v exteriérech, tak i v interiéru. Zvláštní pozornost Janek věnuje práci v ateliéru. Zde se posluchači seznamují s možnostmi osvětlování za pomoci umělého (pevného a zábleskového) či přírodního světla. Oblíbeným cvičením bývá v této části výuky příprava inscenovaných fotografií.

Obecně výuka směřuje ke spojení teoretického poznání s praktickými zkušenostmi. Specifickým prvkem Jankovy výuky pak je i snaha kultivovat fotografické vidění. Témata, která v tomto směru studenti v průběhu zhruba čtyř let poznávají, jsou rámcově vymezena. Pod pojmy struktura, abstrakce, zátiší se skrývá řada elementárních úkolů, směřujících především k důkladnému

poznání technických a technologických vlastností fotografie. Studenti se zaměřují na práci se světlem, stínem, kontrastem, detailem. Všímají si základů obrazové skladby a kompozice. Náročnější jak po obsahové, tak i po formální stránce jsou pak okruhy témat, jež jsou určena pro pokročilejší posluchače, kteří již zvládli technické základy. Sem patří například úkol vytvořit sérii fotografií inspirovaných životem ve městě s důrazem na problematiku výkladních skříní a obchodních center při zvládnutí složitých světelných podmínek („Život za sklem"). Obsahově náročná jsou i společenská témata zaměřená na problematiku vztahů, hledání místa v životě a formování názoru („Oni a my"). Vlastní postoj musí také posluchači projevit při koncipování souboru, který je rámcově vymezen pojmy „hledání" a „nacházení". Podobně jako i v jiných školských zařízeních zaměřených na fotografii, se i Jankovi osvědčil i formát fotografické ilustrace volně inspirovaný textem. Široké rozpětí má také téma „Svět obyčejných věcí", kde studenti především v exteriéru využívají dadaistické metody ready made – nalezených zátiší a náhodných kompozic.

Metody, formy a cíle vzdělávání v oboru tvůrčí fotografie (1988–2012)

Metody a formy výuky se vyvíjely postupně a na základě vzájemných požadavků a představ jak vyučujícího, tak i studentů. *„Tak jako se vyvíjeli studenti, tak jsem ve výuce reagoval i já. Rok od roku jsem získával stále větší a jasnější zpětnou vazbu."* Výuka má v současnosti vyprofilovanou strukturu, Janek vždy na začátku každého školního roku připravuje celoroční plán práce, který zahrnuje jak teoretické, tak i praktické disciplíny (viz předchozí kapitola *Edukační a odborná činnost Vladimíra Janka*). Se studenty pracuje ve skupinách. Každý týden se setkává až se čtyřmi skupinami, které se pravidelně scházejí na dvě hodiny v určený termín. Kromě práce na oddělení Janek využívá i volný čas posluchačů. Zadává jim úkoly, které sami doma dlouhodobě zpracovávají a které v různém poměru zaměřuje na obsah, kompozici, osvětlení či na problematiku formy obecně. Oblíbeným výchovným formátem je diskuze. *„Výsledky práce selektujeme. Na nich se učíme, rozebíráme je. Důležité je, že studenti slyší jiný názor na své práce. Že o nich musí hovořit před ostatními. Důležitá je zpětná vazba. Jak pro ně, tak i pro mě."* (**332**)

Teoretickou část výuky pokrývají přednášky s projekcí. *„Samozřejmě také přednáším a promítám. Ať už jsou to dějiny fotografického obrazu od 19. století do současnosti nebo autorské profily významných fotografických osobností."* Janek své studenty také informuje o dění na domácích fotografických školách. Mezi školy, které pravidelně monitoruje, patří například Institut tvůrčí fotografie v Opavě, Ateliér reklamní fotografie při Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně nebo Katedra fotografie při Fakultě umění a designu v Ústí nad Labem.

Studenti také poznávají díla významných autorů přímo na výstavách. V průběhu činnosti oboru si Janek vytvořil specifickou metodu pozorování

332) Z rozhovoru mezi autorkou textu a Vladimírem Jankem, Olomouc, 6. 12. 2013, více viz Příloha 10.

a následné interpretace. Studenty před vstupem na výstavu požádá, aby se pokusili vybrat nejlépe jednu fotografii, která je společně zaujme. *„Tu si pomyslně odnášíme s sebou do další výuky. K ní se pak vracíme a diskutujeme o ní, rozebíráme kompozici, téma, práci se světlem a tak dále.“*(333) Podobně iniciuje diskuze o vytipovaných fotografiích přímo na výstavě. Každý posluchač má za úkol ukázat ostatním fotografii, která ho oslovila. Její výběr musí umět zdůvodnit, ať už z hlediska emocionálního, obsahového či formálního.

Janek velmi rád využívá principu zážitku, zážitkové pedagogiky. Je přesvědčen, že její postupy lze využívat ve výuce jak v klasické, tak i v digitální fotografii: *„Zážitek už je pro současného studenta práce v temné komoře. Nebo když demonstruji princip kamery obscury. Studenti jsou nadšení.“* Podobné zaujetí pozoruje i u jednoduchých fotografických cvičení: *„Nebo také jako jedno z prvních cvičení volím motiv plošné struktury. Vyrábíme například skleněné matrice pro fotogramy.“* Janek rád střídá práci ve fotokomoře s prací u počítače. Studenti poznávají rozdíly v přístupu i kvalitě výstupu. Janek také poukazuje na změnu přístupu studentů. Na začátku devadesátých let 20. století přicházeli bez zkušenosti s virtuálním nebo digitálním světem. Začínali s klasickou černobílou fotografií. Dnes je však situace opačná. Studenti často přesyceni digitální fotografií postupně přicházejí alespoň na čas ke klasické fotografii a jsou ohromeni jejími možnostmi. Jak doplňuje Janek: *„...něco jiného je prožít hodinu v temné komoře a úplně něco jiného je to u monitoru počítače. A že něco jiného je fotografie virtuální a něco jiného zvětšenina či tisk. Často sem přicházejí studenti, kteří mají zkušenost jen s virtuální formou obrazu.“*(334)

Janek proto již od úvodních lekcí vyžaduje od studentů kritický přístup. Nabádá je, aby se učili fotografie posuzovat v širším kontextu. Ať už se jedná o vlastní práce nebo díla jiných autorů. Snaží se je vést ke komplexnímu pohledu na fotografii. Volí k tomu zajímavou metodu, kterou sám popisuje: *„Proto po nich* (studentech, pozn. aut.) *již od prvních setkání vyžaduji, aby ke společné konzultaci vybrali a přinesli deset hotových snímků. Aby v těch svých megabajtech našli pár kvalitních snímků. Už to je pro některé selektivní.“*(335) Nad vybranými fotografiemi následuje diskuze, rozbor obsahové i formální stránky díla, hodnocení technických parametrů fotografie. Na úvodní lekce pak postupně začíná nabalovat náročnější technické úkoly. Začíná práce s fotoaparátem, příprava na výrobu snímku, seznamování s temnou komorou i počítačovým editorem. Souběžně se studenti učí pracovat se světlem, ať už přírodním nebo ateliérovým.

---

333) Z rozhovoru mezi autorkou textu a Vladimírem Jankem, Olomouc, 6. 12. 2013, více viz Příloha 10.

334) Z rozhovoru mezi autorkou textu a Vladimírem Jankem, Olomouc, 6. 12. 2013, více viz Příloha 10.

335) Z rozhovoru mezi autorkou textu a Vladimírem Jankem, Olomouc, 6. 12. 2013, více viz Příloha 10.

Zdeňka Giacintová – Daniela Bednářová, *Anonymní portrét*, 2011, černobílá fotografie, 300 × 300 mm, archiv Domu dětí a mládeže, Olomouc

V průběhu školního roku Janek rozšiřuje výuku i o další výukové formáty. Zhruba dvakrát do roka se snaží připravit program pro víkendovou dílnu. *„Tento formát mám rád, umožňuje totiž bez časového stresu pracovat soustředěně na zvoleném tématu. Ale hlavně můžeme společně něco zažívat, hlouběji se ponořit do práce. Byl to například workshop na téma portrét, který se skládal z dílčích cvičení s mimikou a okamžitými reakcemi, které se studenti snažili zaznamenat.“* Celoroční činnost také od roku 1994 rozšiřují tzv. letní fotodílny. Ty umožňují na určitém místě v daném termínu soustředěnou fotografickou práci, která je logicky ovlivněna a rozšířena o poznání kulturních a historických souvislostí života vytipované lokality. Studenti mají k dispozici technické vybavení, včetně světelného parku, společně s Jankem přímo na místě vytvářejí improvizovanou fotokomoru. V posledních letech pro ně Janek zapůjčuje i vybavení pro práci s digitální fotografií. *„Snažím se, aby se fotografie mohla zpracovávat hned na místě. Účastníci se učí koncentrovat na jedno téma, což je například v průběhu roku dost složité, protože mají mnoho povinností ve škole. Vzniklé fotografie hned hodnotíme, vybíráme z nich ty nejlepší.“*([336]) Hlavním výstupem letních fotodílem je výstava uspořá-

336) Zatím nejdéle trvajícím projektem spojeným s činností letních fotodílen bylo *Hledání duše krajiny*, kterému se Janek se studenty věnoval v letech 2008 až 2010. Viz například

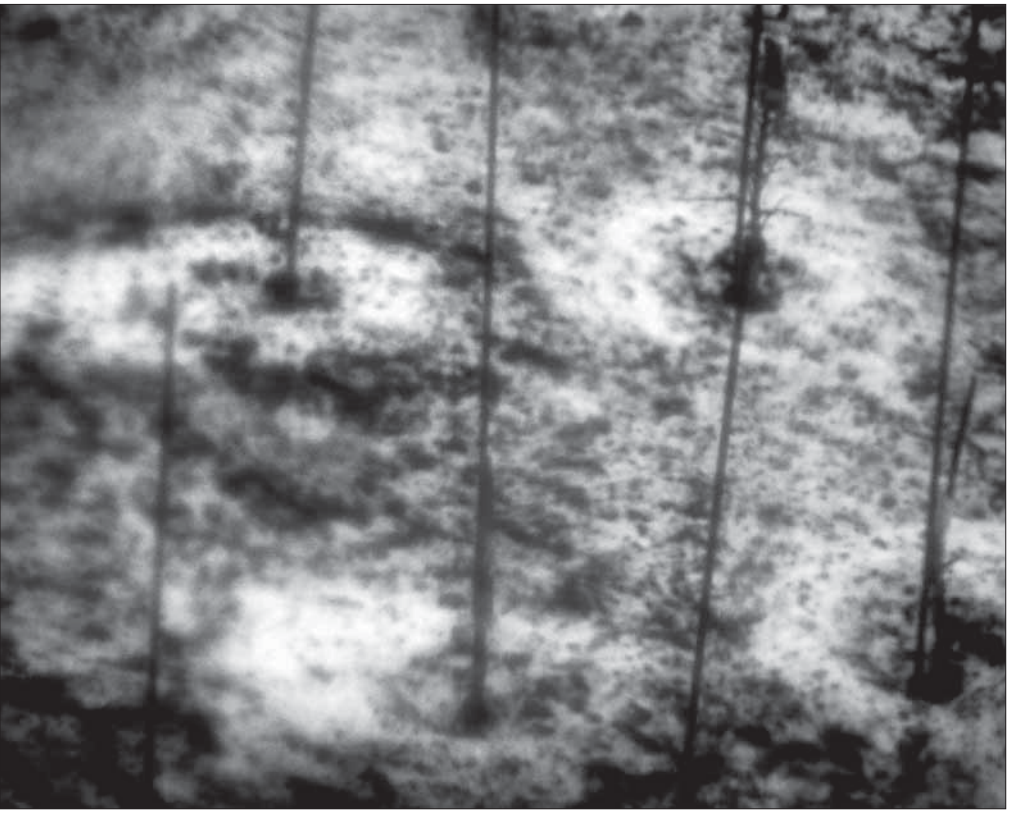
daná přímo v místě konání. Studenti musí nejen fotografie pořídit, vyrobit, ale také zapaspartovat a připravit k prezentaci. Často jsou zapojeni i místní obyvatelé, kteří se účastní slavnostního zahájení, které mnohdy přeroste v otevřenou diskuzi na různá, a nejen fotografická, témata. Fotografie z letních setkání jsou také často výběrově předvedeny i v Olomouci. *„Například výstava Červencová Olomouc zde v Galerii DDM. Nebo i dříve výsledky prací, které vznikly ve šternberském augustiniánském klášteře jako reakce na místo. Nebo téma krajina, kterému jsme věnovali tři roky na letních setkáních. Pod souhrnným názvem Hledání duše krajiny to byla krajina venkovská, městská nebo i člověk v krajině.“*(**337**)

Janek v roli lektora fotografie působí už dvacet let. Za tu dobu vypozoroval určitou proměnu motivací a cílů jak ze svého pohledu, tak i z hlediska studentů. Především upozorňuje na změnu přístupu a vnímání fotografie, které spojuje s nástupem digitálních technologií a internetového sdílení. Sám k tomu dodává: *„V době mých začátků nebylo těžké studenty pro fotografii získat. Tehdy se pracovalo jen v temné komoře a klasickou cestou a stačilo vědomí, že získají nějakou další dovednost a novou zkušenost. A také u studentů nebyl problém vnímat fotografii jako obraz. Naopak v dnešní době je daleko těžší získat jejich pozornost pro fotografický obraz. Jsou zahlcení kvantitou, technologiemi a věcností. Přicházejí úplně jinak nastaveni, než tomu bylo na začátku devadesátých let, kdy jsem s nimi mohl jít rychleji do tvorby, do prožitku, do myšlenky. Dnes je cesta složitější. Musím odbourat nánosy, zátěž a klišé internetu nebo sociálních sítí.“* Jedním z východisek, které určitým způsobem zklidňuje a koncentruje roztříštěné vnímání obrazu ve virtuálním prostředí, je částečný návrat k práci v temné komoře. Zde studentům nabízí zážitek, tajemství, neznámý svět a novou zkušenost. *„Hned od začátku je vtáhnu do tajemství vzniku fotografického obrazu. Děláme fotogramy, sháníme staré aparáty.“* Studenti pronikají do „alchymických“ počátků fotografie, fyzicky prožívají její vznik a výrobu. Janek považuje tento bezprostřední kontakt s klasickou fotografií za iniciační moment, který otevírá studentům další možnosti. Někteří se snaží pokračovat v „klasice“, jiní přecházejí na „digitál“ nebo volí kombinaci obou možností. V každém případě poznávají podstatné rysy fotografie, snaží se proniknout k jejím kořenům. Jak sám hodnotí současnou situaci Janek, je stále těžší studenty pro fotografii vůbec získat. Proto

---

Janek, Vladimír (ed.). *Hledání duše krajiny. Fotografický projekt oddělení výtvarné výchovy DDM Olomouc 2008–2010* (kat. výs.). Dům dětí a mládeže Olomouc, Olomouc 2012. Dále navazovaly projekty *Venkov* a *Červencová Olomouc*. — Janek, Vladimír (ed.). *Venkov. Letní fotografická dílna 2012* (kat. výs.). Dům dětí a mládeže Olomouc, Olomouc 2012. — Janek, Vladimír (ed.). *Červencová Olomouc. Letní fotografická dílna 2013* (kat. výs.). Dům dětí a mládeže Olomouc, Olomouc 2013. — Více v rozhovoru mezi autorkou textu a Vladimírem Jankem, Olomouc, 6. 12. 2013, více viz Příloha 10.

337) Při zpracování témat se střídá užití barevné i černobílé fotografie. Po dlouhodobém soustředění na krajinná témata má Janek v plánu zaměřit se například i na inscenovanou fotografii. Již vybírá lokalitu pro další fotodílnu. V roce 2014 byl to mělo být prostředí hanáckého skanzenu v Příkazích. – Z rozhovoru mezi autorkou textu a Vladimírem Jankem, Olomouc, 6. 12. 2013, více viz Příloha 10.



Vladimír Janek, z cyklu *První sníh*, 2014, inkoustový tisk, 500 × 400 mm, archiv Vladimíra Janka, Olomouc

jim nabízí jak zážitek: *„chci, aby zjistili, že s fotografií mohou něco vnitřního zažívat“,* tak i poznání, nové vědomosti a dovednosti: *„na to navazuje poznání řemesla, dovednosti“.* Je si vědom, že fotografie je médium velmi náročné, vyžadující komplexní znalosti z různých oborů. Proto opatrně a postupně přidává informace, úkoly, cvičení. *„Nechci je znechutit a zahltit technikou nebo teorií. Chci, aby si sami našli k tomuto médiu vnitřní vztah. Podobně jako se to děje v hudbě.“*(**338**) A právě snaha o nalezení osobitého a kreativního vztahu ke světu přes médium fotografie při zachování řemeslných zásad je základním, ale podstatným rysem výuky Vladimíra Janka. Ten výchovné cíle v rámci svého oboru prostě shrnul do tří termínů: syntéza, kreativita, řemeslo.

338) Z rozhovoru mezi autorkou textu a Vladimírem Jankem, Olomouc, 6. 12. 2013, více viz Příloha 10.

Muzejní edukace v oblasti fotografie

Muzeum umění Olomouc vzniklo transformací Oblastní galerie výtvarného umění v roce 1990. Po nesnadných začátcích, kdy bojovalo s nedostatkem prostoru a zahájilo rekonstrukci budovy a zřízení výstavních prostor na Denisově ulici, se v průběhu několika následujících let vypracovalo mezi tři nejvýznamnější instituce svého druhu v republice.[339] Po postupném personálním zajištění, kdy byla vytvořena pracovní místa pro kurátory výstavních projektů a jednotlivých sbírkových okruhů, se v roce 2000 podařilo zřídit i místo pro lektora. V průběhu následujícího roku pak vzniklo i další pracovní místo stejného zaměření.

Počátky lektorské činnosti v muzeu nebyly snadné. Oblast animací výstav a edukační práce s veřejností byla v domácích podmínkách málo rozvinutá, zpočátku chyběla jak odborná literatura, tak i odborní školitelé.[340] Lektoři se od počátku zaměřili především na práci se školní mládeží, o specifické edukaci dospělých se začalo uvažovat až o několik let později. Do té doby se však aktivně využíval formát přednášek a komentovaných prohlídek k výstavám.

Muzeum umění Olomouc (2007–2012)

Hana Babyrádová (*1959) v předmluvě ke sborníku esejí Jiřího Davida *Století dítěte a výzva obrazů* poukazuje na nebezpečí úpadku našich vizuálních smyslů.[341] Příčinu otupělosti pak vidí v zahlcení obrazy, které produkují elektronická média.[342] Fotografické médium je jedním prvotních prostředků, které mají extrovertní charakter. Rovněž tak i fotoaparát je určitou formou exoskeletické protézy, která je prodloužením našich smyslů a dovedností. Současná digitální fotografie pak může z určitého pohledu přispívat do této devalvující nadprodukce. Předmětem tohoto oddílu však není široký výzkum masové kultury, ale snaha postihnout roli a možnosti využití fotografie v oblasti muzejní pedagogiky a ve vzdělávacím procesu dospělých na příkladech

---

339) Kromě Muzea umění Olomouc jsou to především Národní galerie v Praze a Moravská galerie v Brně. O edukačních možnostech v Muzeu umění Olomouc například Šobáňová, Petra. *Edukační potenciál muzea*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2012, s. 298–301.

340) V této souvislosti je nutné připomenout roli Alexandry Brabcové, která už od devadesátých let 20. století garantovala projekt *Brána muzea otevřená* v rámci činnosti Nadace Open Society Fund Praha. Byla u nás jednou z prvních, která se galerijním animacím a problematice zprostředkování umění v galeriích věnovala. Své poznatky shrnula ve sborníku Brabcová, Alexandra (ed.). *Brána muzea otevřená*. Nakladatelství Juko Náchod, Náchod 2003.

341) Babyrádová, Hana. Fenomén „výtvarná výchova“ v pojetí Jiřího Davida. In: David, Jiří. *Století dítěte a výzva obrazů.* Masarykova univerzita Brno, Brno 2008, s. 5.

342) V tomto bodě se Babyrádová například shoduje s názory Marshalla McLuhana (1911 až 1980). — Jiří David například v této souvislosti upozorňuje na jednu z tezí M. McLuhana o rozšíření a „zvnějšnění“ našich smyslových orgánů pomocí technických vynálezů. — Více pak David, Jiří. Média elektronické éry, vnímání, výtvarná kultura a výchova. Teorie Marshalla McLuhana. In: David, Jiří. *Století dítěte a výzva obrazů*. Masarykova univerzita Brno, Brno 2008, s. 237.

z praxe Muzea umění Olomouc. Fotografie je v této části chápána jako specifický vzdělávací prostředek, který nejen informuje, ale i ovlivňuje svou výjimečností kultivaci vizuálního vnímání a rozšiřuje tak možnosti přijímání obrazu reality.[343]

Případ Muzea umění Olomouc a jeho edukačních aktivit byl zvolen z několika důvodů. V prvé řadě je v muzeu uložena třetí největší veřejná sbírka fotografie v republice, dále se zde pravidelně konají výstavní projekty zaměřené na prezentaci fotografie a v neposlední řadě je to dobře fungující spolupráce mezi lektorským a kurátorským týmem.

Edukační a odborná činnost lektorského a kurátorského oddělení muzea (2007–2012)

V roce 2006 se v Muzeu umění Olomouc uskutečnila výstava *Život věcí/Idea zátiší ve fotografii 1840–1985*.[344] V rámci doprovodných aktivit k výstavě se uskutečnila řada animačních programů, workshopů a setkání. Všechny akce cíleně pracovaly s médiem fotografie v mnoha jeho polohách. Akce byly převážně zaměřeny na dospělé publikum. Lektor Muzea umění Olomouc Marek Šobáň ve spolupráci s kurátorkou výstavy Štěpánkou Bieleszovou připravili pro členy zájmového sdružení Tvůrčí fotografie a videotvorba při Domě dětí a mládeže v Olomouci etudu nad vybraným dílem. Etuda využívala poznatků aktivizačních metod muzejní pedagogiky (asociace, volné psaní)[345] a navíc, protože se jednalo o budoucí fotografy, vycházela z poznatků teorie fotografie Rollanda Barthese (1915–1980). Barthes v oblasti vnímání fotografie rozlišuje dva fenomény: *studium* a *punctum*. Studiem rozumí analýzu celého pole informací a studium *„(...) vždy poukazuje k nějaké klasické informaci“*. Jednoduše řečeno, jde o *„všeobecný zájem“*.[346] Barthes dále hovoří o studiu jako o svébytném druhu nejen komunikace, ale i edukace. *„(...) Funkce, o něž jde, jsou pak tyto: informovat, reprezentovat, překvapovat, zvýznam-*

---

343) Pro další práci v procesu aktivace možností výtvarné pedagogiky se prozatím ukázaly jako nejlépe vyhovující fotografie, které využívají toto médium primárně k záznamu. Komplikovanější práce by byla s fotografiemi tzv. výtvarnými, které s médiem pracují podobně jako s grafickou nebo malířskou technikou. Tam se možnosti aktivace vnímání mohou shodovat s možnostmi, jaké nabízejí klasická nebo tradiční média (malba, kresba, grafika). Máme-li se naučit používat fotografii a fotografický jazyk, je tedy jednodušší začít pracovat s fotografiemi dokumentárními, reportážními, publicistickými, inscenovanými nebo momentkami.

344) Muzeum umění Olomouc – Muzeum moderního umění. Výstava *Život věcí/Idea zátiší ve fotografii 1840–1985. Sbírka Siegert.* 30. 3.–4. 6. 2006.

345) Grecmanová, Helena. Aktivizační metody v muzejní pedagogice. In: *Škola muzejní pedagogiky 4.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2007.

346) Barthes, Roland. *Světlá komora. Poznámka k fotografii.* Praha 2005, s. 31. — Jak správně upozorňuje například antropolog Michal Svoboda v *Bathesovských poznámkách k fotografii*, zorientovat se v oblasti studia znamená zavést „diskuzi“ s fotografem, protože *„kultura (k níž studium náleží) je smlouva uzavřená mezi tvůrci a konzumenty“*. — Svoboda, Michal. *Havel a Klaus: „intelektuál“ a „šprýmař“. Barthesovská poznámka k fotografiím.* Antropoweb, Katedra antropologie FF ZČU, dostupné na www.antropologie.zcu.cz/ 18.1.2011.

ňovat, probouzet touhu.“(347) V intencích Barthesova studia byla připravena první fáze etudy. Jako exemplární byla vybrána fotografie Rogera Parryho *bez názvu* z cyklu *Banalité* z roku 1929. Ta byla ale od začátku akce zakrytá, studenti neměli možnost ji ani zahlédnou. Následně se studenti, jejichž věkový průměr se nejčastěji pohyboval mezi 14 až 20 lety, usadili před zakrytou fotografií na zem na polštáře a vyslechli krátký všeobecný úvod kurátorky o emancipační roli fotografie ve vývoji kultury, o jejím informativním i uměleckém charakteru. Jeden ze studentů byl vybrán jako asistent akce. Lektor zavázal oči ostatním účastníkům a vyzval asistenta, aby důsledně a detailně bez emocí popsal scénu na vybrané fotografii. Úkolem studentů bylo formou krátkých automatických poznámek zaznamenat svou představu o popisované scéně. V průběhu zápisu měli možnost se asistenta dotazovat na podrobnosti či upřesnění popisu scény. Šlo o upravenou verzi Barthesova studia, o prvotní racionální analýzu informací, které poskytuje fotografie. Druhá část etudy vycházela z dalšího Barthesova teoretického fenoménu, jejž autor nazval *punctum*. Tento prvek může obsahovat každá fotografie a je to vlastně zpřesnění, rozvedení a doplnění prvotního studia. Je to určitý prvek, moment, detail, který nás na fotografii niterně zasáhne. Něco, co se fotografovi podařilo zachytit jaksi navíc, co snad ani původně nemělo být zobrazeno. *Punctum* (na rozdíl od racionálního *studia*) je tedy velice subjektivní prvek, který rozvíjí děj, pocit, náladu dál a mimo samotnou kompozici fotografie. V praxi pak práce s *punctem* vypadala následovně: po dokončení úkolu lektor odkryl fotografii, studenti si sundali šátky a byli postupně vyzýváni, aby přiblížili svou představu. K hledání a aktivizaci puncta jim měly napomoci právě jejich letmé a spontánní poznámky. Důležité bylo najít shodné a rozdílné znaky mezi fotografickou scénou a scénou utvořenou v mysli studentů. Postupně se rozvinula diskuze, která se od analytické části (*studium*) přesunula k jednotlivým subjektivním postřehům studentů a odkrývala nejrůznější zákoutí jejich podvědomí a naznačila okruh jejich zájmů a zkušeností. Každý z účastníků našel prvek, který obsah fotografie rozvíjel:

Student gymnázia, 16 let:
„Představoval jsem si to trochu strašidelnější, trochu jako z hororu, víc temnější, míň jasu a světla. Ale ve výsledku to odpovídá mé představě. Čekal jsem na fotografii, tedy podle popisu, více nějaké nečistoty, ze které by se mohlo něco vylíhnout, nějaká temná síla nebo organismus.“

Student gymnázia, 15 let:
„Myslel jsem, že to bude větší a že to nebude tak pusté a smutné. Úplně jsem vypustil tapety na stěnách, krásně dotváří tíživou atmosféru scény. Právě odraz světla na tapetách se stínem dveří ve mně vyvolal pocit, že měl někdo přijít, ale už nepřijde, že se asi něco stalo, ale není jasné kdy. Jestli dávno, nebo třeba včera.“

---

347) Barthes, Roland. *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Praha 2005, s. 32–33.

Žena, 40 let:
„Úplně jsem se vrátila do minulosti, jako bych byla v domě svých prarodičů. Hlavně popis rodinné fotografie mne vrátil do ložnice prarodičů se širokou postelí, kde jsme jako děti řádili anebo trávili své nemoci. Ta fotka mi oproti mé představě připadá hrozně prázdná a pustá. Nemám vůbec stísněné pocity jako studenti přede mnou. Naopak, převažuje pocit klidu."

Studentka gymnázia, 18 let:
„Měla jsem strach, jako když je napínavá scéna v detektivce. Hlavně ta poznámka o svinutém koberci a provaze. Brrr. Úplně jsem cítila, jak vrže podlaha... A taky upozornění na pootevření dveře mne moc neuklidnilo. Oproti fotografii jsem si tu scénu představovala asi nebezpečnější. Fotka je naopak docela prosvětlená, až bych řekla příjemná, a vůbec ne strašidelná. Jen by mne zajímalo, co viselo na věšáku za dveřmi. Kdo tam asi dříve bydlel? Nemohli to třeba být násilně vystěhovaní původní obyvatelé. Proč by jinak nechali ležet svatební fotku na zemi? Cítím tam trochu morální ohrožení, že se něco stalo neprávem."

Studetka, vysoká škola, 21 let:
„Asi jsem deformovaná svým studiem (dějiny umění). Hned jsem si vybavila žlutý pokoj od Vincence van Gogha. Představovala jsem si ho ve shodě s tím obrazem i jinak orientovaný, spíše do hloubky, hlavně více světla, paprsky slunce, dokonce i když se o tom nemluvilo, jsem tam viděla postel. Když o tom tak přemýšlím, asi mám hlavu přetíženou cizími obrazy."

Studentka, střední škola, 18 let:
„Mně zaujal popis stínů. I když to nebylo řečeno, cítila jsem, jako by pokojem vál slabý vítr a rozechvíval stíny, útržky tapet, vířil prach a špínu na podlaze. V té souvislosti se mi vybavila povídka od Raye Bradburyho Vítr. *Napětí osamělého člověka, který čeká na svůj konec a v mysli mu ubíhá celý život."*

Kurátorka diskuzi uzavřela odkazem na knihu Rollanda Barthese *Světlá komora. Poznámka k fotografii,* kterou studenti neznali.[348] Z akce si odnášeli poznatek, že fotografie není jen prostředkem zachycení vizuálně poutavého okamžiku nebo jen konzervováním momentů v čase. Metoda odhalování dvojic simultánních prvků studia a puncta se jim zdála důležitá i pro interpretaci vlastní amatérské tvorby. Uvědomili si možnost číst fotografie rozumově, přijímat je v tomto ohledu jako kulturní a historické předměty, ale daleko více je oslovila síla fotografie působit na naše emoce, které můžou do určité míry zabarvovat i další zkušenosti z umělecké oblasti (film, literatura, výtvarné umění) nebo můžou mít morální, společenský a někdy i politický náboj.

V rámci stejné výstavy se uskutečnila ve výstavních prostorách muzea další animační etuda pod názvem *Panenka z fotografie*. Protože se nejednalo o výběrovou skupinu jako v předchozím případě, byla použita pouze jednoduchá metoda aktivizace pomocí techniky volného psaní. Lektor vybral fotografii Hanse Bellmera *Panenka (torzo)* z let 1935 až 1937. Kurátorka před započe-

348) Barthes, Roland. *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Fra, Praha 2005.

Jan Langer, z cyklu *Století Češi*, 2012, barevný digitální tisk, 500 × 700 mm, archiv autora, Praha

tím akce seznámila studenty s hnutím surrealismu a vzhledem k další aktivizaci zmínila asociační metodu tvorby, surrealistickou metodu automatického psaní a kreslení. Kurátorka hovořila o pojmu imaginace, o možnostech zapojení podvědomí v tvorbě, o práci se sny a halucinacemi. Pak lektor zahájil animaci stručným seznámením s tématem fotografie, naznačil, že se jedná o jednu z možných podob zátiší přetransformovanou avantgardním přístupem autora. Požádal studenty, aby v určeném limitu pěti minut poznamenali na přidělený papír v celých větách své myšlenky, pocity, asociace, které je při sledování díla napadnou. Lektor je ubezpečil, že nikdo nebude kontrolovat pravopis, překlepy ani jiné další gramatické a stylistické prohřešky. Také nebudou nuceni číst celý text nebo zacházet do intimních podrobností svých pocitů. Pouze je vyzval k úplnému uvolnění toku myšlenek. Ke konci časového limitu je pak upozornil na zkracující se čas a požádal o závěrečné sdělení k tématu. Po ukončení psaného záznamu byli studenti vyzváni k prezentaci zápisů v té míře, jaká jim byla příjemná a neuváděla je do rozpaků. Následně se spontánně vyvinula diskuze. Studenti vyjádřili své znepokojivé pocity z fotografie. Diskuze se postupně odchýlila od úzce uměleckého zaměření a návaznosti na surrealismus, a dokonce se dotkla i událostí druhé světové války, holocaustu a obecně zločinů proti lidskosti. Otevřela se témata dehonestace lidského a hlavně ženského těla v médiích, naznačena byla i problematika obchodu s „bílým masem“. Společně s pedagogem diskutovali o ochraně soukromí, o nebezpečí přílišné důvěry a otevřenosti směrem k cizím a neznámým lidem nebo k internetu. Zajímavé bylo sledovat rozvoj diskuze, která se vyvíjela od nesmělých náznaků a spíše popisných údajů směrem k uvol-

něnému hovoru s ostatními a překvapivému odklonu od tématu zátiší a jeho metaforického vyjádření k vyjádření zneklidňujících otázek. I sami studenti vyjádřili překvapení nad vývojem diskuze a možností řešit palčivá témata prostřednictvím uměleckého díla, v tomto případě fotografie.

Výstava fotografií *Život věcí/Idea zátiší ve fotografii 1840–1985* byla vhodnou příležitostí i pro workshop. Pod názvem *Vyfoť si své zátiší* byli pozváni dospělí návštěvníci, protože náročný program vyžadoval určitou připravenost v oblasti technických a odborných dovedností. Cílem workshopu bylo vytvoření zátiší z předmětů, které byly jednotlivým návštěvníkům blízké. Návštěvníci byli pozváni do fotoateliéru Muzea umění a s sebou přinesli drobné předměty a objekty, ke kterým je pojila silná citová vazba. S pomocí profesionálního fotografa pak sestavili pozadí a samotnou kompozici zátiší, které si mohli vyfotit a vytisknout na digitální tiskárně. Práce ve workshopu se rozvíjela především v odborné spolupráci s profesionálem, ale při přípravě se odkrývaly jednotlivé příběhy vybraných věcí a účastníci hovořili před ostatními o důvodech své preference a důležitosti každého jednotlivého prvku v kompozici. Výsledkem byla emocionálně nabitá přehlídka nově vzniklých fotografií a bezvýhradná spokojenost návštěvníků, kteří si domů odnášeli záznam svého osobního zátiší a jeho doposud nevysloveného příběhu.(**349**)

Od roku 2009 se konají v Muzeu umění Olomouc, a to v prostorách Galerie Café Amadeus, pravidelné výstavy současné fotografie. Rostoucí zájem o tento druh výstav přivedl kurátorku Štěpánku Bieleszovou a lektora muzea Marka Šobáně na myšlenku uspořádat k vybraným výstavním titulům jak setkání s tvůrci, tak i animace pro dospělé návštěvníky. První animační program se uskutečnil začátkem roku 2011 při příležitosti výstavy Michaely Spurné *Karneval*. Kurátorka cíleně oslovila skupinu mladých autorů, kteří ve volném čase navštěvují kurzy fotografie České fotoškoly.(**350**)

Akce, která byla sestavena z několika různých bloků, se zúčastnilo deset lidí. Úvodní část se skládala z informací, které návštěvníků objasnily zájem kurátorky a lektora, a také proběhlo vzájemné seznámení. Následoval výklad kurátorky o autorčině tvorbě a její zařazení do kontextu české i světové fotografie. Na závěr úvodního bloku bylo naznačeno téma další části akce – řízené diskuze. Kurátorka upozornila na postavení umělce ve veřejném prostoru a uměleckém provozu, na nebezpečí přílišného zveřejňování soukromí v tvorbě a především na tenkou hranici mezi uměleckým projevem, reklamou a manipulací se zobrazovaným objektem. Tím bylo v případě všech vystavených

349) Naopak pro dětského návštěvníka byl uspořádán hravý pořad *Sněz si své zátiší*. Po dohodě s pracovníky muzejní kavárny bylo v prostorách muzea nachystáno několik zátiší z ovoce, zeleniny, sušenek a různých dalších pochutin a nápojů. Děti si směly všechny příklady detailně prohlédnout a poté se k nim vyjádřit. Vedle slovního hodnocení byla k dispozici hudební sada perkusních nástrojů, psací a výtvarné potřeby. Děti si také rozdělily role a představovaly jednotlivé elementy zátiší (*„já jsem hruška, ty jsi jablko“* atd.). Vzhledem k předškolnímu věku dětí se jednalo především o hravou a zábavnou formu pojetí zátiší. Svým charakterem představovala akce malou dětskou slavnost, která v dětech zanechala příjemné pocity z návštěvy muzea a radosti ze společné hry.

350) www.ceska-fotoskola.com.

fotografií dítě. Ještě před započetím diskuze si návštěvníci jednou důkladně prohlédli výstavu. Následovala diskuze o nebezpečí manipulace dítěte v umění, v reklamě a o jeho zranitelnosti a neschopnosti se bránit. Účastníci sami přidávali vlastní zkušenosti s focením dětí. Jedna z účastnic, sama fotografka (vysokoškolačka, 20 let) popisovala, jak fotí svoji tříletou sestru, jak si uvědomuje nebezpečí své převahy nad ní, jak se snaží ji nechat vyjadřovat spontánně a zaznamenávat její projevy v co nejpřirozenější podobě. Její kolegyně (vysokoškolačka, 20 let) hovořila o svém dětství, kdy ji nyní již v rodině nežijící otec – fotograf – fotil jako dítě v ateliéru, v kostýmech a převlecích a na inscenované scéně. Dívka tyto společné chvíle s otcem prožívala s radostí a chápala je jako hru. Jiná účastnice popisovala svůj zážitek s obsazování dětí do rolí, které jim nepřísluší a které z nich dělají *„malé dospělé“*. Jako varující příklad uváděla filmovou roli dítěte, které perfektně odehrálo roli a odříkalo s požadovaným výrazem naučený text, jehož významu a souvislostem nemohlo vůbec porozumět. Objevily se i názory na nutnost děti nejen chránit, ale také dopřát jim svobody. Vážným tématem bylo nebezpečí morálního a sexuálního zneužívání dítěte v souvislosti s přílišnou uvolněností právě při jeho prezentaci v marketingových a reklamních akcích. Diskutovalo se také o hranici, kterou by každý z účastníků překročil nebo nepřekročil, pokud by měl v rámci komerční zakázky zachytit dítě v dehonestující pozici nebo diskutabilních souvislostech. Po diskuzi lektor seznámil účastníky s metodou automatického psaní.[351] Každý z účastníků si následně vybral dle svých preferencí jednu fotografii a k ní v daném časovém limitu pěti minut napsal text složený z volných asociací. Po ukončení zápisů jejich autoři přečetli vybrané pasáže přímo před fotografií. Po určitém a pochopitelném počátečním ostychu se uvolnil proud volných asociací zapsaný z pozic jednotlivých aktérů. Ti byli sami překvapeni mírou originality vlastních textů. Tvůrčí atmosféra se pak spontánně rozvinula dále mezi jednotlivé účastníky, kteří se snažili vystopovat a vysvětlit jednotlivé zajímavé obrazy v automaticky psaných textech. Na závěr setkání se lektor domluvil se všemi účastníky na pokračování animace za týden ve stejnou dobu a na stejném místě. Během této doby měl každý připravit k vybrané fotografii srovnávací snímek. Měla to být buď vlastní fotografie nebo nalezený motiv z časopisu, internetu či soukromého archivu. Po uplynutí týdne se celá skupina znovu sešla. K vybraným a z minula již prostudovaným fotografiím začaly postupně přibývat nově donesené snímky. Každý z účastníků měl za úkol vysvětlit důvody a okolnosti výběru. Důležité také bylo najít shodné nebo naopak rozdílné prvky mezi vystavenou fotografií a novým snímkem. Někteří autoři vztah mezi exponátem a svým novým obrázkem vyhrotili antagonisticky, jiní naopak hledali formální či obsahové shody. V této fázi docházelo nejen ke komparaci dvou fotografií, ale také k jejich nové interpretaci, k naznačení nového vztahu mezi dvěma vizuálními entitami. Po ukončení srovnávací části byly nové snímky ponechány vedle původních exponátů. Vznikla tak nečeka-

351) Grecmanová, Helena. *Škola muzejní pedagogiky 4.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2007, s. 56.

Václav Stratil, z cyklu *Řeholní pacient*, (1992), černobílá fotografie, 1230 × 1080 mm, Muzeum umění Olomouc

ná improvizovaná výstava s osobitými prvky a vkladem každého účastníka animace. Proto se lektor a kurátorka rozhodli na závěr použít metodu brainstormingu za účelem vytvoření originálního názvu pro novou verzi výstavy.[352] Během velmi rychlého sledu nápadů a myšlenek se podařilo vygenerovat mnoho zajímavých i vtipných nápadů na dané téma („Sladkosti"; „Budu tvým medvídkem"; „Dovnitř a ven"). Na závěr kurátorka zhodnotila všechny fáze animační etudy, kladně se vyjádřila k výkonům jednotlivců. Také zobecnila některé vlastnosti fotografie. Upozornila účastníky na podstatné rysy a cíle fotografie. Především pak, že z podstaty fotografie vyplývá, že jejím primárním cílem je sice záznam, ale záznam na základě individuální volby autora,

352) Grecmanová, Helena. *Škola muzejní pedagogiky 4.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2007, s. 55.

který vypovídá o jevové či virtuální skutečnosti a zároveň o mentální úrovni a gestu autora. V tomto bodě také kurátorka seznámila účastníky s osobností britského spisovatele, publicisty a uměleckého kritika Johna Petera Bergera (*1926). Právě jeho teoretické poznatky a filozofické úvahy o vztazích mezi jednotlivcem a společností, kulturou a politikou a médii stály u zrodu pilotního animačního programu. Připomněla především základní prvek jeho umělecké metody, kterým je spolupráce. Ať už vzájemná mezi lidmi podobného zaměření a společných zájmů nebo v rámci lokální komunity. Všechny tyto elementy projekt splňoval, aniž by o tom dopředu jeho účastníci věděli. Záměrně byl teoretický podtext vysloven až na konci projektu, aby se předešlo obavám jednotlivých účastníků, že takto koncipovaná akce bude příliš náročná a že by v ní nemuseli obstát. Kurátorka v závěru také účastníky upozornila na určitý paradox, který vyslovil právě John Berger: *„Ačkoli fotografie zaznamenává spatřené, ze své povahy vždy odkazuje k tomu, co je nespatřené.“*[353] Jeho myšlenku o extenzivní povaze fotografie vztáhla k právě uplynulým individuálním i společným aktivitám, které si mimo jiné kladly za cíl schopnost dobře interpretovat a číst fotografie a nacházet jejich nové vazby k okolí, ke komunitě, k prostředí, k sobě navzájem. Účastníkům připomněla, že na rozdíl od obrazu, který je především (nahlíženo zejména z pozic avantgardy 20. století) odrazem subjektivního pojetí reality, odleskem ega a emocí, fotografie odkazuje kromě toho přece jen i směrem ven, mimo záznam. Také navázala myšlenkou, že fotografický snímek není jen produktem rozhodnutí vnímavého jedince, ale je především širším obrazem specifické sociální, historické či vizuálně atraktivní situace. Ve fotografii se odráží průběh a kontext vzniku. Z dvoudílné animační etudy se účastníci odnášeli mnoho poznatků. Především to však bylo sumarizující poučení o tom, že k uměleckému dílu, tedy i fotografii, nelze přistupovat nepřipraveně, z jedné pozice, ale komplexně. Je nutné se orientovat v terminologii výtvarných technik, metod a postupů zobrazení a pak srovnávat. Je také třeba znát odbornou literaturu, vnímat každodenní dění a sledovat pozorně běžnou realitu, ať už z pozic emocionálních nebo společenských, a snažit se při „čtení“ fotografie navázat na vazby odkazující k dalším, i vůbec nezobrazeným a nezachyceným souvislostem. To také souvisí s názory současných psychologů a pedagogů, kteří již delší dobu poukazují na důležitost synkreze smyslů, která podporuje základní procesy chápání, cítění a myšlení, a tedy i učení.[354] Proto byla cílem uvedených aktivizačních metod snaha aktivně rozvíjet vnímavost, emoce a rozumové vlastnosti ve vztahu ke kreativitě a schopnosti symbolicky ztvárňovat témata nacházená v okolním světě.[355]

---

353) Berger, John. Pochopení fotografického obrazu. In: Císař, Karel (ed). *Co je to fotografie?* Praha 2004, s. 9.

354) Z českých teoretiků, kteří se systematicky zabývali tématy souvisejícími se synkrezí smyslů, jmenujme alespoň Jiřího Davida (integrativní smyslová výchova), Kateřinu Dytrtovou (propojení hudebního a výtvarného vyjadřování v metodologii umělecké výchovy) a Jaroslava Bláhu (geneze integrace výtvarného a hudebního jazyka v umění moderny).

355) Grecmanová, Helena. *Škola muzejní pedagogiky 4.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2007, s. 55–71.

V roce 2012 byla v Muzeu umění Olomouc zahájena výstava *Od Tiziana po Warhola.* Výstava představila bohatost a rozsáhlost sbírkových fondů instituce při příležitosti šedesátého výročí jejího vzniku.[356] Stranou zájmu tehdy nezůstala ani kolekce fotografie. Osvědčený pracovní tandem, kurátorka sbírky fotografie Štěpánka Bieleszová a lektor Muzea umění Olomouc Marek Šobáň, připravil v souvislosti s vystavenými fotografiemi několik pracovních setkání se studenty Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Pro speciální výuku muzejní a galerijní pedagogiky byly připraveny dva workshopy zaměřené jak na rozvoj všeobecného přehledu v oblasti fotografického umění, tak především na podporu kritického myšlení s využitím ukázek ze současné fotografie. Pro další rozpracování byly vybrány dvě sady fotografických děl. První tvořily fotografie Jana Langera (*1978) z cyklu *Století Češi*.[357] V koncepci fotografického souboru využil autor komparace dobových portrétů z archivu dlouhověkých s jejich aktuální podobou. Výchozím inspiračním momentem pro něj bylo zjištění, že lidi v pokročilém věku stále chápeme jako „raritu“, ojedinělý úkaz. Langer dlouhodobě se stoletými pracoval a připravil unikátní obrazovou i sociální sondu, která dokumentuje, jak se v tomto věku žije. Jak tito lidé vypadají a na co vzpomínají a jak je vnímá většinová a mládí preferující společnost.[358] Pro setkání s pracovním názvem *Senioři mezi námi, podpora mezigeneračního dialogu* byly tedy tyto fotografie vybrány záměrně. S jejich pomocí se lektor a kurátorka pokusili navodit diskuzi o postavení seniorů v soudobé společnosti. O ostychu z kontaktu s nimi, o jejich vyčleňování a podceňování jejich potenciálu v různých oblastech.[359] Během řízené diskuze pak studenti vytvořili soubor otázek, kterými bude možné aktivizovat vybrané seniory k diskuzi a reflexi vlastního života. K aktivizaci zvolil lektor mobilní telefon. Pro překonání ostychu a kvůli celkovému uvolnění se první telefonické etudy ujal sám lektor. Telefonicky se spojil se svým osmdesátiletým otcem a vedl s ním otevřený dialog, ve kterém využil kromě souboru připravených dotazů i otázky vlastní, doplňující, často velmi osobní a emocionálně zabarvené. Po první etudě, která desetičlennou skupinu podnítila k hlubšímu zamyšlení o rodinných vazbách a zanedbávání vztahů s blízkými osobami, se k pokračování v rozhovorech osmělili ještě dva posluchači. První student hovořil se svojí babičkou. Částečně využil připravené otázky směřující k aktuálnímu zdravotnímu stavu nebo prováděné činnosti v domácnosti, částečně navázal na své předchozí setkání se seniorkou. To se týkalo nákupu obuvi do deště – galo-

---

356) *Od Tiziana po Warhola. Muzeum umění Olomouc 1951–2011*. Muzeum umění Olomouc, 25. 10. 2012–31. 3. 2013.

357) Výstava celého souboru se uskutečnila pod názvem *Jan Langer. Století* v Galerii Café Amadeus v Olomouci od 29. 5. do 16. 9. 2012. Měla mimořádný úspěch a návštěvnost. Ukázala, že téma seniorů je stále více aktuální.

358) Za soubor *Století* získal autor zvláštní cenu UniCredit Bank Young Prague Photo Award na festivalu Prague Photo v roce 2012.

359) Při přípravě byli studenti seznámeni i s odbornou literaturou. K tématu více například Haškovcová, Helena. *Sociální gerontologie aneb Senioři mezi námi.* Galén, Praha 2012.

Kamil Zajíček, *(Fobie)*, 2012, záznam akce, barevný digitální tisk, 400 × 300 mm, archiv autorky, Olomouc

šů. Babička byla velmi ráda, že s vnukem může na toto téma diskutovat, bylo znát, že jí neočekávaný telefonický hovor udělal radost a obohatil čas trávený o samotě. Poslední telefonická etuda se uskutečnila mezi jednou ze studentek a její bývalou učitelkou klavíru. Studentka, která již nebyla se seniorkou v častém kontaktu, ji telefonicky zastihla během hospitalizace v nemocnici. Rozhovor záhy nabyl velmi osobního charakteru, byl plný emocí a vzpomínek na vzájemně strávené chvíle nejen ve výuce, ale i při jiných příležitostech. Rozhovor byl jasným potvrzením předpokladu, že i malá nenáročná aktivita s moderní technikou může přinést velký efekt a zlepšit společenské klima. A že diskuze nad mnohdy starými fotografiemi blízkých může vyvolat řetězec

událostí, vzpomínek a celkově pozitivně přispět k emocionálnímu růstu zainteresovaných.

Druhý workshop byl náročnější na přípravu. Proto jej aktéři rozdělili do dvou částí. V první části navštívili posluchače, respektive posluchačky ve výuce, kde je seznámili s tématy příštího pracovního setkání, kterými měly být projevy multikulturalismu a extremismus v soudobé společnosti.[360] Kurátorka představila studentkám fotografický soubor autoportrétů Václava Stratila (*1950), který se zmíněných otázek dotýká. Fotografie z cyklu *Řeholní pacient* vznikaly v devadesátých letech 20. století. Autor při realizaci využíval nejrůznějších převleků, symbolů a rekvizit primárně spojovaných s náboženskými, ideologickými nebo etnickými skupinami. Ve výsledku se jednalo o autoportréty, ve kterých zkoumal proměnlivost lidské identity a reakci na použité symboly. V tomto fotografickém cyklu se navíc autor nechával portrétovat v komunálních fotoateliérech s různými účesy, výrazy a rekvizitami. Na jednotlivých snímcích se objevovaly náboženské motivy, ironické provokace i výrazy šílenství. Autor se stylizoval do podoby diktátora, buddhistického mnicha nebo zarostlého bezdomovce. Všechny tyto souvislosti kurátorka přednesla studentům. V další řízené diskuzi se proto širší téma multikulturalismu, náboženského či politického extremismu zúžilo na hledání kritických oblastí, ze kterých se mohou generovat fobie příznačné pro soudobou společnost. Studenti také uváděli ilustrativní případy z praxe a z vlastní zkušenosti. Po teoretickém úvodu přistoupil lektor k zadání úkolu pro příští setkání. Studenti měli vytvořit skupiny po dvou či třech. Společně měli vybrat téma nebo raději rizikovou oblast, ve které se společenská fobie může vytvářet. Dále měli koncepčně promyslet vizuální ztvárnění problému a následně pro ně připravit i praktické rekvizity a připravit modelku. Při dalším setkání pak mělo dojít ke konfrontaci nově vytvořených kreací s vystavenými díly Václava Stratila přímo na výstavě. Součástí akce bylo i zajištění profesionálního fotografa, který celou akci a hlavně jednotlivé autoportréty dokumentoval. Studentky vytvořily celkem šest skupin, a tedy i šest kreací a autoportrétů. V průběhu přípravy na fotodokumentaci se pod dozorem organizátorů rozvíjela diskuze na daná témata, studentky se navzájem doplňovaly, téma rozvíjely, svým kolegyním oponovaly nebo naopak pomáhaly s instalací rekvizit. Volbu témat po skončení akce i písemně zdůvodnily, pojmenovaly je. Všechna témata se všeobecně dotýkala jak širší společenské situace, tak i osobních zkušeností jednotlivých aktérek. První skupina připravila pro fotodokumentaci etudu s názvem *Vzestup a pád*. Týkala se dvojznačného způsobu chování, všeobecně pokrytectví. *„Lidé navenek působí jinak, než ve skutečnosti jsou. Příliš slávy a peněz často vede člověka do krizových situací. To je obsah naší práce Vzestup a pád!“* Druhá skupina připravila ztvárnění ekologického té-

---

360) Při přípravě byli studenti seznámeni i s odbornou literaturou, například Šišková, Taťjana. *Menšiny a migranti v České republice.* Praha 2001. — Sartori, Giovanni. *Pluralismus, multikulturalismus a přistěhovalci. Esej o multietnické společnosti.* Praha 2005. — Průcha, Jan. *Multikulturní výchova: teorie – praxe – výzkum*. Praha 2001.

matu, pro který zvolila název *Náš odpadkový svět.* Na vysvětlenou studentky uvedly: *„Člověk znečišťuje svět odpadky, aniž by si to uvědomoval. Hází kolem sebe vše, co ho napadne. A co tím vlastně všechno způsobuje? Je možnost to nějak změnit?“* Naopak zamoření informačními technologiemi a zánik přímé komunikace přiblížil kreativní set s názvem *To se mi líbí.* Studentky chtěly znázornit dnešní společnost, která je ovlivněna sociálními sítěmi. *„V dnešní době lidem chybí přímý kontakt, a tak komunikují prostřednictvím ICQ, Twitteru, Facebooku...“* Podobně i akce s názvem *Spoutanost technologiemi* reagovala na *„otupělost, ztrátu kulturních hodnot a neschopnost žít bez techniky“.* Kritiku módních trendů a podřízenost světu módy a rádoby celebrit přinesla etuda *In versus out.* V komentáři se objevovala snaha upozornit na soudobý trend mladé generace *„vypadat jako z časopisů..., kdy míry 90 – 60 – 90 jsou pro mladé dívky in“* a zároveň kritika používaných prostředků: *„...ovšem způsob, kterým k nim chtějí dojít je out... takové způsoby můžou být různé diety, prášky na hubnutí a v krajních případech až bulimie.“* O ztvárnění člověka postiženého konzumem se pokusila etuda *Pohlcena konzumem,* kde byl výsledkem autoportrét ženy obalené nákupními taškami s plnými ústy a zvířecí trofejí v ruce. Na závěr studentky samy podnítily kratší diskuzi o ztvárněných tématech a interně vyhodnotily nezdařilejší kreace. Hodnotily nejen obsah, ale i formální uchopení tématu. Snímky, které vznikly v průběhu setkání, fotograf vytiskl a předal autorkám. Ty jej dále využily pro improvizovanou výstavu pro své spolužáky v prostorách školy. Jak vyplývá z předchozích údajů, všechny části workshopů byly směřovány k rozvoji vlastních aktivit účastníků a jejich obsah byl důsledně koncipován s ohledem na další uplatnění v pedagogické a umělecké praxi.

Metody, formy a cíle vzdělávání edukačních programů muzea

Psychologové a pedagogové již delší dobu poukazují na důležitost synkreze smyslů, která podporuje základní procesy chápání, cítění a myšlení, a tedy i učení. Cílem uvedených setkání a používaných aktivizačních metod byla snaha aktivně rozvíjet vnímavosti, emoce a rozumové vlastnosti ve vztahu ke kreativitě, schopnosti symbolicky ztvárňovat témata nacházená v okolním světě. Animační programy také vždy v určitém poměru spojovaly dvě základní složky. Tou první je složka, která rozvíjí vědomosti, poznatky, zkušenosti. Tou druhou pak je rozvíjení zážitku a prožitku. Obě linie se samozřejmě neoddělují, naopak se prostupují.[361] Z toho vychází i výběr metod ze široké oblasti dramatické či výtvarné výchovy.[362] Lektor Marek Šobáň je autorem mno-

361) O pedagogickém a vzdělávacím potenciálu muzejních aktivit například Šobáňová, Petra. *Muzejní edukace.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2012, s. 19–29.

362) *„Vždycky jsem dbal, aby naši klienti, ať už děti nebo i dospělí, měli z návštěvy mimořádný a příjemný zážitek a prožitek. Kromě oblíbeného výkladu, který je více spojen s poznávací složkou animace, jsem volil metody z oblasti dramatické a výtvarné výchovy, které naopak podněcují zážitkovou složku edukačního procesu. Je to poměrně široká škála metod sahající od výtvarné*

ha animací v olomouckém Muzeu umění (ať už se týkaly obrazů, soch nebo i specificky fotografie). Z jeho praxe lze uvést řadu funkčních metod a postupů vedoucích jak k oživení díla, tak k jeho pochopení a vnímání.[363] Využívány jsou například pohybové nebo zvukové či hlasové reakce na umělecké dílo. Postupně od roku 2007, kdy se v muzeu začal spolupodílet na tvorbě edukačních programů spojených s fotografií, se rozhodl volit i další metody a formy než ty zažité a vyzkoušené pro tradiční výtvarné druhy. Podle něj vybízí médium fotografie k volbě jiné škály metod.[364] V práci s fotografií raději upouští od ryze výtvarných akcí s barvou či jiným malířskými a kresebnými prostředky. Za ideální považuje pracovat při tvůrčí činnosti během animace fotografie opět s fotografickým médiem. *„Spíš se snažím, aby reakcí na fotografii byla zase fotografie."*[365] Proto byly doposud ve speciálních edukačních a animačních programech nejčastěji využívány metody práce se slovesným projevem, ať už to byly prvky tvůrčího psaní, automatického textu, asociativní řetězce, hledání nových názvů vystavených děl, titulů vybraných kolekcí a podobně. *„To vše fotografie snese, vybízí k interpretaci, k diskuzi, k povídání o tom, co vidíme."*[366] Některé animace a edukační programy byly připraveny ve spolupráci s fotografy nebo zájemci o fotografii všeobecně. Proto se ve výčtu metod objevuje i postup, jak lze na fotografii vystavenou reagovat fotografií vlastní, autorskou. *„Tak jsme vlastně připravili se zájemci i paralelní výstavu, která běžela souběžně s primárním výstavním projektem jako její hodnotný doplněk."*[367] Cílem nejen této akce bylo vytvoření dialogu, aby fotografie komunikovala zase s fotografií. Jinými možnostmi, které vycházejí ze specifického fotografického jazyka, jsou aktivity inspirované akčním umění, body artem, happeningem. Oblíbená je realizace inscenované fotografie ve skupinách za pomoci rekvizit a jiných významových doplňků. Jako zdroj inspirace pro animační a edukační aktivity uvádí Šobáň několik zásadních oblastí. Přede-

---

reakce na určité umělecké dílo nebo práce s jeho fragmenty až po jeho kompletování vybranou výtvarnou činností." Více rozhovor mezi autorkou textu a lektorem Markem Šobáněm ze dne 4. 4. 2013, viz Příloha 9.

363) *„To znamená ozvučování obrazů, vkládání replik do úst postavám na obraze, práce se zvukem, tělem. Například při programu, který zprostředkovával počátky moderního umění, jsme pracovali nejprve s realistickým ztvárněním portrétu (například u Joži Uprky). Při těchto animacích jsem použil jako pomůcku zrcátko, ve kterém se reflektovala tvář nebo, chcete-li, skutečnost jako taková. Při animaci kubistického díla (portrétu Muž a žena od Antonína Procházky) to bylo pravítko a jeho možnosti uplatnění ve výtvarném projevu a význam geometrického umění vůbec. Výstupem byly portréty zaznamenané v překreslené geometrické síti. Pro práci s abstrahovaným záznamem reality (Vincenc Makovský, Dívčí sen) jsem pak zadával úkol sestavit portrét pouze ze tří náhodných barevných útržků. U expresionistického autoportrétu jsme emoce a dojmy z vystaveného obrazu vyjadřovali hlasem (akustickými hudebními nástroji). Také jsme zobrazené postavě vkládali do úst repliky, snažili jsme se postihnout její pocity. Jsou to jednoduché metody, nenáročné pomůcky, kterými dosahuji velmi dobrých výsledků a reakcí."*

364) K metodám muzejní edukace například Šobáňová, Petra. *Muzejní edukace*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2012, s.71–73.

365) Více viz Příloha 9.

366) Více viz Příloha 9.

367) Více viz Příloha 9.

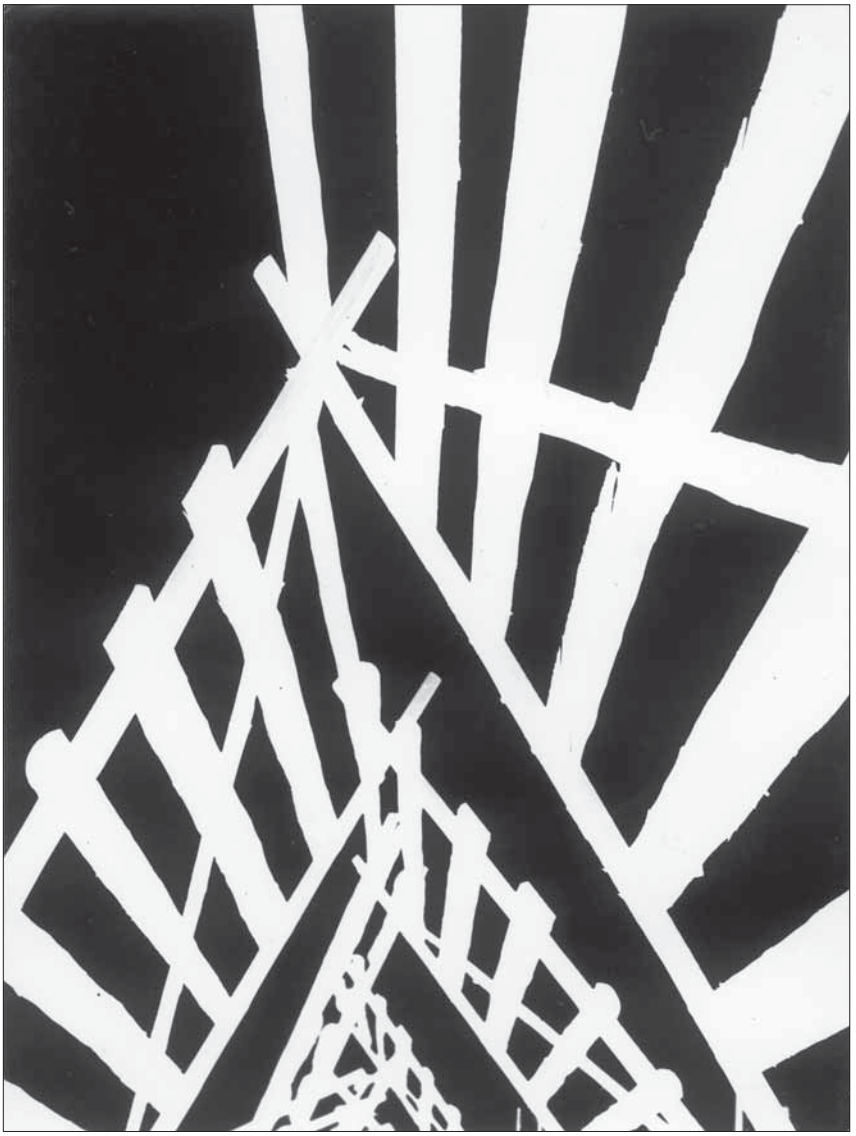
vším je to oblast pedagogiky, která se zabývá již zmíněným kritickým myšlením.[368] Právě programy realizované v rámci muzejní pedagogiky mohou často vhodným způsobem pomoci v nesnadné orientaci v současném světě přesyceném textovými i obrazovými informacemi. Nové informace vyžadují nové způsoby uvažování. Proto je při muzejních vzdělávacích a zážitkových aktivitách kladen důraz na rozvíjení vizuální gramotnosti, na schopnost rozeznávat kvalitu informací, ať už vizuálních nebo textových a dalších. Proto se při aktivitách v muzeu soustředí pozornost nejen na praktické činnosti, ale i na poučení. Lektor nezastírá i inspiraci z díla amerického filozofa, pedagoga, psychologa a reformátora vzdělávání Johna Deweyho (1859–1952). Deweyho pragmatický přístup založený na rozvíjení zkušenosti během vyučovacího procesu lze uplatnit i v mimoškolním vzdělávacím procesu. V novém prostředí (muzeum, galerie) a s novými impulzy (umělecká díla) můžou zájemci o edukaci získávat novou, především společenskou zkušenost. A navíc vlastní, často společnou aktivitou, kde jeden motivuje druhého. Jiné prvky, které se objevují v muzejních programech, čerpá lektor z dalších oborů estetické výchovy, především pak z postupů užívaných v dramatické výchově. Proto se v edukaci objevují prvky literární, výtvarné, hudební a pohybové výchovy, které se mísí s prostředky a postupy divadelního umění.[369] Pilířem muzejních aktivit jsou i poznatky a studie Jana Slavíka (*1953). Sám lektor navštěvuje již řadu let Slavíkovy artefiletické semináře. Z nich a především pak z pedagogických monografií čerpá podklady pro další praxi.[370] V této souvislosti lze také zřetelněji formulovat cíl muzejní edukace spjaté s fotografií. Lektor ji spatřuje ve vytvoření společného zážitku spojeného s místem a exponáty. Nejde však o individuální, ale spíše kolektivní prožitek. *„Mám rád, když skupina dobře reaguje a v expozici se podaří vytvořit výjimečnou atmosféru. Tak vznikají neopakovatelné zážitky, které se mohou odehrát právě na tom daném místě a nikde jinde. Chci spojovat vnímání originálů se zážitky.*

---

368) Dewey, John. *Education and Democracy*. Plain Label Books, 1948. Dostupné z http://books.google.cz/books?id=UkxjpfiY4nIC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0# (2010–11–10). — Klooster, D. Co je kritické myšlení. In: *Kritické listy*, 2000, č. 1–2. Dostupné na http://www.kritickemysleni.cz/klisty.php?co=klisty2_cojeKM/10. 11. 2010. — Paul, R. – Doder, L. *A Guide for Educators to Critical Thinking Competency Standards. Standards, Principles, Performance, Indicators, and Outcomes With a Critical Thinking Master Rubric.* Foundation for Critical Thinking Press, 2000. Dostupné na http://www.criticalthinking.org/files/CTcompetencies2005-DC.pdf/15. 5. 2010.

369) Například Eva Machková v *Úvodu do studia dramatické výchovy*, vydal IPOS-ARTAMA v Praze 1998, uvádí: *„Dramatická výchova je učení zkušeností, tj. jednáním, osobním, nezprostředkovaným poznáváním sociálních vztahů a dějů, přesahujících aktuální reálnou praxi zúčastněného jedince. Je založena na prozkoumávání, poznávání a chápání mezilidských vztahů, situací a vnitřního života lidí současnosti i minulosti, reálných i fantazií vytvořených. Toto prozkoumávání a poznávání se děje ve fiktivní situaci prostřednictvím hry v roli, dramatického jednání v situaci. Je to proces, který může, ale nemusí vyústit v produkt (představení). Cíle dramatické výchovy jsou pedagogické, prostředky dramatické.“*

370) Především tyto monografie: Slavík, Jan. *Umění zážitku, zážitek umění. Teorie a praxe artefiletiky.* 1. díl. Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha 2001. — Slavík, Jan – Wawrosz, Petr. *Umění zážitku, zážitek umění. Teorie a praxe artefiletiky*. 2. díl. Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha 2004.



Jaromír Palas, *Černá a bílá*, (1976), černobílá fotografie, 400 × 300 mm, archiv autorky, Olomouc

A chtěl bych, aby ty zážitky vznikaly společně. To je pro mne možná důležitější než zprostředkování vědomostí, které je vždy možné dohledat i jinde. Zážitek je ale tady a teď." Samozřejmostí je i výměna zkušeností s ostatními kolegy, například v Komoře edukačních pracovníků při Radě galerií České republiky.

Odpovědi na výzkumné otázky a interpretace výsledků

V předchozích kapitolách byla podrobně popsána a zdokumentována situace v oblasti edukace spojené s fotografií na území Olomouce v uplynulých více než sto letech. Ta byla uchopena z mnoha pohledů, mimo jiné také jako *„proces cílevědomého a systematického zprostředkování, osvojování a upevňování schopností, znalostí, dovedností, návyků, hodnotových postojů i společenských forem jednání a chování osob“*.[371] Problematiku fotografické edukace se podařilo logicky rozčlenit do několika podstatných segmentů, a to na základě předem formulovaných výzkumných otázek. Poměrně dlouhé časové období bylo rozvrženo do několika kratších časových úseků. Mezníky ohraničující dílčí etapy byly z velké části shodné s přelomovými událostmi společenskými nebo politickými, případně byly vázány na důležitá životní data vytipovaných pedagogických a uměleckých osobností. Dále se podařilo postihnout řadu základních edukačních forem, které se v průběhu sledovaného období 1907 až 2012 objevovaly. Jednotlivé kapitoly proto v několika úrovních sledovaly vznik a vývoj jak formální, tak i neformální edukace. Stranou výzkumu nezůstaly metody používané v průběhu edukace. V zájmu šetření a také pro detailnější dokreslení podstatných rysů sledovaných edukačních jevů byla proto sledována nejen jednotlivá pracoviště, ale i osobnosti iniciující a rozvíjející edukaci v dané oblasti. Součástí výzkumu byla i kategorie výchovných cílů.

Při koncipování základní struktury tématu byla jako první položena otázka týkající se formy vzdělávání v oblasti fotografie. Ve sledovaném období byly vysledovány a dále v několika časových etapách zkoumány dvě základní podoby edukace – formální a neformální, případně institucionální a neinstitucionální edukace. Ve zkoumaném prostředí byly proto popsány možnosti specifické výchovy realizované ve školním prostředí, respektive na úrovni vysokoškolské a rámci základního uměleckého školství. Dále to byly formy zájmového a neformálního vzdělávání. V oblasti institucionálních edukačních forem tak byla podrobně prozkoumána a popsána situace v rámci vysokoškolského vzdělávacího systému (kapitola *Počátky vysokoškolské výuky fotografie v Olomouci*). Sledované téma bylo zkoumáno i v několika časových rovinách tak, aby došlo k zachycení jevů a dobových okolností, které mohly mít vliv na proměnu nebo kvalitu edukace. Proměny vysokoškolského vzdělávání od roku 1949 do současnosti zachytily kapitoly *Ústav výtvarné výchovy; Katedra společenských věd Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouc* a *Výuka fotografie na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci*. Pozornost se v této části výzkumu věnovala i edukaci dospělých v souvislosti se systémem základního uměleckého školství (kapitola *Vzdělávání dospělých v oblasti fotografie v rámci základního uměleckého školství*). Výchovně-vzdělávací činnost pro dospělé posluchače

371) Alan, Josef. *Společnost, vzdělání, jedinec*. Svoboda, Praha 1974, s. 30.

na úrovni základního uměleckého školství postihly části práce časově zahrnující období od roku 1967 až do nedávné současnosti.

Rozsáhlému výzkumu byla podrobena i oblast neinstitucionálního vzdělávání spojeného s fotografií. Tu se podařilo zmapovat, popsat a rozčlenit v několika směrech. Především s počátky fotografické edukace byl spjat výzkum v oblasti neformálního vzdělání na úrovni Klubu fotografů amatérů v Olomouci (kapitola *Počátky amatérského vzdělávání v oblasti fotografie v Olomouci v letech 1907–1948*). Na tradici klubové edukační činnosti navázalo dále šetření týkající se činnosti Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století a současných aktivit České fotoškoly. Specifickým fenoménem byl v osmdesátých letech v Olomouci Institut výtvarné fotografie Svazu českých fotografů, jehož náplň i forma vzešly z prostředí neformálního vzdělávání, ale který později dal základ vysokoškolskému pojetí studia. I tento jev byl podroben důkladné analýze. Kapitola *Muzejní edukace v oblasti fotografie* se věnovala důslednějšímu zmapování a postižení základních rysů muzejní edukace spojené s fotografií v rámci širokého tématu domácí muzejní a galerijní pedagogiky.

Instituce podílející se na vzdělávání ve sledované oblasti v letech 1907–2012

Vzdělávací instituce nadřazená – národní kontext	Typ instituce	Vzdělávací instituce v místě působení – místní kontext	Sledované období
Svaz československých klubů fotografů amatérů	společenská organizace	Klub českých fotografů amatérů v Olomouci	1907–1948
Vlastivědná společnost muzejní v Olomouci	společenská organizace	Fotografická sekce	1969–1981
Svaz českých fotografů	společenská organizace	Institut výtvarné fotografie v Olomouci	1978–1984
Česká fotoškola	soukromé vzdělávací zařízení	Česká fotoškola	2005–2012
Univerzita Palackého v Olomouci	vysoká škola	Ústav výtvarné výchovy	1949–1956
Univerzita Palackého v Olomouci	vysoká škola	Katedra společenských věd	1956–1958
Univerzita Palackého v Olomouci	vysoká škola	Katedra výtvarné výchovy Filozofické fakulty	1962–1973
Univerzita Palackého v Olomouci	vysoká škola	Katedra výtvarné výchovy	1990–2012
Univerzita Palackého v Olomouci	základní umělecká škola	Fotografický ateliér	1967–1987
Lidová škola umění/Základní umělecká škola	základní umělecká škola	Fotografický ateliér	1988–2012
Dům dětí a mládeže Olomouc	společenská organizace	Obor tvůrčí fotografie	1993–2012
Muzeum umění Olomouc	státní instituce	Lektorské oddělení	2007–2012

Na jednu ze základních výzkumných otázek *Jakou formou se realizovalo vzdělávání dospělých v oblasti fotografie v Olomouci ve sledovaných časových obdobích?* jsme již zčásti odpověď získali. Jaké však byly konkrétní, v praxi používané organizační formy? Zjistili jsme, že edukační proces ve sledovaném období a místě vykazoval znaky odpovídající současným edukačním trendům v oblasti forem a metod výuky oborů postavených na tvůrčích a expresivních činnostech.[372] Často užívanou se v rámci těchto forem ukázala i linie vzdělávání postavená na možnostech frontální výuky a také na patřičném školení a zkušenostech edukátora, případně edukačního týmu. Tu vhodně doplňovala autoedukativní výchovná složka, zacílená na rozvoj získaných zkušeností a znalostí. Uplatnila se i skupinová výuka, a to nejen v mimoškolních vzdělávacích formátech, kde i ve větší míře docházelo k obousměrné výměně informací. Pro edukaci dospělých v oblasti fotografie také nebylo zásadní (s několika dílčími výjimkami v případě Jaroslava Vávry a především pak u Miloslava Stibora) vytvářet teoretické koncepty o výchově v daném oboru, nýbrž se snažit zpřístupnit a objasnit to podstatné v promyšlených etapách a celcích. Proto bylo primárním cílem edukace jak poznávání, tak i vysvětlování reality spojené s fotografií. Vzdělávací možnosti v oblasti fotografie doplňovala také podstatnou měrou nabídka společenských a kulturních organizací. Velkou roli hrála, především v procesu autoedukace a autoevaluace, umělecká setkání, přehlídky, výstavy a prezentace v odborných časopisech a publikacích. Ve zkratce, důraz byl kladen především na praktické užití získaných informací a dovedností.

Naše práce se zaměřila na postižení hlavních metod a organizačních forem vzdělávání v daném oboru (otázka *Jak se měnily metody a organizační formy vzdělávání v daném oboru?).* Při analýze sledovaného edukačního fenoménu bylo zjištěno hned několik různorodých příkladů těchto metod a forem, které se ale vzájemně doplňovaly a mísily, žádná z nich nepřetrvala jako dominantní po celou dobu. Nejčastěji bylo užíváno přímého, facilitovaného působení pedagoga, který jak vysvětloval či demonstroval pracovní postupy, tak hodnotil domácí práce a svěřené úkoly. Často se také vyskytovala již zmíněná forma skupinového vyučování s důrazem na postavení vyučujícího a jeho specializaci (například výuka na Institutu výtvarné fotografie). V minulosti, například už v počátcích klubového vzdělávání nebo pak i v případě Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní, vedl výuku tým několika odborníků či specialistů. Tato forma výuky byla velice náročná. A to jak z hlediska přípravy obsahu výuky, kdy jednotliví členové museli vzájemně respektovat zaměření jednotlivých lekcí, tak z hlediska prostorové náročnosti a technického vybavení, včetně fotolaboratoře. Formou, která vybízela k velké aktivitě a samostatnosti studentů, bylo i kooperativní vyučování, směřované k vytvoření společného díla (výstava, prostorová intervence, landartová aktivita). To se uplatnilo například v prostředí základního uměleckého školství, nejprve

372) V dílčím, ale přesto podstatném případě pak také i s již zmíněnou oblastí muzejní edukace. – Průcha, Jan. *Moderní pedagogika*. Portál, Praha 2005.

ve třídě Miloslava Stibora, později i u Mileny Valuškové. Oba pedagogové také přenechávali určitou část výuky studentům. I když se nejednalo o zásadní podíl a studenti se nestávali organizátory výuky, přesto ve formě drobných příspěvků, tzv. referátů nebo záznamů a popisů osobních zážitků spojených s autoedukací, obohacovali jednotlivci náplň konkrétní vyučovací hodiny. Tento prvek se později objevil i ve struktuře výuky Petra Zatloukala. Využití prvků kooperativního a skupinového vyučování bylo vždy v učebním procesu chápáno jako průprava pro vstup do praxe. Společným rysem, který nacházíme jak v institucionálním, tak i v neformálním typu vzdělávání, je využití metod funkcionální edukace, kdy pedagog adaptoval výuku přímo pro konkrétní výstup v praxi, přesněji zaměřil se se studenty na realizaci výstavy nebo jiné prezentační formy. Edukačním prvkem posledních dvou desetiletí jsou i zážitkové činnosti. Tedy činnosti, které *„míří do středu škály mezi hrou a výukou“*.[373] Ty se objevují především v případě muzejní edukace, která také volí zcela jiný přístup ke vzdělání (kapitola *Muzejní edukace v oblasti fotografie v Muzeu umění Olomouc 2007–2012*). Muzejní edukace byla zmíněna na několika konkrétních, v praxi ověřených případech. Veškerá výchovně-vzdělávací činnost a používané metody byly založené na vzájemné syntéze zážitkových a vzdělávacích prvků. Zprostředkování a vstřebávání informací spojených s fotografií jako uměleckým dílem bylo v rámci popsaných aktivit vždy provázeno intenzivní emocí. V tomto směru se muzejní edukace prolínala s prvky zážitkové pedagogiky, která rovněž pracuje s prožitkem jako edukačním prostředkem. Muzejní edukace v popsaných případech zahrnovala v určitém poměru jak emotivní, tak i kognitivní a vzdělávací složku.[374]

Výzkum se dotkl také otázky vlivu technického a společenského vývoje na obsah edukace (otázka *Jak ovlivnil technický a společenský vývoj v oboru obsahy edukace?*). Nejprve si všimněme technického vlivu. Především v počátcích neformálního vzdělávání a v klubovém prostředí formovala otázka technické připravenosti a technologických znalostí podstatnou část výuky. Určité shrnutí problematiky podmíněnosti vizuální stránky fotografie a techniky stručně vyjádřil například teoretik Petr Tausk*: „Kvalita fotografických výsledků je z uměleckého hlediska jistě nezávislá na stavu techniky. Pokrok ve fotografické výbavě i v citlivém materiálu však rozšiřuje možnosti námětů. Lze bez obav říci, že velikost fotografa se projevuje také v tom, jak vynalézavě dovede využít techniku ke svému tvůrčímu záměru.“*[375] Proto také byla vždy věnována velká část výuky získávání a zprostředkování informací spjatých s výrobou fotografie, používaným technikám snímání a vyvíjení negativního

---

373) Pelánek, Radek. *Zážitkové výukové programy. Multimédia, interakce, diskuse, aktuální témata*. Portál, Praha 2010, s. 12.

374) K tomu více například Slavík, Jan. *Umění zážitku, zážitek umění. Teorie a praxe artefiletiky.* 1. díl. Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha 2001. — Slavík, Jan – Wawrosz, Petr. *Umění zážitku, zážitek umění. Teorie a praxe artefiletiky*. 2. díl. Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha 2004.

375) Tausk, Petr. Využití technických novinek mezi světovými válkami v tvůrčí fotografii. *Československá fotografie,* 1971, č.6, s. 254–255.

obrazu a také zpracování pozitivního obrazu. Proto se už v první polovině 20. století využíval formát odborných přednášek. Ty byly často doplňovány projekcí diapozitivů a pečlivě připraveným slovním komentářem. V tomto období se také začala rozvíjet platforma veřejné informovanosti a diskuze na stránkách odborných periodik.[376] Témata, která tehdy zajímala odbornou veřejnost, se týkala například problematiky vhodného výběru objektivů[377] nebo vyvolávání negativů.[378] Především v prvních dvou desetiletích 20. století byla velká pozornost věnována tzv. ušlechtilým technikám, například olejotisku,[379] uhlotisku.[380] Právě zvládnutí obtížných technických postupů tvořilo velkou část náplně klubového vzdělávání a je jasné, že překonávání technických a technologických překážek podněcovalo rozvoj v oboru. Přesto ale technické předpoklady vyvažovaly i znalosti teoretické. Samozřejmou součástí byla pravidelná informovanost o výstavních akcích, odborných publikacích nebo činnosti významných uměleckých osobností či institucí.[381] I přes technologickou obtížnost fotografické výroby snímků se však amatérští fotografové věnovali i uměleckému rozměru tvorby.[382] Také je nutno podotknout, že fotografie byla pro svoji nejen technickou, ale i finanční náročnost dlouho záležitostí movitějších společenských vrstev. Fotografovat a vyrábět fotografie bylo nákladné. Přesto se amatérská fotografie postupně, a také díky dobře strukturované edukaci, vymanila z kategorie „zakázkové tvorby“. Například Tausk ji vřazoval do širšího kontextu fotografie, kde vedle sebe fungují a doplňují se nejrůznější přístupy: *„Na vývoji tvůrčí fotografie se v průběhu sto čtyřiceti let svorně podíleli vynikající tvůrci. Jedni, pro něž byla fotografie zaměstnáním, a druzí, pro které byla fotografie zájmovou činností. Pro fotografii představovala možnost opírat se současně o obě oblasti dokonce značný užitek, neboť přednosti jedněch i druhých se vzájemně doplňovaly.“*[383]

Po druhé světové válce a v průběhu padesátých let začal, i přes nedostatek materiálního zajištění, vzrůstat zájem o fotografii. To ostatně připomněl i Miloslav Stibor v kapitole týkající se činnosti Katedry společenských věd

---

376) Od roku 1893 vycházel *Fotografický obzor*, nejvýznamnější český fotografický časopis období do druhé světové války. Vydavatelem byl Klub fotografů amatérů. V roce 1930 se časopis sloučil s časopisem místního klubu *Rozhledy fotografa amatéra*. *Fotografický obzor* působil až do roku 1944 jako odborná tribuna *Svazu českých klubů fotografů amatérů*. K poválečné obnově *Fotografického obzoru* už nedošlo. http://fototechniky.cz/fotograficky-obzor-1893/19.4.2013. — Nejprogresivnější období časopisu spadá do let 1940–1941, kdy se v redakční radě objevili Jaromír Funke (1896–1945), Josef Ehm (1909–1989) nebo Eugen Wiškovský (1888–1964).

377) *Fotografický obzor,* 1906, s. 84–181.

378) Anderle, J. Oddělené vyvolávání. *Fotografický obzor,* 1908, s. 8–10.

379) Drtikol, František. O tisku olejovém. *Fotografický obzor*, 1911, s. 131–157.

380) Houžva, Antonín. *Fotografický obzor,* 1912, s. 172–174

381) Das Photo-Jahr 1935–1936, *Fotografický obzor,* 1935, s. 21–281. — British Journal Photographic Almanach 1935, *Fotografický obzor*, 1935, s. 117. — Londýnská výstava Svazu československých fotografů amatérů, *Fotografický obzor*, 1935, s. 145. — Funke, Jaromír. K výstavě Dr. Růžičky v ČKFA v Praze. *Fotografický obzor,* 1925, s. 106.

382) Petrák, Jaroslav. Podstata a ráz umělecké fotografie. *Fotografický obzor*, 1912, s. 2–36.

383) Tausk, Petr. Profesionál a amatér v tvůrčí fotografii. *Revue fotografie*, 1978, č. 4 , s. 3.

Jana Dvorská, *bez názvu* (z cyklu *Člověk*), nedatováno (70. léta 20. století), 130×90 mm, archiv Jany Dvorské, Olomouc

PdF UP (kapitola *Katedra společenských věd Pedagogické fakulty Univerzity Palackého)*. V průběhu celé druhé poloviny 20. století se fotografie stále více stávala dostupnějším a masovějším vyjadřovacím prostředkem. K tomu postupně přispělo i zjednodušení technologie výroby negativu i pozitivu a také vývoj fotografické a optické techniky. V poválečném dvacetiletí to byla hlavně přerovská *Meopta*, která výrazně rozšířila produkci civilní výroby fototechniky, zvětšovacích přístrojů, objektivů a fotoaparátů (především řada aparátů

Flexaret).[384] V průběhu sedmdesátých a osmdesátých let pak oživila domácí nabídku i produkce fototechniky z bývalé Německé demokratické republiky (fotoaparáty *Praktica*, *Pentacon*) a ze Sovětského svazu (fotoaparát *Zenit*). Současně se od roku 1949, kdy vznikl národní podnik *Fotochema*, vyvíjel sortiment výrobků pro černobílou (černobílý film pro pozitivní kopie, fotografické černobílé papíry, černobílý inverzní film) a také pro barevnou fotografii (barevný papír, barevný negativní film a barevný inverzní film).[385] Všechny tyto postupné technické změny z velké části ulehčovaly fotografům činnost. Určitě však stále ještě existovala technická omezení, která byla především pro oblast amatérského a neformálního vzdělávání limitující. Jak v té době opět připomíná Tausk: *„Jistě lze vytvořit každým přístrojem dobrý snímek, avšak ne kterýkoliv snímek každým přístrojem. Některé typy záběrů, které kladou mimořádné nároky na vybavení, jsou prakticky doménou fotografů z povolání. Technika tedy svým způsobem vymezuje hranice činnosti každého fotografa“*.[386] Přesto však je období do roku 1989 charakteristické jak nárůstem zájmu o fotografii, tak současně i vznikem mnoha neformálních organizací, festivalů, přehlídek reflektujících výsledky edukace dospělých v této oblasti. Je to také období zájmu o teoretické poznání fotografie. Nedostatek odborné literatury suplují odborné časopisy. Například v roce 1969 začal v časopise *Československá fotografie* vycházet seriál článků, který se pod souhrnným názvem *Úvod do tvůrčí fotografie* cíleně zaměřil na poučení fotoamatérů. Informace byly určeny těm, kteří již ovládali techniku a mohli by v tvorbě poustoupit výše, směrem ke tvůrčímu a uměleckému výrazu. Období spjaté s amatérskou činností jsme proto zachytili na případu fotografické sekce a bylo doplněno studií o Institutu tvůrčí fotografie. Dobově pak je rozšířeno o sondu do prostředí specializované třídy na Lidové škole umění Olomouc. Tato část také dokumentuje rodící se možnost studovat fotografii na všech vzdělávacích úrovních (základní, střední i vysoké).

Dalším podstatným krokem, který z hlediska technického pokroku usnadnil pedagogickou činnost v oboru, byl nástup digitální fotografie. Ta v praxi umožňuje okamžitou korekci výstupu a odstraňuje chybné postupy posluchačů. Také lze volit z mnoha přístupů k motivu, volbě záběru, kompozici. Digitální fotografii ale nelze chápat jako východisko, nebo dokonce záruku kvality pro výuku. Student a budoucí fotograf se musí naučit opravdu fotografovat. To znamená projít několika stupni školení, plnit zadané úkoly, přemýšlet o záběru, obsahu fotografie, možnostech vyjádření názoru či vhodném popisu situace. Práce s digitálními a postprodukčními médii (*Photoshop*) nenahradí soustředěnou a kvalitní výuku. Pedagogové, kteří s digitálním médiem ve výuce pracují (Milena Valušková, Svatopluk Klesnil, Petr Zatloukal, Vladimír Janek), si jeho přínos uvědomují. Především rychlost, bezprostřední kontrolu, snadnost obsluhy. Přesto však potvrzují, že nelze nahradit osobní přístup,

384) *Meopta* (MEchanická a OPTická výrobA). — Více o vývoji firmy http://www.meopta.com/cz.

385) Národní podnik Fotochema vznikl v roce 1949. — Více o jeho vývoji http://www.foma.cz.

386) Tausk, Petr. Profesionál a amatér v tvůrčí fotografii. *Revue fotografie*, 1978, č. 4 , s. 3.

dialog a konzultace s kvalitativním vkladem. A také, že digitální technika a technologie je jen prostředkem a že tvorba je tvrdá práce reflektující promyšlený názor, osobní přístup a přínosný obsah. A jestliže bylo doposud úkolem pedagogů naučit, jak a co fotografovat, nyní k této povinnosti přibývá ještě i výuka vizuální gramotnosti tak, aby výstupy digitální fotografie nevedly k povrchnosti a odlidštění záběru. V tomto směru je možné čerpat inspiraci i zkušenosti právě z oblasti muzejní či galerijní pedagogiky, která pracuje s animací díla, se širším uměleckohistorickým kontextem, se společenským rozměrem tvorby, s didaktickým účinkem díla.

Druhá část otázky je více zaměřena na působení společenských, nebo spíše politických okolností na obsah fotografie. V kapitole *Neformální vzdělávání v oblasti fotografie* byl tento vliv zaznamenán v souvislosti s rozvojem oboru po druhé světové válce a hlavně v souvislosti s děním po roce 1948. Později i v letech sedmdesátých a osmdesátých, kdy hrozilo, že výchovně-vzdělávací obsah bude kontaminován dobovým politickým děním. V praxi se to nejčastěji projevovalo při výstupech, tj. na výstavních projektech, které byly často „zasvěcovány" nejrůznějším politickým událostem a výročím. Například třetí národní výstava amatérské fotografie v Olomouci byla v roce 1974 uspořádána na počest 30. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou, sedmá výstava amatérské fotografie ČSR byla vyhlášena v roce 1982 na počest 65. výročí Velké říjnové socialistické revoluce. Osmá celonárodní výstava amatérské fotografie konaná v Olomouci byla dokonce spojena nejen s oslavou 40. výročí Slovenského národního povstání, ale také s 35. výročím založení Pionýrské organizace Socialistického svazu mládeže a navíc ještě s Rokem české hudby. I desátý ročník byl v Olomouci spjat s dobovou ideologií. Výstava amatérské fotografie byla tentokrát vyhlášena na počest Vítězného února.[387] Avšak při kritickém zhodnocení právě zmíněných přehlídek je jasné, že nejrůznější zasvěcení dobově poplatným svátkům se do tvorby členů amatérských sdružení, tedy i do tvorby členů olomoucké Fotografické sekce, nijak zvlášť nepromítlo. Naopak, o vysoké kvalitě přehlídek amatérské tvorby vzešlé z prostředí neformálního vzdělávání na úrovni fotoklubů a fotografických sekcí svědčí i vybrané a oceněné snímky.[388] Úroveň výběru a hlavně hodno-

---

387) *3. národní výstava amatérské fotografie. Celostátní festival zájmové umělecké činnosti na počest 30. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou.* Vlastivědný ústav Olomouc 1974. — *7. výstava amatérské fotografie ČSR. Festival zájmové umělecké činnosti vyhlášený na počest 65. výročí VŘSR*. Ostrava, Krajské kulturní středisko 1982. — *8. výstava amatérské fotografie ČSR. Festival zájmové umělecké činnosti 1984 vyhlášený na počest 40. výročí Slovenského národního povstání, 35. výročí založení PO SSM a Roku české hudby*. Krajské vlastivědné muzeum Olomouc1984. — *9. výstava amatérské fotografie ČSR. Festival zájmové umělecké činnosti vyhlášený na počest XVII. sjezdu KSČ a voleb do zastupitelských orgánů*. Krajské vlastivědné muzeum Olomouc 1986. — *10. výstava amatérské fotografie ČSR. Festival zájmové umělecké činnosti vyhlášený na počest Vítězného února*. Krajské vlastivědné muzeum Olomouc 1988.

388) Například ocenění na páté přehlídce amatérské fotografie získali Vladimír Birgus za soubor *Cosi nevyslovitelného*, Vladimír Kunc za cyklus *Děti z maringotky a Množiny*, Alena Vykulilová za seriál *Zelí*, Zdeněk Fišer za cyklus *Než přijdou hosté* nebo Radko Janata za snímek *Kompozice*. Oceněni byli i Miroslav Bílek za cyklus *Stráně*, Milan Borovička, Josef Kývala za sní-

cení výsledků tvorby amatérských fotografů totiž zajišťovala odborná porota, ve které pravidelně zasedaly významné osobnosti české fotografie.(389)

Významnějším vývojovým činitelem se ve fotografii jevily dobové a umělecké tendence ve sledovaných etapách. Ty zřetelně, především při podrobné srovnávací analýze výstavních souborů a fotografií vytvořených účastníky edukace, nesly znaky aktuálních trendů. Ať už to byla v první polovině 20. století snaha amatérských fotografů uvést a vyzkoušet v praxi nové technologické postupy (od bromolejů přes pigmentové tisky až po vitachromy) nebo i reflexe módních vln (především pak odklon od ušlechtilých tisků a naopak příklon k čisté fotografii). Podobu fotografií v druhé polovině 20. století významně ovlivnily trendy subjektivní fotografie, v Olomouci spojené především se skupinou *DOFO* a jejími členy, kteří působili ve Fotografické sekci Vlastivědné společnosti muzejní (Rupert Kytka, Ivo Přeček, Vojtěch Sapara ad.).(390) V sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století to pak byly další vlivy, především konceptuálního, geometrického a minimalistického umění. Ty se například promítly do obsahu i formy prací studentů institutu nebo i na lidové škole umění. Umělecké podněty akčního umění a landartových aktivit vnesla do své výuky například Milena Valušková, která se svými studenty ze Základní umělecké školy podnikala fotografické intervence do přírody v okolí Olomouce. Seznámení s aktuálními uměleckými trendy a jejich vřazení do vzdělávacího systému je díky iniciativě Petra Zatloukala již od začátku devadesátých let 20. století samozřejmou součástí výuky na Katedře výtvarné výchovy PdF UP. Zatloukal navíc ještě rozšiřuje výuku i směrem k budoucí učitelské praxi a zapojuje do ní úkoly spojené s využitím fotografie v produktové a reklamní tvorbě. Podobné propojení výuky se soudobými uměleckými trendy lze najít i ve výukovém programu Vladimíra Janka.

Velmi obsáhle byla v jednotlivých kapitolách práce analyzována role a přínos významných pedagogických a uměleckých osobností (výzkumné otázky *Které osobnosti se podílely na tvorbě a realizaci vzdělávacích programů?; Jaký přínos měla umělecká a pedagogická činnost významných osobností v jednotlivých etapách*?). Sledované osobnosti sehrály ve vývoji fotografické edukace neopominutelnou úlohu. Jejich činnost byla nejen edukační, s těžištěm ve zprostředkování zásadních a klíčových informací z oboru i praxe, ale také poradenská a formativní ve smyslu výchovného příkladu. Neopomenutelná byla také činnost agitační nebo lépe řečeno iniciační, kdy

---

mek *Sami v ledové pustině* nebo Jindřich Štreit za portrétní fotografii. — Více Kříž, Jan – Šmok, Ján. *5. národní výstava amatérské fotografie. Festival zájmové umělecké činnosti*. Krajské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1978.

389) V porotě se objevovali nejčastěji Ján Šmok, Miloš Budík, Miloslav Stibor nebo Jaroslav Vávra. Později pak přibyli Vladimír Birgus, Antonín Braný nebo Eva Horská.

390) Koncepce i termín „subjektivní fotografie“ pochází od Otto Steinerta (1915–1978), německého fotografa a pedagoga, jehož myšlenky silně ovlivnily podobu evropské poválečné fotografie. U nás, vedle zmiňované skupiny DOFO, jeho vliv přiznávali například fotografové Jan Pikous (*1929) nebo Ladislav Postupa (*1929).

výuka přesahovala běžný, časově i obsahově vymezený rámec a odehrávala se mnohdy ve fotografických ateliérech či jiných neformálních zařízeních.

Silný vliv zkušených fotografických osobností zaznamenáváme ve fotografii již v období do roku 1948. V Olomouci působila řada významných činitelů tehdejší fotografické scény, například Karel Dvořák, Josef Mikulka, Rudolf Paďouk st. nebo Josef Kšír. Dvořák se podílel na založení olomouckého fotografického klubu, přispíval do časopisu *Fotografický obzor,* věnoval se přednáškové činnosti pro klub. Rudolf Paďouk st. vydal v roce 1930 mimořádnou publikaci *Umělecká fotografie a její tvorba,* ve které se mu podařilo pro studijní účely soustředit reprodukce domácích i zahraničních autorů. Karel Wellner již v roce 1908 vydal publikaci *Umělecká fotografie krajiny a nástin rozvoje krajinomalby*, pomůcku jak pro fotografy, tak i pro malíře.

V období po roce 1948 a v oblasti vysokoškolské výuky se uplatnili v roli pedagogů Jaroslav Vávra, Josef Kšír a Miloslav Stibor. Vávra působil na Ústavu výtvarné výchovy u Josefa Vydry a byl autorem příruček *Fotografický humor a vtip a Portrét v přírodě.* Kšír jej vystřídal v padesátých letech a do výuky vnesl praktický pohled a využití fotografie z hlediska památkové péče. Naopak Stibor vytvořil model všestranně zaměřené výuky fotografického kurzu, vhodného jako doplňková disciplína nejen pro umělecké a učitelské obory. Jeden z jeho žáků, Petr Zatloukal, na jeho tradici navázal a rozvinul výuku fotografie jako široce pojatý doplňkový formát, otevřený jak studentům pedagogických kateder, tak i dalším posluchačům napříč spektrem univerzitních oborů. Se Stiborem je spjata i fotografická edukace na úrovni lidového uměleckého školství. Stiborův přínos v oboru nejlépe dokládají reedice jeho učebnice *Fotografie pro lidové školy umění.* Ve stejné oblasti působila i Milena Valušková. Jak již bylo uvedeno, výuku rozšířila o poznatky a prvky akčního a landartového umění. V tomto směru nelze opomenout ani happeningové aktivity Vladimíra Janka a jeho fotografické třídy v Domě dětí a mládeže v Olomouci.

V sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století působila řada fotografů v roli lektorů Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní. Vedle Jaroslava Vávry to byl Vojtěch Sapara, lektor pro otázky fotografické chemie, který také vydal příručku *Negativní a pozitivní proces zpracování kinofilmu*.(**391**) Dalšími důležitými postavami byli fotografové Rupert Kytka a Leo Schwarz. Ten experimentoval s filmovou projekcí ve výuce. Na tradici neformálního vzdělávání navázal Svatopluk Klesnil, který v rámci soukromé výuky připravuje kurzy a workshopy pro dospělé posluchače a rozšiřuje výuku fotografie směrem k výchově ke kritickému myšlení ve spolupráci s lektorským a kurátorským týmem v Muzeu umění Olomouc. Právě mimo hlavní proud fotografické edukace, zaměřené na zvládnutí techniky, technologie a uchopení obsahu fotografie, se vydělily bohaté aktivity lektorského oddělení Muzea

---

391) Sapara, Vojtěch. *Negativní a pozitivní proces zpracování kinofilmu*. Okresní kulturní středisko v Děčíně, Děčín 1974. Vydáno jako metodický materiál pro potřeby zájmových fotoklubů a amatérských fotografů při příležitosti výstavy Ruperta Kytky *Dobrá země* v Galerii fotografie v Děčíně v roce 1974.

Zdeněk Sodoma, *Děti z Příkaz*, nedatováno (90. léta 20. století), černobílá fotografie, 300 × 400 mm, archiv Zdeňka Sodomy, Olomouc

umění Olomouc. Především lektor Marek Šobáň připravuje řadu programů, ve kterých spojuje prvky zážitkové a muzejní pedagogiky s aktivizačními metodami, vhodnými pro práci s uměleckým dílem. Posluchači nebo spíše aktivní účastníci těchto programů také získávají nové poznatky například o díle, o jeho autorovi, o dobových a stylových souvislostech. Ty spolu s dalšími prvky (emocionální a estetická otevřenost, diskuze, aktivizační cvičení) přispívají ke zlepšení kulturního postoje, vnímavosti, dále také rozvíjejí kritické myšlení a kreativní přístup k vnímání světa a řešení problémů.[392]

392) Fulková, Marie. Když se řekne vizuální gramotnost. *Výtvarná výchova*, 2002, roč. 42, č. 4, s. 12–14.

Vybrané umělecké a pedagogické osobnosti a jejich přínos ve výuce

Pedagog	Působiště	Sledované období	Převažující metody a formy výuky	Publikace
Karel Dvořák (1859–1946)	Klub českých fotografů amatérů	1907–1948	přednášky; přímá sdělení	0
Josef Mikulka (1892–1975)	Klub českých fotografů amatérů	1907–1948	přednášky; přímá sdělení	0
Rudolf Paďouk st. (1876–1957)	Klub českých fotografů amatérů	1907–1948		*Umělecká fotografie a její tvorba,* Olomouc 1930

Karel Wellner (1875–1926)	Klub českých fotografů amatérů	1907–1948		*Umělecká fotografie krajiny a nástin rozvoje krajinomalby*, Praha 1908
Josef Kšír (1892–1978)	Klub českých fotografů amatérů	1907–1948	přednášky; přímá sdělení	0
Vojtěch Sapara (1923–2004)	Fotografická sekce	1969–1981	přímá sdělení; demonstrace	*Negativní a pozitivní proces zpracování kinofilmu,* 1974
Leo Schwarz	Fotografická sekce	1969–1981	přímá sdělení	*Zadní projekce jako prostředek k metodickému využití filmu při vyučování,* Olomouc 1958
Rupert Kytka (1910–1993)	Fotografická sekce	1969–1981	přímá sdělení; demonstrace	0
Ivo Přeček (1935–2006)	Fotografická sekce	1969–1981	přímá sdělení; demonstrace	0
Svatopluk Klesnil (*1977)	Česká fotoškola	2005–2012	přednášky; přímá sdělení; demonstrace	0
Josef Kšír (1892–1978)	Ústav výtvarné výchovy	1949–1956	přednášky; přímá sdělení	0
Jaroslav Vávra (1920–1981)	Ústav výtvarné výchovy	1949–1956	přednášky	*Fotografický humor a vtip,* Praha 1948; *Portrét v přírodě,* Praha 1948
Miloslav Stibor (1927–2011)	Vysoká škola pedagogická v Olomouci	1956–1975	přednášky; přímá sdělení; demonstrace	0
Václav Zykmund (1914–1984)	Univerzita Palackého	1962–1973	přednášky	*Umění, které mohou dělat všichni*, Praha 1964
Petr Zatloukal (*1956)	Univerzita Palackého	1990–2012	přednášky; přímá sdělení; demonstrace	*Digitální fotografie v muzejní praxi,* Olomouc 2007
Miloslav Stibor (1927–2011)	Lidová škola umění	1967–1987	přímá sdělení; demonstrace	*Fotografie pro lidové školy umění*, Praha 1979
Milena Valušková (*1947)	Základní umělecká škola	1988–2012	přímá sdělení; demonstrace	0
Vladimír Janek (*1962)	Dům dětí a mládeže	1993–2012	přednášky; přímá sdělení; demonstrace	0
Marek Šobáň (*1970)	Muzeum umění		přímá sdělení; demonstrace	0

Naposledy zmíněné pojmy, vizuální gramotnost a kritické myšlení, jsou vlastně prvky příznačné pro edukaci spojenou s fotografickým médiem. Ve větší či menší míře procházejí, i když pod jiným označením, celým sledovaným obdobím. Tvoří také určitou část cílů, které se formovaly v rámci fotografické edukace. Rozpětí cílů, jak bylo pozorováno v průběhu tohoto výzkumu, zahrnuje snahu zvládnout technicky náročné médium i výchovu svébytné osobnosti, která je schopna samostatné činnosti, ať již umělecké nebo jinak profesně s fotografií spojené. Další možnosti zacílení přinesla vysokoškolská výuka na Univerzitě Palackého, která se v průběhu svého vývoje spojila nejen s profesní přípravou budoucích pedagogů a dalších odborníků, ale měla poskytnout široce rozprostraněné vzdělání, provázané s ostatními vyučovanými obory. Cílem fotografické edukace zde bylo uchopení fotografie jako média, které je schopno reagovat na podněty z nejrůznějších oblastí od výtvarné výchovy až po technické či přírodovědné obory.

O změnách spjatých digitální fotografií jsme se zčásti již zmínili. Především však v souvislosti s ní hovoříme o nově se otevírajícím prostoru pro výuku a kultivaci vizuální gramotnosti. Zde sehrává důležitou roli muzejní pedagogika a její segment zaměřený na fotografii v institucích, které tímto médiem disponují ve sbírkách či na výstavách. Zkušený lektor pak díky netradičním a aktivizačním metodám zprostředkovává zážitky z uměleckého díla, ozřejmuje tvůrčí postupy a zpřítomňuje sociální či dobové podmínky vzniku díla či života tvůrce. Tyto aspekty přispívají k rozvíjení originálního a kritického přístupu k poznání, které se velmi dobře kombinuje s uměleckými a uměnovědnými obory. Proto se také velmi úzce dotýkají i edukace fotografické. Práce přináší analýzu několika specifických animačních programů, které byly speciálně vytipovány pro svoji spojitost s fotografií a jejím edukačním potenciálem.

Fotografie stále pracuje s reflexí reality a do reality také zpětně vstupuje, navazuje s ní vztahy a ovlivňuje i naše vnímání okolního světa. Proto také fotografie a její tvůrce, fotograf, byli od počátku vystaveni přísné kontrole a srovnávání s jinými možnostmi zobrazení. Z dnešního pohledu a vyjádřeno současnými pojmy se právě s fotografií pojí schopnost kritického a kontextuálního myšlení. Předtím, než fotograf ovládne techniku, zmáčkne spoušť, musí dobře zvážit, jaké vizuální sdělení chce přinést. V jakém kontextu je chápána snímaná kompozice a také v jakých dalších kontextech bude uváděna (například ve výstavním souboru, knize, učebnici, ve formě ilustrace či výkladu určitého tématu). Musí také posoudit, pro jakou diváckou skupinu jeho fotografie vzniká, zda jeho dílo zprostředkovává celkovou, nebo jen dílčí či redukovanou představu o jevech, událostech, pocitech. Proto nelze ani edukaci spojenou s fotografií redukovat na soubor mechanických (naučitelných) a technologických dovedností, ale chápat ji jako komplexní výchovu propojenou s množstvím sociálních, uměleckohistorických i vědeckých aspektů.

Vzdělávací instituce v místě působení	Edukační prostředí	Typ výchovy/převažující typ vyučování	Specifikace výchovných formátů	Specifikace organizačních forem	Výukové metody
Klub českých fotografů amatérů v Olomouci (1907–1948)	neformální [393]	mimoškolní výchova/ skupinová výuka	edukace v rámci specializovaných výchovných formátů (kurzy); výchova v mimovyučovacích aktivitách (exkurze, společné výstavy); působení prostředí a pedagoga	přednášky; kurzy; diskuze; výstavní činnost; domácí příprava (autoedukace)	metody slovní; názorně-demonstrační; dovednostně-praktické; produkční; diskuzní
Fotografická sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci (1969–1981)	neformální	mimoškolní výchova/ skupinová výuka	edukace v rámci specializovaných výchovných formátů (kurzy); výchova v mimovyučovacích aktivitách (exkurze, společné výstavy); působení prostředí a pedagogů	přednášky; diskuze; exkurze; praktická cvičení; výstavní činnost; domácí příprava (autoedukace)	metody slovní; názorně-demonstrační; dovednostně-praktické; produkční; diskuzní
Institut výtvarné fotografie Svazu českých fotografů v Olomouci (1978–1984)	neformální	mimoškolní výchova/ frontální výuka	distanční forma vzdělávání; konzultace; působení prostředí a pedagogů	přednášky; diskuze; praktická cvičení; domácí příprava (autoedukace)	metody slovní; názorně-demonstrační; dovednostně-praktické; produkční; diskuzní
Česká fotoškola (2005–2012)	neformální	mimoškolní výchova/ skupinová výuka	edukace v rámci specializovaných výchovných formátů (kurzy, workshopy, cvičení); výchova v mimovyučovacích aktivitách (výstavní projekty, účast na muzejní edukaci, exkurze); působení prostředí a pedagoga	přednášky; diskuze; exkurze; praktická cvičení; výstavní činnost; domácí příprava (autoedukace)	metody slovní; názorně-demonstrační; instruktáž; dovednostně-praktické; produkční; metody diskuzní
Ústav výtvarné výchovy Univerzity Palackého v Olomouci (1949–1956)	formální [394]	školní vyučování/ frontální výuka	edukace v rámci vyučování; působení prostředí a pedagoga	přednášky	metody slovní
Fakulta spol. věd Vysoké školy pedagogické v Olomouci (1956)	formální	školní vyučování/ frontální výuka	edukace v rámci vyučování; výchova v mimovyučovacích aktivitách (společné výstavy); působení školního prostředí a pedagoga	přednášky; diskuze; praktická cvičení; výstavní činnost; domácí příprava (autoedukace)	metody slovní; názorně-demonstrační; dovednostně-praktické; produkční
Katedra výtvarné výchovy Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci	formální	školní vyučování/ frontální výuka	edukace v rámci vyučování; výchova v mimovyučovacích aktivitách (společné diskuze); působení školního prostředí a pedagoga	přednášky; diskuze	metody slovní; názorně-demonstrační

Lidová škola umění – Fotografický ateliér (1967–1987)	formální	školní vyučování/ skupinová a kooperativní výuka	edukace v rámci vyučování; výchova v mimovyučovacích aktivitách (společné výstavní projekty, exkurze); působení školního prostředí a pedagoga	přednášky; referáty; diskuze; praktické dovednosti; výstavní činnost; domácí příprava (autoedukace)	metody slovní; názorně-demonstrační; dovednostně-praktické; produkční; diskuzní
Lidová škola umění – Fotografický ateliér (1988–2012)	formální	školní vyučování/ skupinová a kooperativní výuka	edukace v rámci vyučování; výchova v mimovyučovacích aktivitách (intervence do veřejného prostoru, landartové aktivity, exkurze); působení školního prostředí a pedagoga	přednášky; referáty; praktické dovednosti; výstavní činnost; domácí příprava (autoedukace)	metody slovní; názorně-demonstrační; dovednostně-praktické; produkční; diskuzní
Dům dětí a mládeže Olomouc – obor tvůrčí fotografie (1993–2012)	formální	školní vyučování/ skupinová a kooperativní výuka	edukace v rámci vyučování; výchova v mimovyučovacích aktivitách (intervence do veřejného prostoru, landartové aktivity, exkurze, letní tábory); působení školního prostředí a pedagoga	přednášky; referáty; praktické dovednosti; výstavní činnost; domácí příprava (autoedukace)	metody slovní; názorně-demonstrační; dovednostně-praktické; produkční; diskuzní
Ateliér fotografie na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (1990–2012)	formální	školní vyučování/ skupinová výuka	edukace v rámci vyučování; působení školního prostředí a pedagoga; výchova v mimovyučovacích aktivitách (soustředění v plenéru)	přednášky; referáty; exkurze; praktická cvičení; výstavní činnost; domácí příprava (autoedukace)	metody slovní; názorně-demonstrační; dovednostně-praktické; produkční metody; diskuzní
Lektorské oddělení Muzea umění Olomouc (2007–2012)	neformální/ informální[395]	mimoškolní výchova/ kooperativní výuka	edukace v rámci specializovaných výchovných formátů (wokshopy, animace)[396]	přednášky; aktivizační cvičení; praktické etudy	metody diskuzní; aktivizační; kritické myšlení; kooperativní výuka; samostatná práce studentů

393) Neformální vzdělávání se realizuje mimo hlavní proud formálního školství. Děje se hlavně na specializovaných pracovištích a v prostředí mimo oficiální vzdělávací systém, například v zájmově vyhraněných institucích. Cílem je získání poznatků a zkušeností, často rozvíjející kvalifikaci získanou v procesu formálního vzdělávání.

394) Formální vzdělávání se realizuje ve vzdělávacích institucích. Cílem je získání určité kvalifikace stvrzené diplomem, certifikátem apod.

395) Informální vzdělávání je souhrn a často i nezáměrného získávání informací a zkušeností v průběhu života.

396) K problematice výchovného působení společenských a neškolních institucí více například Jůva, Vladimír. *Úvod do pedagogiky*. Paido, Brno 1999.

Závěr

Během výzkumu edukace dospělých v oblasti fotografie byly zachyceny, popsány, posuzovány a zkoumány změny vzdělávacího procesu, dále proměny jeho obsahů, cílů, forem a metod. Specifická fotografická edukace byla v této práci uchopena jako dobrovolné a rozšiřující vzdělávání dospělých osob. Nejednalo se jen o odborné či profesní vzdělávání, ale i o vzdělání, které plnilo také funkce společenské a umělecké. Edukace byla popsána jako komplexní výchova směřující k získání řady kompetencí v širokém záběru od mezilidských vztahů, sociálních vazeb až po kulturní přehled a technické znalosti či dovednosti.

Ve sledovaném období, které pokrývá téměř celé 20. století a přesahuje až do současnosti, se podařilo popsat jak edukační realitu, tak i edukační procesy, které v ní probíhaly. Rovněž byly postiženy konkrétní podmínky, které spoluvytvářely edukační prostředí. Kromě školských zařízení byla popsána i činnost v dalších společenských institucích s různými kulturními a dobovými charakteristikami. V jednotlivých kapitolách byla sledována specifická fotografická edukace, která v určitém poměru slučovala prvky individuálního rozvoje s vědeckými a technickými poznatky a přispívala k orientaci v oboru fotografie.

Jak již bylo naznačeno, výzkum pojal více jak stoleté období. Z pohledu proměn a vývoje edukační reality je lze rozdělit na tři základní úseky. První se týká především počátků fotografické edukace a amatérského vzdělávání. Tedy období, kdy vůbec vznikala potřeba získávat informace z oboru, vyměňovat zkušenosti. Také se začínají veřejně konfrontovat a hodnotit výstupy, prezentace a výstavy. Formují se vzdělávací programy (kurzy, přednášky), vytváří se odborná a teoretická platforma oboru (především pak začíná vycházet časopis *Fotografický obzor*). Obsah vzdělávání se skládá postupně z poznatků a zkušenosti účastníků, formuje se a reaguje na aktuální problémy fotografie. A to ať už v oblasti její výroby, tak i z pohledu uměleckohistorického. Je to také období, kdy se fotografie v rámci uměleckého provozu etabluje, překonává obtížně technické a technologické překážky. Fotografie této doby je ale také časově i finančně náročným koníčkem (výroba a míchání chemikálií, pořízení fotopřístroje, nákup fotografického materiálu apod.). Proto se také zájemci o ni a také o další vzdělávání s ní spojené formují z řad střední i vyšší společenské třídy. Fotografie v té době zdaleka nebyla masovým zájmem. Cílem vzdělávání v tomto období bylo především zvládnutí výroby fotografie. A také vytvoření, pod dojmem či v konfrontaci s malířstvím či grafickým umění, perfektního snímku.

Další období začíná po druhé světové válce, respektive po roce 1948, a zahrnuje téměř celou druhou polovinu 20. století, tedy až do konce osmdesátých let. V tomto období se začínají rozvíjet další formy i metody vzdělávání. Edukační prostředí se rozšiřuje z nezávazného klubového setkávání do institucionálního vzdělávacího prostoru. Do edukačního procesu vstupují

i zájmové organizace s vlastními vzdělávacími programy, lektory a členy. Nabídka pokrývá téměř všechny stupně vzdělávání, od základního uměleckého školství až po to vysokoškolské. Každé vzdělávání, ať již se jedná o institucionalizované a organizované či navazující zájmové nebo sebevzdělávání prostřednictvím dalších médií (časopisy, knihy, návštěva výstav, dokumentární a výukové filmy apod.), mělo určitou strukturu. Je zajímavé, že do edukačního procesu se prostřednictvím lektorů, pedagogů a umělců přeneslo mnoho z předválečné klubové edukace. V určitých poměrech byla zachována přednášková činnost a praktická cvičení. Především pak v druhé polovině padesátých let, v souvislosti s ohlasem zkušeností z Bauhausu a jejich aplikací na Ústavu výtvarné výchovy Josefa Vydry, se například ve výuce Institutu výtvarné fotografie či v prostředí fotografické sekce začínají formulovat základní témata praktických úkolů. Ta se pak v obměnách a variacích budou objevovat ve všech typech následující výuky, ať už formální nebo neformální. Konkrétní vzdělávací programy a jejich cíle byly popsány v jednotlivých kapitolách. Přesto však lze obecně říci, že zájem o fotografii, fotografické školství a vůbec o edukaci spojenou s fotografií se v této době velmi rozšířil. Fotografie se stávala pozvolna dostupnější i z hlediska techniky a materiálu. Začala se také vyučovat na lidových školách umění. V Olomouci vznikl samostatný ateliér fotografie při výtvarném oboru lidové školy umění. Jeho zakladatel Miloslav Stibor také vydal učebnici *Fotografie pro lidové školy umění,* komplexní příručku pro výuku, která byla hojně využívána až do nástupu digitální fotografie a její teoretické poznatky o umělecké, pedagogické a společenské roli fotografie jsou platné dodnes. Na základní umělecké školství pomyslně navazoval střední vzdělávací stupeň, který v prostředí fotografické edukace dospělých zprostředkovávaly zájmové a klubové organizace s patronací Národního ústavu pro kulturně výchovnou činnost a dnes již zaniklých okresních a krajských kulturních středisek. V Olomouci to byla Fotografická sekce, která jako jedna z částí Vlastivědné společnosti muzejní rozvíjela vzdělávání dospělých zájemců o fotografii. Do jejího bohatého edukačního záběru patřila, kromě školicích a poznávacích aktivit, i participace na pořádání celonárodních konfrontací a přehlídek zájmové a amatérské fotografie. Ty v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let rovněž přispívaly ke kultivaci úrovně fotografického vyjádření a účast na nich, neřku-li ocenění bylo prestižním cílem jak jednotlivců, tak i zájmových kolektivů a fotografických sekcí či klubů.

Vysokoškolský stupeň edukace je ve svých průkopnických počátcích spojen s činností Josefa Vydry a jeho spolupracovníků Jaroslava Vávry a Josefa Kšíra, kteří začátkem padesátých let 20. století učinili první pokusy na zapojení fotografie do širšího rámce výtvarné, uměnovědné a učitelské přípravy. Na jejich činnost navazoval na Univerzitě Palackého až do poloviny sedmdesátých let 20. století Miloslav Stibor. Ten však úzké zaměření fotografického vzdělávání rozšířil i mimo hlavní proud výtvarných oborů. Jeho kurzy byly otevřené posluchačům všech fakult olomoucké univerzity. V tomto trendu pak pokračoval od začátku devadesátých let i Petr Zatloukal, mimo jiné Stiborův

posluchač z fotografického ateliéru při Lidové škole umění Olomouc. Cílem vysokoškolské přípravy nebylo vychovat fotografy profesionály, ale v návaznosti na jiné odborné školení (uměnovědné, výtvarné, přírodovědné, technické, pedagogické) všestranné osobnosti schopné kreativně používat fotografii v další profesní praxi a specializaci.

Třetí etapa nastává po roce 1989 a je spojena s postupným útlumem analogové fotografie na straně jedné a nástupem digitálních technologií na straně druhé. Jeto také období, kdy se fotografie stává široce dostupným a masovým médiem. Eliminují se problémy její výroby, tzv. mokrý proces výroby pozitivu nahrazují vesměs tisky. V edukačním procesu se nově začínají objevovat otázky vizuální gramotnosti, kontextuality díla, společenských aspektů tvorby. Proto je také v této části zařazena sonda do oblasti muzejní edukace, která je zacílena na zprostředkování a využití potenciálu moderní a současné fotografie, a přispívá tak ke kultivaci vnímání a chápání vizuálních (tedy i fotografických) informací.

Všechna tato zjištění a dílčí informace získané během výzkumu nás vedou k několika obecnějším závěrům. První se týká edukačních metod a výukových forem. V průběhu celého období bylo možné vysledovat využití jak klasických edukačních metod, které zahrnovaly přednášky a názorné vysvětlování problematiky, tak i další demonstrační metody, spojené s praktickými dovednostmi. Současně vzhledem k vysoké motivovanosti zájemců o edukaci, kteří do ní vstupovali dobrovolně a z osobního či profesního zájmu, se dobře rozvíjely i základní aktivizační metody. Mezi ty patřila nejčastěji diskuze nad problémy, ať už řízená lektorem či pedagogem nebo spontánní, vzniklá z aktuálního podnětu, jakým mohla být výroba, kompozice, obsah nebo výtvarné uchopení fotografie. V určité míře se také uplatňovala, a to nejen v počátcích fotografické edukace, metoda heuristická, hledající originální řešení, opět spojená s aspekty vzniku, vzhledu a realizace fotografického snímku. Především nedostatek technického vybavení, špatná dostupnost technologií a materiálů nutily jak pedagogy, tak i studenty k nalézání nestandardních postupů.[397] To také mimo jiné formovalo i obsah edukace. Kromě základních znalostí spojených se vznikem a výrobou fotografického díla právě nečekané a zatím nezodpovězené otázky vedly k vytváření variabilního edukačního prostoru. V něm, v rámci skupinové a všestranně zaměřené a přístupné výuky, každý účastník mohl najít prostor pro řešení konkrétních problémů, uplatnění osobitých zájmů a také pro vzájemnou konfrontaci zkušeností s ostatními účastníky vzdělávacích aktivit. Pod dozorem pedagoga nebo skupiny lektorů a pedagogů se tak vytvářel prostor pro kooperaci a interakci se studenty, který však respektoval individuální potřeby a znalosti. Často se také prostor rozšířil i nad rámec časově vymezené výuky. Účastníci edukace spolu trávili volné chvíle, ať už zčásti propojené s tématem edukace (příprava výstavy, přednášky, prezentace) nebo to byla setkání přátelská a osobní. To v mno-

397) Vohradský, Jiří – Hodinář, Jan – Ondrejčík, Karel, et al. *Výukové metody*. Fakulta pedagogická, ZČU Plzeň, Plzeň 2009, s. 7–8.

hém přesahuje do informálního vzdělávání a počítá s implementací zkušenosti ze životních situací a i z jiných oborů.[398]

V průběhu výzkumu se také postupně vyjevovala nezastupitelnost a role pedagogických a uměleckých osobností v edukačním procesu.[399] Všechny detailně zkoumané osobnosti (Jaroslav Vávra, Josef Kšír, Miloslav Stibor, Václav Zykmund, Milena Valušková, Petr Zatloukal, Svatopluk Klesnil, Vladimír Janek), ale i dílčím způsobem sledovaní lektoři (Karel Dvořák, Karel Wellner, Rupert Kytka, Ivo Přeček, Marek Šobáň ad.) čerpali při výuce z hlubokých všeobecných znalostí v oboru, ale prokazovali také široký společenský, kulturní a filozofický rozhled. U žádného z pedagogů jsme se nesetkali s jednostrannou a úzce odbornou vzdělanostní orientací, která by studenty a jejich rozvoj omezovala. Naopak. Především v oblasti neformálního vzdělávání se výuka stávala platformou pro získávání všeobecného přehledu z dějin umění, filozofie a dalších společenských věd, doplňovaná o poznatky z vědeckých oborů dotýkajících se fotografického média.

Byl-li zmíněn termín neformální vzdělávání, je také nutné připomenout vzdělávání formální. Oba způsoby souvisely s činností několika olomouckých institucí. Každá z nich svým zaměření a prostřednictvím svých pedagogů či lektorů sledovala určitý edukační cíl či ideál. V oblasti neformální edukace, kterou v této práci reprezentuje činnost Klubu fotografů amatérů, dále Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní a České fotoškoly, bylo cílem vychovat svébytnou osobnost, dobře se orientující v dobových trendech a schopnou samostatné činnosti, ať již umělecké nebo jinak profesně s fotografií spojené. Formální edukace, zahrnující jak vysokoškolský stupeň, tak i základní umělecké školství, sledovala cíl podobný. Mírnou odlišnost přinesla vysokoškolská výuka, která se pojila jak s profesní přípravou budoucích učitelů, tak i dalších odborníků z nepedagogických kateder, jímž měla poskytnout široce rozprostraněné vzdělání. Fotografie zde byla uchopena jako médium schopné reagovat na podněty z nejrůznějších oblastí od výtvarné výchovy až po technické či přírodovědné obory.

O změnách spjatých s digitální fotografií jsme se zčásti již zmínili. Především však v souvislosti s ní hovoříme o nově se otevírajícím prostoru pro výuku a kultivaci vizuální gramotnosti. Zde sehrává důležitou roli muzejní edukace, která díky netradičním a aktivizačním metodám zprostředkovává zážitky z uměleckého díla, ozřejmuje tvůrčí postupy a zpřítomňuje sociální či dobové podmínky vzniku díla či života tvůrce. Tyto aspekty pak přispívají k rozvíjení originálního a kritického přístupu k poznání, které se velmi dobře kombinuje s uměleckými a uměnovědnými obory. Proto se také velmi úzce dotýkají i edukace fotografické.

---

398) Vališová, Alena – Kasíková, Hana a kol. *Pedagogika pro učitele*. Grada Publishing, Praha 2007, s. 126.

399) Nešlehová, Alena. *Pedagogická komunikace v teorii a praxi*. Grada Publishing, Praha 2005, s. 11–13.

V monografii *Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie* se autorka pokusila formou přehledové studie zmapovat stav edukační reality v Olomouci v letech 1907–2012 se zřetelem k jednotlivým edukačním činitelům (výukové metody, formy, cíle, osobnost pedagoga). Záběr výzkumu byl poměrně obsáhlý. Zahrnoval analýzu osmi vzdělávacích institucí a neformálních sdružení, sledoval působení více než desítky pedagogů. Ve stoletém období postihl vývoj a proměny edukace spojené s fotografií. Práce si proto nečiní nárok na dokonalost, ale z části by mohla být příspěvkem k posouzení dosavadního a nastínění budoucího vývoje v oboru.

Na základě provedeného výzkumu, ať už se jednalo o analýzu pramenů, sběr orální historie či komparaci historických skutečností s primárním uměleckým materiálem a výstupy pedagogické činnosti, se podařilo podrobně popsat a zobecnit jeho výsledky. Především při popisu dobové pedagogické reality a interpretaci získaných výsledků se autorka pohybovala v mezích určeného teoretického rámce, kterým byly již v úvodu zvolené limity teritoriální, dobové i institucionální. Dílčí závěry a výsledky výzkumu se snažila vřazovat do místního, a bylo-li možné, i do národního kontextu. Pokud se podařilo získat doklady o širších či o mezinárodních souvislostech, je to v práci rovněž uvedeno. Stejně tak byl učiněn pokus zasadit výsledky výzkumu do celkové reality vývoje a výzkumu dané oblasti.

Již v průběhu výzkumu a především pak v jeho závěrečném vyhodnocení výsledků se potvrdily předpoklady, že volba Olomouce jako místa pro šetření spjaté s fotografickou edukací byla vhodná. V profilu zkoumaného údobí se objevila řada vynikajících pedagogických i uměleckých osobností, které velmi výrazně formovaly úroveň dobové výuky fotografie v místě. Většina z nich vstupovala do edukačního procesu s velkým odborným, ale i osobním nasazením. Při analýze jejich pracovních postupů se ozřejmilo, že rozvíjely výchovnou a vzdělávací činnost i nad rámec daných či předepsaných povinností. Své angažmá rozšiřovaly mimo časově vymezené formáty výuky či kurzu. Zanícení pro obor, úzce spjatý s uměleckou sférou, příprava výstav, přednášek či prezentací, nesčetná přátelská a osobní setkávání, to v mnohém nese rysy informálního a celoživotního vzdělávání. Především to často byly pedagogy nenuceně a nezáměrně předávané informace, osobní a praktické zkušenosti, často realizované spontánně, na základě individuálních potřeb studentů. Dá se říci, že ve všech případech se ve výuce počítalo s implementací zkušeností ze životních situací a i z jiných oborů. Na to navazuje i poznání, že právě osobnostní rysy, praktické zkušenosti a odborné a umělecké zaměření pedagogů silně ovlivňovaly charakter výuky i jejích organizačních forem a výukových metod. V profilu výzkumu se objevovali pedagogové preferující jak frontální, tak skupinovou či kooperativní nebo i dle potřeb individuální výuku. Fotografii vyučovali teoreticky, na přednáškách, ale především prakticky ve cvičeních a kurzech.

Edukační prostředí však nebudovaly jen vybrané osobnosti. Charakter a směřování výuky formovalo také zázemí menších či větších olomouckých

vzdělávacích institucí, jejich sociální klima a obecně vyznávané vzdělávací hodnoty. Podrobně jsme se seznámili jak s aktivitami vztahujícími se ke školským zařízením několika stupňů, tak i se zájmovými vzdělávacími sdruženími. Podařilo se například dokladovat rané projevy edukace spojené s fotografií v první polovině 20. století a vysledovat její základní rysy, které se později v obměnách objevovaly u dalších vytipovaných případů. Jejich platnost se ověřila i v době nástupu digitálních médií. Především však v této souvislosti byla zaznamenána řada kvalitativních proměn. Došlo zejména k urychlení výroby fotografií. Ve výuce to znamenalo oproštění od složitých technologických výkladů a uvolnění prostoru pro rozvoj interpretačních či uměleckých aspektů tvorby. Větší pozornost mohla být věnována kultivaci fotografického projevu, obsahům i formálnímu uspořádání fotografií a fotografických kompozic. Výrazně se zdynamizoval jak proces přípravy na výuku na straně vyučujícího, tak i technicky snazší plnění zadaných úkolů a studijních témat studenty. Všeobecně lze říci, že snížení technických a technologických překážek uvolnilo místo kreativitě. Naopak více prostoru se začalo věnovat společenské a tvůrčí zodpovědnosti, vzdělávací a emancipační roli fotografie.

V knize se také podařilo formulovat širší definici fotografického vzdělání. To je zde uchopeno jako komplexní edukační proces zacílený na osvojení řady specifických kompetencí. A to v rozsáhlejším kontextu, který zahrnuje nejen odborné znalosti teoretické, technické a technologické, ale také problematiku sociálních vazeb, nutný kulturní přehled a schopnost vidění a tvůrčího interpretování reality. S kultivací vidění, schopností číst obrazové informace souvisí úžeji i dílčím způsobem začleněný případ analyzující edukační a interpretační potenciál fotografií ve výstavním, galerijním a muzejním provozu. V tomto místě se také potvrdila vhodnost výběru fotografie pro další použití ve výchovně-vzdělávacím procesu. A to ať už ji chápeme jako médium informačního nebo uměleckého charakteru. Právě pro svoji spjatost s realitou si trvale udržuje postavení populárního, široce srozumitelného média. Práce v tomto bodě propojuje a vyhodnocuje výsledky zkušeností z praxe tradičně pojaté výuky s výsledky šetření, které zahrnují škálu prvků akční a dramatické výchovy. Tedy takové, kterou spojujeme právě s animačními aktivitami a zážitkovou pedagogikou.

Závěrem lze tedy říci, že monografie představuje sondu, která ve sledovaném období analyzovala jak výukové formy, metody a cíle, tak i roli významných uměleckých a pedagogických osobností a institucí. Výsledkem je obsáhlá přehledová studie, která jasně strukturovanou formou přináší nejen pohled na fotografickou edukaci v daném teritoriu a době, ale také určitým způsobem hodnotí a zobecňuje jednotlivé fenomény edukace a aspekty, které působily na stav zkoumané edukační reality. Do budoucna by autorka chtěla rozvinout některá dílčí témata, která vzhledem k proporcionalitě práce nemohla být více a detailněji postižena. Také by chtěla zahájit výzkum v oblasti výuky fotografie, který bude zaměřen výhradně na teoretickou přípravu fotografů, pedagogů i umělců. Její důležitost se v současnosti stále více spo-

juje s problematikou výchovy k vizuální gramotnosti a schopností správného a poučeného „čtení“ obrazových informací a jejich invenčního a tvůrčího uchopení v pedagogické praxi i v umělecké tvorbě.

Jaromír Palas, *Opravna hraček*, nedatováno (70. léta 20. století), černobílá fotografie, 400×300 mm, archiv autorky, Olomouc

OPRAVA HRAČEK
Otevřeno pouze
úterý a pátek
8-11 14-16
Bytem
PRODÁ

Rozhovor s Janou Dvorskou

/1/

Paní Dvorská, jak jste se dostala k fotografii?

V letech 1964–1969 jsem studovala obor průmyslové výtvarnictví na Škole uměleckých řemesel v Brně. Dobře si z té doby pamatuji na fotografa Karla Otto Hrubého, který nás učil. Měli jsme jako studenti možnost i přibrat si k dennímu studiu obor fotografie. V té době mě to ale nezajímalo. Dokonce jsem Hrubému, kapacitě v oboru, tvrdila, že fotografie není žádné umění. Po maturitě jsem nastoupila do práce. Od roku 1969 jsem byla zaměstnaná v oddělení propagace Sigmy Lutín. Zde jsem se seznámila s kolegou Kapitánem, který se mimo jiné také věnoval tzv. americké retuši. Během velmi krátké doby jsem zjistila, že se při přípravě jakékoliv expozice nebo jiného propagačního materiálu bez fotografie prostě neobejdu. Ke svému tehdejšímu zděšení jsem zjistila, že tu fotografii nutně potřebuji, jinak že neobstojím.

Kdy jste si tedy pořídila svůj první fotoaparát?

Na to si vzpomínám velmi dobře. Bylo to na Vánoce roku 1970. Jak jsem již řekla, okolnosti mě k tomu nepřímo donutily. Fotoaparát jsem prostě ve své profesi musela mít. Začala jsem jako samouk, ale záhy jsem se dozvěděla, myslím, že to bylo v roce 1972 nebo 1973, že zde v Olomouci je možné se studiu fotografie věnovat v tzv. fotografické sekci zdejšího muzea. My jsme tomu vznešeně říkali „fotografická škola“.

Jak fungovala výuka ve fotografické sekci muzea?

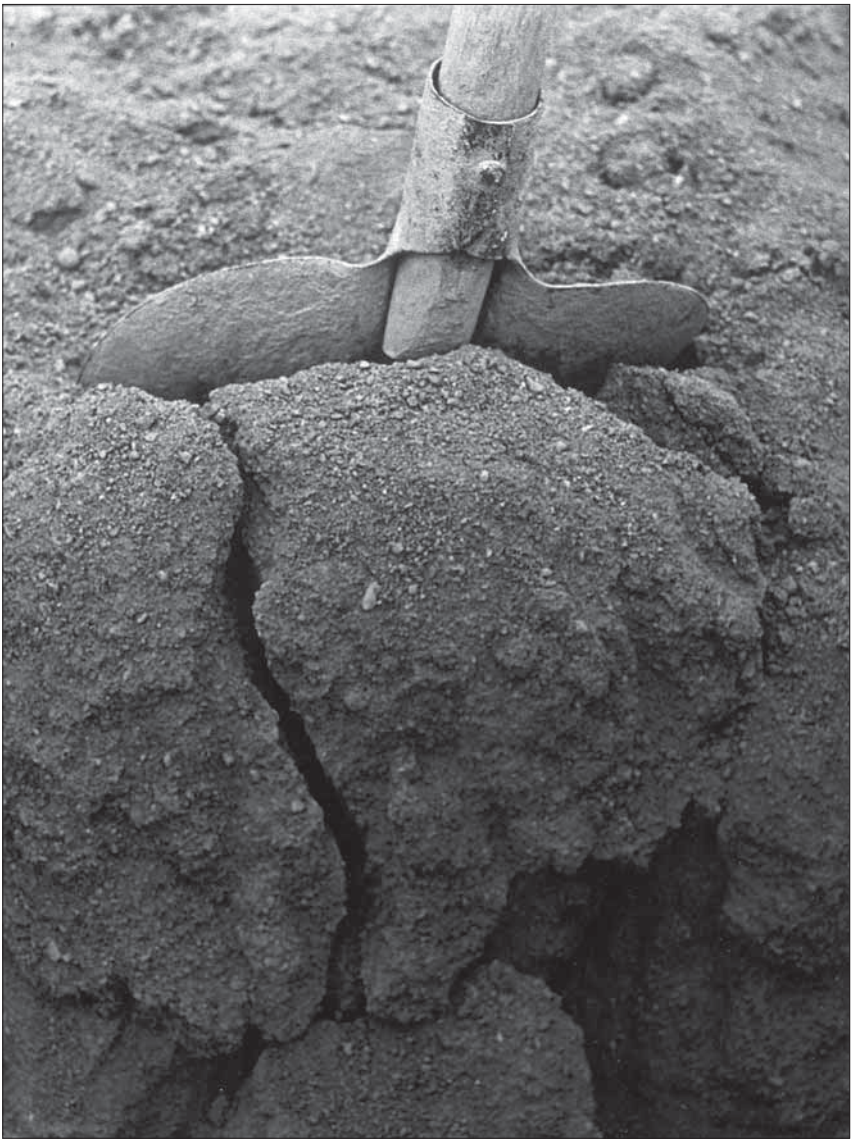
Výuka ve fotografické sekci byla rozptýlena do několika let. Ve skutečnosti to byl vlastně dvou- až tříletý fotografický kurz, který se realizoval především o víkendech. Byla to taková pracovní setkání s váženými pány fotografy. K nejvýraznějším osobnostem samozřejmě patřil Jaroslav Vávra, pak nás učil Rupert Kytka. O technologii jsme se dozvídali především od inženýra Vojtěcha Sapary. Setkávali jsme se vždy po dva víkendové dny jednou za čtvrt roku v rekreačním areálu v Horním Žlebu u Šternberka. Výuka, kterou, abych nezapomněla, organizačně zajišťovala Libuše Gabajová z tehdejšího Okresního kulturního střediska, spočívala v tom, že jsme poslouchali přednášky, lektoři nám promítali diapozitivy, které se vázaly k jednotlivým probíraným tématům. Po přednášce následovala diskuze na dané téma, dotazovali jsme se na další a další detaily různých fotografických žánrů, technik, postupů. Po přednáškovém bloku následovalo zadávání úkolů.

Jaké úkoly jste měli vypracovat?

Úkoly byly různorodé. K těm hlavním okruhům patřilo široké téma „Člověk“, dále pak to byla neméně obsáhlá „Příroda“ a samozřejmě „Krajina“. Úkoly jsme měli také z fotografického žánru zátiší. To spadalo do mnou oblíbeného tématu, kterému lektor Rupert Kytka říkal „Svět prostých věcí“. Také jsme dělali cvičení na téma struktura, kompozice, detail, přírodnina.

Jaké téma Vás zaujalo nejvíce?

Já bych spíš začala tím, co mi vyhovovalo nejméně. Byl to obsáhlý okruh, který nesl všeobecný název „Člověk“. Úkoly z této oblasti měl na starosti Jaroslav Vávra. Cílem bylo získat sebevědomí a jak on říkával, „nebát se, prostě přijít, postavit se na náměstí proti náhodnému kolemjdoucímu a fotografovat ho“. Mám z té doby několik cyklů. Ten první skutečně vznikl na náměstí, když jsem dokumentovala svobodomyslné občany a Romy s alkoholem u kašny. Dále jsem dlouhodobě pracovala s dětskou modelkou, dcerou mých známých. Podle hodnocení Jaroslava Vávry se mi podařilo vytvořit mnoho citlivých dětských portrétů. A pak také jsem fotografovala svoji mladší sestřenici. Ale jak říkám, nebyla to má srdeční záležitost, ale dle soudu lektorů a také jejich zásluhou jsem se tuto disciplínu naučila dokonale zvládnout.
A abych nezapomněla, také jsme se s Jaroslavem Vávrou věnovali barevné fotografii a diapozitivu. Já však vždy tíhla k černobílému vyjádření.
Naopak další téma, Svět malých věcí, to bylo něco pro mě. Fotili jsme různé detaily, kliky, zámky, mříže, nalezená zátiší. Učili jsme se hledat nejen zajímavou kompozici, ale také světlo, nasvícení předmětů. Na to jsme měli více klidu a soustředění. To jsme dělali především pod dohledem Ruperta Kytky. Tady bych chtěla zdůraznit především to, jak nás učil se dívat. Dívat se na svět fotograficky. Věnovat pozornost detailům, malým věcem, ale také světlu a stínům, celkovému dojmu. Byl to velice citlivý a klidný člověk, který mi mnoho dal. Já vlastně od té doby vidím svět jako černobílou fotografii. Zátiší, která po nás chtěl, měla být neobvyklá, nečekaná, ale ladná, uměřená, ale s příběhem.
No a s inženýrem Saparou to bylo především získávání znalostí z oblasti technologie, chemie. Naučil nás dokonale vyvolávat negativy, byl specialista na kinofilm, ze kterého nás naučil dělat obrovské a přitom dokonale ostré zvětšeniny. Já sama jsem pak s vlastními negativy pracovala v propagaci, zvětšovala je nejen na papír, ale i na plátno. Dnes to zní banálně, ale tehdy to byl opravdový technický a technologický oříšek.



Jana Dvorská, *(Struktura, z cyklu Svět prostých věcí)*, nedatováno (70. léta 20. století), černobílá fotografie, 400 × 300 mm, archiv autorky, Olomouc

Jak probíhalo hodnocení zadaných úkolů?

No především my jsme napřed v náhledech lektorům ukázali, co jsme si k zadanému úkolu vybrali. Oni se k tomu vyjádřili, třeba i náš výběr pozměnili a doporučili fotografii udělat ve formátu 30 × 40 cm a třeba ve třech či čtyřech variantách, barevných, světelných. Také nás upozorňovali na možnosti práce pod zvětšovákem, na vykrývání a nadržování jednotlivých partií rukou či šablonou. S hotovými snímky jsme pak přicházeli na společná setkání. Nejdříve se vyjádřil vedoucí daného úkolu, potom i další lektoři. Autor snímku byl dotazován, proč a jak snímek vyvolával, proč téma pojal takovým způso-

bem, proč nezdůraznil nebo zdůraznil to nebo ono. V této fázi už se pomalu začínala rozbíhat i společná diskuze ostatními účastníky kurzu, kteří ze svého pohledu snímky ostatních také mohli hodnotit. Byla to pro nás velká škola, museli jsme přijmout kritiku, vyjádřit vlastní názor, reagovat na všetečné dotazy a obhájit svůj styl. Bylo to těžké, ale bylo to skvělé.

Co všechno se ještě hodnotilo?

V té době se pořádala na mnoha místech republiky řada výstav, přehlídek, fotografických soutěží. Lektoři nás povzbuzovali k účasti na takových akcích. Proto jsme obesílali poštou soutěže, výstavy. Občas jsme uspěli, naše práce byla ohodnocena i mimo náš úzký okruh studentů. Lektoři nás vlastně nepřímo naučili orientovat se ve výstavním provozu, připravit věci k dokonalosti nejen po obsahové a věcné stránce, ale i organizační a administrativní. Byla to hodně velká praktická zkušenost. Vychovávali nás k samostatnosti, k všestrannosti v oboru. Na jedné straně k pokoře a řemeslu, na straně druhé to byla i příprava k nezávislosti, na sólovou dráhu, k orientaci v uměleckém a výstavnickém světě. Každý rok jsme pak také měli jako členové sekce i výstavu v místním Vlastivědném muzeu, kterou jsme si kompletně sami připravovali.

Jaké poznatky jste si z fotoškoly odnesla do další odborné práce?

Kdyby nic jiné, tak nás naučili vidět. Dívat se skrz objektiv. Při vlastní práci s fotografií pak nespěchat, pomalu vyvolávat, pomalu osvítit, hrát si s fotografií. Jak vždycky říkal pan inženýr Sapara, „jedna dobrá fotografie může zabrat tolik času co kompozice symfonické skladby.“

Olomouc, 16. 11. 2011

Výstavní činnost Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci

/2/

Krajská přehlídka prací fotografů Severomoravského kraje 1969, Vlastivědný ústav Olomouc 1969. Vystavovalo celkem 42 autorů. Z olomouckých autorů se jí zúčastnili Vladislav Galgonek, Milan Hořínek, Ivo Přeček, Leo Schwarz, Miroslav Čechura, Tiberio Dobyšek, Jiří Mattauch, Zdeněk Ondráček, Vojtěch Sapara, Miloslav Stibor, Jaroslav Tylich a Jaroslav Vávra.

Antonín Dufek, ***Československá fotografie ze sbírek Moravské galerie***, Moravská galerie, Brno 1969. Do výběru byli zařazeni olomoučtí autoři Antonín Gribovský, Vilém Heckel, Jaromír Kohoutek, Rupert Kytka, Ivo Přeček, Miloslav Stibor a Jaroslav Vávra.

Jiří Mašín, ***Fotografické cykly a seriály***,
Galerie hlavního města Prahy, Praha 1969. Do výběru byli zařazeni olomoučtí autoři Antonín Gribovský, Rupert Kytka, Ivo Přeček a Miloslav Stibor.

Miloslav Stibor (ed.), ***Historická Olomouc*** **(katalog výstavy)**, Středisko státní památkové péče a ochrany přírody, Olomouc 1973. Vystavovali Zdeněk Ondráček, Jaroslav Šanda, Rupert Kytka, Vojtěch Sapara a Jan Dokoupil.

Vladimír Židlický, ***Krajina v současné moravské fotografii***,
Galerie výtvarného umění v Hodoníně, Hodonín [1974]. Do výběru byli zařazeni olomoučtí autoři Rupert Kytka, Josef Kývala a Vojtěch Sapara.

Miloslav Stibor, ***Wlilly Hengl. Výstava fotografií***,
Vlastivědný ústav Olomouc, 1977.

Členská výstava Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní, Vlastivědný ústav Olomouc, 1977.

Stanislav Šich, ***Výtvarní umělci Severomoravského kraje k 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou*** **(katalog výstavy)**,
Krajská organizace Svazu českých výtvarných umělců v Ostravě, Ostrava 1980. Do výběru byli zařazeni olomoučtí autoři Antonín Gribovský, Miloslav Stibor a Jaroslav Vávra.

Samostatné výstavy členů Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci

Akty Jaroslava Vávry,
Divadlo hudby Olomouc, Olomouc 10. 1. 1969.

Fotografie Vojtěcha Sapary,
Divadlo hudby, Olomouc 18. 2. 1972, úvodní slovo Jaroslav Vávra.

Dívčí portréty Leo Schwarze,
Divadlo hudby, Olomouc 20. 9. 1972, úvodní slovo Jaroslav Vávra.

Fotografie Vojtěcha Sapary a Ruperta Kytky – Dobrá země,
Divadlo hudby, Olomouc 1. 2. 1973, úvodní slovo Jaroslav Vávra.

Sportovní fotografie Milana Hořínka,
Divadlo hudby, Olomouc 1. 6. 1973, úvodní slovo Bohumil Kabourek.

Fotografie Břetislava Šmída,
Divadlo hudby, Olomouc 13. 9. 1974, úvodní slovo Jaroslav Vávra.

Ivo Přeček – fotografie,
Divadlo hudby, Olomouc 26. 11. 1980, úvodní slovo Antonín Dufek.(**400**)

Libor Kvapil, *Jaroslav Kozák. Fotografie 1975–80* (katalog výstavy),
Olomouc, [1980].

Členská výstava Tiberia Dobyška,
[Vlastivědný ústav Olomouc], 1979.

Členská výstava Gustava Zawadovského,
[Vlastivědný ústav Olomouc], 1979.

Členská výstava Leo Schwarze,
[Vlastivědný ústav Olomouc], 1979.

Členská výstava Jiřího Mataucha,
[Vlastivědný ústav Olomouc], 1979.(**401**)

---

400) Doricová, Dana – Kundera, Ludvík – Jiří Valoch, et al. *Svetlo v tmách. Divadlo hudby Olomouc 1968–1989* (kat. výs.). Považská galéria umenia v Žiline, Žilina 1992.

401) *Zpravodaj vlastivědné společnosti muzejní*, roč. 1980, č. 13–14, s. 8.

Rupert Kytka, *Krajina pod Mnichem,* z cyklu *Dobrá země*, nedatováno (1969–1979), černobílá fotografie, 490×596 mm, Muzeum umění Olomouc

Rozhovor s Břetislavem Šmídem

/3/

MUDr. Břetislav Šmíd (*1955 v Olomouci)

Zubní lékař. Věnuje se fotografii aktu, zátiší, krajině. Od 17 let je členem Svazu českých fotografů a dále je členem České federace fotografického umění. V 70. letech byl aktivním členem Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní. Pravidelně se účastní fotosalonů, několikrát byl vybrán do ročníků Trierenberg Super Circuit. V roce 2013 byl jeho snímek z cyklu „Z českých luhů a hájů" vybrán mezi 101 nejlepších československých aktů. Žije a tvoří v Olomouci.

Pane doktore, kdy jste se poprvé seznámil s fotografií?

Fotografovat jsem začal ve 14 letech pod vlivem svého otce, který mne zasvětil do tajů fotokomory. Rovněž v té době na naší škole Dvořákova, dnes Mozartova, byla vybudována fotokomora a vznikl fotokroužek, který vedl pan učitel Hýbl, pozdější ředitel muzea v Přerově. Svému koníčku jsem se začal věnovat vážněji. Možnosti navštěvovat fotokomoru omezeně mi nevyhovovalo, proto jsem si zřídil svou vlastní fotokomoru doma z bývalého pokojíku pro služku.

Jak jste se stal členem Fotografické sekce? Kdo Vám zprostředkoval členství?

V 15 letech jsem byl přijat za člena Fotografické sekce Vlastivědné společnosti muzejní. Stal jsem se nejmladším členem. Do klubu mne pozval fotograf Gustav Zavadovský, který byl dlouholetým členem a s ním jsem byl seznámen prostřednictvím staršího kamaráda, který byl jeho spolupracovníkem. Na svém prvním setkání se členy Fotografické sekce jsem předvedl své první fotografie, které jsem vystavoval na základní škole. Ostatní členové sekce byli z mého pohledu starší pánové, minimálně o jednu až dvě generace starší. Měli však radost, že je zde pokračovatel jejich činnosti. Chovali se velmi vstřícně a přátelsky. Jedná se o rok 1970 – čili pro kulturu tvrdá léta nastupující normalizace.

Projevovala se v sekci dobová politická nálada? Byl jste nucen vytvářet angažovaná díla?

Ne, v žádném případě. Politika se v klubu neprobírala, pamatuji si jen, že vztahy mezi členy byly velmi kolegiální a s odstupem času se domnívám, že ve fotografii všichni nacházeli možnost seberealizace.

Jak sekce fungovala?

Fotosekce se scházela minimálně 1× měsíčně v klubovně VMO v prvním patře. V té době byla klubovna krásně opravena. Na klubová setkání přicházela i Libuše Gabajová, pracovnice Okresního kulturního střediska. Byla to štíhlá dáma s blond drdolem, která velmi dobře s vedením klubu vycházela a snažila se o maximální propagaci a možná i nějaké dotace. Každým rokem

byla vyvrcholením činnosti klubová výstava, která měla propagaci, plakáty a prezentaci v okresním tisku. Výstava byla vždy v malém výstavním sále pod klubovnou pečlivě vybrána členy fotosekce. Adjustace fotografií byla profesionální za velké pomoci člena klubu, který byl aranžérem v Prioru. Jeho jméno si již bohužel nepamatuji. Výstavu zahajoval pravidelně předseda ing. Ondráček, poté vždy promluvila za okresní středisko paní Gabajová. Zhodnocení fotografické tvorby provedl Jaroslav Vávra.

Jaké další aktivity sekce pro své členy připravovala?

Další náplní klubové činnosti byla tvorba a hodnocení mapových okruhů z obdobných klubů tehdejší ČSSR. Probíhalo společné hodnocení fotografií, které vyvolávalo řadu polemik. Výborným diskutérem, velmi vtipným a se životním nadhledem, byl právě Jaroslav Vávra. Technické zhodnocení fotografie vždy náleželo Vojtěchu Saparovi, který byl uznávaným odborníkem fotografické chemie. Předseda klubu ing. Ondráček vedl příslušnou dokumentaci.

Byla součástí edukačních aktivit sekce i jiná, například přednášková činnost?

Ano, klub také organizoval přednášky na daná témata. Jaroslav Vávra – barevná fotografie, akt, Ján Šmok o kompozici a aktu ve fotografii. Pamatuji si i na zahraniční přednášku rakouského fotografa Willi Hengela, kterou organizoval jeho přítel Miloslav Stibor. Profesor Šmok navštívil Olomouc vícekrát. Součástí přednášek bylo i promítání diapozitivů, na kterých přednášející prezentovali svoji fotografickou tvorbu.

Fotografie v té době byla podmíněna znalostí složitých chemických procesů. Probírali jste v sekci i otázky technologie?

Ano, například do tajů fotografické chemie mne zasvětil nejvíce Vojtěch Sapara. Bydlel kousek ode mne na Štítného ulici a mohl jsem kdykoliv svoji práci konzultovat a získávat jeho cenné rady. Vzal mne i do své fotokomory, kterou flexibilně přeměnil z kuchyně, a jeho paní se vždy zlobila, že si nemůže jít udělat kávu k cigaretě. Ve fotokomoře mi ukázal řadu fotografických fíglů, nadržování, použití Farmerova zeslabovače atd. Všichni členové jsme ho velmi uznávali. Byl precizní a ochotný sehnat i nedostupné potřebné chemikálie. Měl zásluhu na tom, že jeho propracované receptury na vývojky se šířily mezi fotografy a bylo naprosto běžné, že řada z nás si vývojky sama vážila a míchala namísto továrně vyráběných preparátů FOMA.

Kdo patřil mezi nevýznamnější pedagogické a umělecké osobnosti v sekci? Jak na ně vzpomínáte.

Tak například Vojtěch Sapara, ten byl velkým milovníkem Tater, kam na přelomu září a října se svými přáteli zajížděl. Fotografovali nejen krajinu, ale i portréty horalů. Jeho spolucestovatelé byli Rupert Kytka a Jan Hajn. Oba v sekci působili. Vzpomínám si, že v červnu 1974 měli Vojtěch Sapara a Rupert Kytka

výstavu na Staroměstské radnici v Praze s názvem Dobrá země. Výstavu zahájil Jaroslav Vávra. Moje vzpomínky na Vávru začínají v období, kdy jsem ve svých 17 letech začal fotografovat děvčata, nejprve portréty a posléze i akty. Tímto tématem jsem předběhl řadu starších autorů, kterým chyběla odvaha nebo tomu nepřály jejich manželky. Z dalších autorů, kteří se věnovali tomuto námětu, byl nedostižný Miloslav Stibor. Ani doba normalizace tomuto tématu nebyla nakloněna a na národní přehlídky fotografie, které jsme jako sekce pomáhali spolupořádat, byla vždy zařazena maximálně žena „pracující" a nebo jen v náznaku odhalené rameno od Milana Borovičky. Vávru jsem navštěvoval v jeho bytě na Wellnerově ulici v Olomouci. Byl velmi vstřícný, příjemný, diskutoval se mnou nad mými fotografiemi, ukázal mi své fotografie z nové tvorby. Byl výborným kritikem a rétorem a uznávaným předsedou mnoha odborných porot. Byl též sekretářem národních přehlídek zde v Olomouci. V září 1974 zahajoval mou první autorskou výstavu v Divadle hudby v Olomouci.

Dále to byl Gustav Zavadovský. Ač nebyl tak výraznou fotografickou osobností, byl velmi přátelský, v kolektivu oblíbený pro svoji bodrou povahu. Pak tu byl Leo Schwarz, drobný, tichý, klidný, málo se zapojující do diskuzí. Jiří Matauch byl pán velmi distingovaného vystupování. Z dalších lektorů si pamatuji na ing. Růžičku a ing. Ondráčka, kteří jako technici velmi dobře rozuměli fotoaparátům. Dále vzpomínám i na Miroslava Koláře, který byl nejen dobrý fotograf, ale i řemeslník a dovedl ve vojenském opravárenském podniku vyrobit i napodobit specielní kufr na fotoaparáty Nikon. Výraznou osobností klubu byl Ivo Přeček, který na rozdíl od nás, kteří fotili na kinofilm, fotografoval na velký formát a jeho fotografie již v té době byly velmi umělecky hodnotné. Byl velmi milý, klidný, pohodový. Klubového života se moc nezúčastňoval. Miloslav Stibor asi členem klubu nebyl, ale pamatuji si, že jsme s klubem navštívili jeho ateliér, kde nám vysvětloval své fotografické postupy, a poprvé jsem měl možnost osobního setkání s ním a jeho tvorbou. Ani Vladimír Birgus nebyl členem fotoklubu. S Vláďou se znám od 15 let, kdy jsme spolu vystavovali na řadě výstav, pořádaných tehdy OV SSM, a na velkých výstavách mladých fotografů „Očima mládí" v Moravské Třebové. Vláďa byl ode mne o 1–2 roky starší, začal studovat v Olomouci FF UP a v dalším roce začal souběžně studovat FAMU. Již v mládí tíhl ke kritice, což mu předurčovalo jeho dráhu. Z dalších členů si ještě vybavuji Milana Hořínka, který byl nejprve fotografem dokumentujícím sport, hlavně ženskou házenou, později se stal profesionálním fotoreportérem Stráže lidu, deníku OV KSČ. To mu umožňovalo v letech normalizace uplatňovat jeho suverenitu, kterou byl nadmíru obdařen. Svými výstupy přiváděl mnoho lidí do trapných situací. Dělal si zálusk stát se fotoreportérem oblastní agentury ČTK a pamatuji si, jak mi sdělovat, že toto místo má téměř jisté. Později nemohl pochopit, že toto místo získal pro něho neznámý fotoreportér z Ostravska Ladislav Galgonek. Láďa byl však pravým opakem Milana Hořínka a pro svoji družnou, milou a skromnou povahu byl všeobecně oblíben i v naší sekci. Ještě si vzpomínám na pana Kývalu, kraji-

náře a horolezce. Byl tichý a skromný a jeho fotografie Himálaje byly velmi působivé.

Vzpomenul jste na svoji samostatnou výstavu v olomouckém Divadle hudby. Tehdy zde vystavovalo mnoho členů sekce. Jak na tuto dobu pololegálních výstav vzpomínáte Vy?

V Divadle hudby byla v té době prestižní galerie, kde se konaly autorské výstavy vždy spojené s nějakým kulturním programem nebo s promítáním filmu žánrově souvisejícím s tematikou výstavy. Na mé výstavě měl zásluhu i pan Vávra, neboť byl odborným garantem. Výstava fotografií aktů v Olomouci byla značně vybočujícím tématem vymykajícím se konvencím normalizace. Kultuře pevně vládl tvrdou rukou vedoucí odboru kultury ONV soudruh Hartmann a vím od tehdejšího ředitele Divadla hudby pana Pogody, že mu osobně musel ukázat fotografie před výstavou ke schválení. Výstava byla velmi úspěšná a na vtipný proslov Jaroslava Vávry se sešli nejen olomoučtí fotografové, ale i jeho další přátelé.

Olomouc, 22. 1. 2011

Rozhovor se Svatoplukem Klesnilem

/4/

Svatopluk Klesnil (*1977)

Absolvent bakalářského studia Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Své studium zakončil v roce 2009 souborem fotografií dokumentujících dění na soutěžích a výstavách plemenného skotu *Chvíle šampionů*. Ještě v témže roce byl tento soubor oceněn druhou cenou v prestižní soutěži CZECH PRESS PHOTO v kategorii *Každodenní život*. Jeho fotografie jsou zastoupeny ve sbírce Muzea umění Olomouc a v domácích soukromých sbírkách.

Školu vedete už od roku 2005. Za tu dobu jste její program vyprofiloval do detailů. Pro koho jsou Vaše kurzy určené?

„Kurzy jsou určené zájemcům, kteří chtějí pomocí fotografie vyjádřit sami sebe nebo svůj pohled na svět kolem nás.

Jaký typ studentů má o kurzy zájem?

Všechny věkové kategorie, všech profesí a všech vzdělání.

Jak jsou jednotlivé studijní bloky či kurzy koncipované?

„Základní kurz jsem koncipoval pro začínající fotografy, kteří si chtějí osvojit užívání fotografické techniky a zorientovat se ve znalostech tvůrčí fotografie. Posluchače během kurzu seznamuji s jednotlivými obory a žánry fotografie. Chci docílit toho, aby věděli, co každý žánr vyžaduje, co jej charakterizuje. Měli by být v budoucnu schopni samostatně tvořit na kvalitní úrovni.“

Jak jsou strukturované další kurzy?

Následný kurz je rozčleněný do dvanácti samostatných lekcí. Pro studenty to představuje celkem třicet hodin vyučování, kdy jedna lekce trvá dvě a půl hodiny. K tomu přidávám hodiny samostatného fotografování v ateliéru. Samozřejmostí je, že jim poskytuji osobní konzultace. Moji studenti mohou také čerpat z množství fotografických časopisů a knih, kterými disponuje archiv školy. Náplň tohoto kurzu je poměrně náročná. Chci, aby studenti rozvíjeli hlavně obrazovou a obsahovou stránku svých fotografií. Poslední kategorie výuky je určena pro přísně výběrovou skupinu především profesionálních fotografů výtvarníků, kteří přicházejí a chtějí získat nové podněty a inspiraci ve své fotografické práci

Jaké metody při výuce používáte?

Vnímám, co je to za lidi, a snažím se s nimi pracovat tak, abych v nich rozvíjel jejich vlastní schopnosti, fantazii. Svým studentům říkám: „Nezáleží na tom, jestli jako amatér fotografujete život své rodiny anebo máte fotografii

jako svou práci či prostředek k sebevyjádření. Sami rozhodujete o tom, jestli obsah Vašich fotografií bude kopírovat šeď milionů jiných, anebo se pokusíte z tohoto proudu vystoupit a najít po fotografické stránce sami sebe.“

Jaké úkoly svým studentům zadáváte?

Úkoly zadávám takové, aby podporovaly jejich fantazii a zlepšovaly se jejich technické znalosti při plnění úkolů. Také beru ohled na jejich časové možnosti, jsou to většinou studenti a pracující lidé. Raději méně úkolů, ale pořádně provedené a dotažené do konce. Například to byla témata „Můj sen“ anebo „Můj den“. Rád zadávám i „Portrét blízké osoby“ nebo „Autoportrét“, který často řešíme jako interpretaci fotografie z dětství, kterou v podobném duchu přefocujeme v současnosti a diskutujeme o proměnách nebo naopak o shodných rysech. Ale raději si prohlédněte ukázky. Ty hovoří samy za sebe.

Čím výuku v ateliéru doplňujete? Pracují studenti i doma – samostatně? Ve speciálních programech (workshopech s externisty, na netradičním místě apod.)?

Celý kurz je celkem pestrý. Prolínají se zde prvky teoretické přípravy daného tématu s následným praktickým rozpracováním tématu v exteriérech anebo v interiérech v okolí konání kurzu. Důležité pak je, a to nejen pro moji zpětnou vazbu, vyhodnocení hotových fotografií. Studenti musí umět svou práci obhájit a zdůvodnit. Také vždy do celoroční výuky zapojuji celodenní workshop zaměřený na průpravu v dokumentární fotografii. Workshopy připravuje v zajímavých lokalitách a netradičních prostorách. Už jsem se studenty pracoval například v ZOO nebo i třeba na výstavě psích šampiónů. Také pro studenty chystám exkurze za fotografickými výstavami. Pravidelně navštěvujeme výstavy v Olomouci, spolupracujeme s Galerií Café Amadeus, někteří dobří studenti už zde i vystavovali. Účastním se také dle časových možností se studenty animací, které připravuje lektorské oddělení Muzea umění Olomouc. Pravidelně také zajíždíme do Brna anebo na měsíc fotografie v Bratislavě.
Jedenkrát za rok se snažím pečlivě připravit vícedenní setkání za účelem prohloubení znalostí z kurzů se speciálním programem. Dle možností také zvu do výuky nebo na workshopy externisty. Úzce spolupracuji s Jindřichem Štreitem v oblasti dokumentu, na speciální a technicky náročné techniky přichází Emil Pališek. O žurnalistické fotografii zde měl například přednášku fotoreportér Martin Holík. Ve všech aktivitách, které se školou a studenty pořádám, mi jde především o zlepšení povědomí široké veřejnosti o kvalitní tvůrčí fotografii. A pro tu se snažím své studenty získat a snad i pomoci jim ji dobře se naučit.

Ve své pedagogické praxi jste měl možnost pracovat jak s tradiční analogovou, tak i později s digitální fotografií. Mohl byste popsat rozdíly, které se v souvislosti s novým digitálním médiem objevily ve výuce?

V době mých pedagogických začátků, což bylo v roce 2005, dominovala v oboru ještě tradiční analogová fotografie. Posluchači kurzů nosili domácí práce

zhotovené klasickou cestou na fotopapíru. Často potřebovali několik týdnů na přípravu a ke zhotovení snímků pro konzultaci. Vzpomínám si živě, jak nás pedagogové na Institutu tvůrčí fotografie ještě v roce 2004 seznamovali s velkým nadšením s novou problematikou digitální fotografie. Za dva až tři roky jsem zašel na přednášku do prvního ročníku, kde se studenti naopak seznamovali s již překonanou technikou analogové fotografie. Tím chci říci, že v průběhu velmi krátké doby došlo ve fotografii k zásadní proměně. A to se samozřejmě promítlo i do výuky, kterou jsem zahájil v České fotoškole i já. Postupně se práce ve výuce značně ulehčila, protože studenti nosili fotografie na digitálních nosičích. Snímek jsem mohl snadněji použít například ve skupinové výuce, při demonstracích, při rozborech ve větším počtu lidí. Pravidelné a častější konzultace pak přispěly k precizování jednotlivých úkolů a souborů. Digitální fotografie také dává více volnosti ve výběru finálních snímků. V období přerodu se ve fotografických kruzích řešilo například, jak a kdy zmáčknout spoušť, jak vybrat vhodný záběr. Kritériem bylo kromě vizuální kvality také ekonomické zatížení výroby jednotlivého snímku. Digitální fotografie byla kritizována a osočována z podpory nadprodukce vizuálních informací a devalvace fotografického obrazu. Digitální fotografie také svádí k tomu, že fotografové málo přemýšlejí, než zmáčknou spoušť. Tím vzniká více špatných a bezobsažných fotografií, které mohou být technicky dokonalé, ale postrádají smysl. Já zastávám názor, že digitální fotografie je „dobrý sluha, ale může se stát zlým pánem". Je nutná koncentrovanost a sebekontrola fotografa před i při pořizování snímku. Proto jsem se také rozhodl, že budu fotografii vyučovat, abych alespoň zčásti mohl kultivovat současnou fotografii a předávat zájemcům své poznatky a zkušenosti.

Technika pro Vás tedy není na prvním místě?

Při hodnocení a výstupech absolventů kladu důraz především obsah. Technické vybavení a jeho vyspělost není prioritní. Kurz je orientovaný hlavně na samotný obsah fotografií posluchačů, a v tomhle je použitá technika druhořadá. Jako dostatečné vybavení pro maximální využití v kurzu požaduji digitální fotoaparát (tzv. zrcadlovku) a notebook. Ale zdůrazňuji. Uvedené věci nejsou podmínkou pro absolvování kurzu, ale jsou vhodné pro 100% využití technického potenciálu fotografického kurzu.

Olomouc, 1. 2. 2013

Rozhovor s Bohumilem Teplým

/5/

Bohumil Teplý (*1932 v Olomouci)

Sochař, restaurátor. Vystudoval Pedagogickou fakultu Univerzity Palackého v Olomouci (1951–1954) a Střední průmyslovou školu sochařskou a kamenickou v Hořicích (l954–1959). Externě studoval na Akademii výtvarných umění v Praze (prof. Pokorný) a na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci (sochařství u prof. Navrátila). Odbornou praxi získal při opravách kostela v Emauzích. Člen Unie výtvarných umělců Olomoucka a Asociace restaurátorů v Praze. Často pobývá na Šumpersku, ateliér má ve Vernířovicích. Žije v Olomouci.

Pane Teplý, vy jste studoval na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci v nelehkých padesátých letech minulého století. Vaším hlavní oborem byla výtvarná výchova v kombinaci s dějepisem a občanskou naukou. Jak jste se ale v té době dostal ke studiu tak progresivního média, jakým v té době musela být fotografie?

Já jsem studoval v Olomouci v letech 1951–1954. Mým hlavním zájmem vždy bylo sochařství. Například modelování jsem studoval u profesora Vladimíra Navrátila. Z té doby však mám zachován výkaz o studiu z Pedagogické fakulty, tzv. index, kde mám ve školním roce 1951/1952 zapsány přednášky z oboru Nová fotografie. Jako přednášející je tam uveden ing. Josef Kšír. K němu jsem tedy ohledně fotografie v první ročníku studia docházel.

Co Vás tehdy na fotografii zaujalo? Proč vůbec byla zahrnuta do tehdejší výuky?

Jako vše nové a moderní, tak i fotografie mne jako mladého člověka zajímala. To, že jsme měli možnost ji studovat v rámci fakulty, patrně souviselo ještě i s působením Josefa Vydry. Ing. Kšír v mnohém patrně navazoval na jeho ideály a bohužel neuskutečněný model výtvarného učiliště, kde spolu kooperují všechny výtvarné druhy na pozadí uměleckého řemesla. A fotografie byla už před druhou světovou válkou jednou z významných složek moderního výrazu, byla vyjádřením pokroku doby a také ideálním spojením technického pohledu s uměleckým přístupem. Nejen ve výuce fotografie, ale i v celém profilu našeho tehdejšího studia Olomouci byl ještě v prvních dvou ročnících znát doznívající vliv vzdělávacího procesu německého Bauhausu. Vždyť také profesor Vydra zde ještě nějakou chvíli působil, i když už ne ve funkci vedoucího katedry.

Jak byly přednášky ing. Kšíra koncipovány? Věnoval se historii média, nebo spíše jeho technologii?

Přednášky ing. Kšíra byly velice obsažné po stránce informativní i pestré ve volbě témat. V průběhu roku nás velmi podrobně seznámil s teorií a historií fotografie. Nevyhnul se ani principům tehdejší nebo, chcete-li, soudobé fo-

tografie. Samozřejmou součástí bylo i seznámení s technologickými postupy vzniku fotografie a nezbytnými technickými předpoklady a pomůckami.

Jakou formou ing. Kšír vedl přednášky?

V tom byl ing. Kšír naprosto fenomenální. Vždy přednášel tzv. spatra. Velké množství informací, které nám sděloval, sloučil do dvou vyučovacích hodin; scházeli jsme se jedenkrát v týdnu. Fotografie ho velmi bavila, byl pro ni nadšený a to bylo znát i z jeho přednesu, který byl po formální i obsahové stránce vyčerpávající. Bylo to náročné studium.

Jaké metody a pomůcky ing. Kšír při výuce používal?

Jak jsem již naznačil, ing. Kšír přednášel zpaměti. Pro větší názornost a srozumitelnost nám na tabuli kreslil křídou schémata, na nichž nám vysvětloval principy fungování aparátů, chemické procesy, psal značky sloučenin a typy fotoaparátů a filmů. Vlastně neměl žádné speciální pomůcky.

Tenkrát se asi ještě nedalo moc počítat s použitím diaprojektoru nebo jiného zařízení, které by většímu počtu posluchačů přiblížilo dané téma?

No tak to určitě nebylo v té době myslitelné. S promítáním ve výuce jsem se setkal až při svém studiu na Filozofické fakultě v šedesátých letech minulého století (1963–1964, pozn. aut.) *při přednáškách Václava Zykmunda. Vím, že to zní fantasticky, ale tenkrát byl problém vůbec vlastnit fotoaparát, natož diaprojektor.*

Jak tedy ing. Kšír postupoval při výuce?

S křídou na tabuli nám objasňoval základy fotografického vidění, problematiku perspektivy, zkreslení obrazu. To vše pak ještě dovysvětloval na konkrétních příkladech. Na přednášky také nosil vždy knihy a časopisy z vlastní knihovny, v nichž nám ukazoval problematická témata, ať už se týkala kompozice, výřezu nebo zabrání detailu. Vzpomínám si také, že k demonstraci používal i své vlastní snímky.

Ing. Kšír byl mimo jiné i specialista na památkovou péči a na fotografickou dokumentaci architektury. V jeho pozůstalosti se nachází řada snímků z historického jádra Olomouce. Setkal jste se i s touto problematikou v jeho výuce?

Jak by ne! V tomto směru mám obzvláště živou vzpomínku na obrovský starý dřevěný aparát typu Lindhof s měchy, který v té době stával ve škole. S jeho pomocí (nebo přesněji s pomocí jeho objektivu) nám právě ing. Kšír vysvětloval chyby při zaměřování a dokumentování stavebních památek. Tento starý aparát například umožňoval korekce sbíhavých a ubíhajících linií, které často při fotografování architektury hrozí. Přitom jsme se jakoby mimochodem dozvěděli i plno informací o olomouckých památkových objektech. Dnes by mne zajímalo, kam se tento aparát vlastně poděl. Možná

si jej vzal Robert Smetana z Katedry výtvarné a hudební tvorby (založena 1959, pozn. aut.).

Problematika dokumentace stavebních památek a architektury už je velmi úzce spjata s praktickým využitím fotografie v památkové i umělecké praxi. Jakou formou probíhala praktická výuka dovedností nutných k vytvoření dokonalého snímku?

Tak to je pro mne už jen mlhavá vzpomínka a ještě ne přímo má vlastní. Vzhledem ke svému zaměření a hlavně studijnímu vytížení (studoval jsem tři obory) jsem se fotografii věnoval jen v prvním ročníku. A výuka ing. Kšíra byla koncipována do dvou let. Jak jsem již řekl, první ročník byla teorie a ten druhý byl věnován praxi. Vzpomínám si však na spolužáky, kteří ke Kšírovi chodili i v druhém ročníku právě na praktickou výuku. Při omezeném počtu fotoaparátů pracovali ve skupinkách, museli se střídat. Ve škole, pokud si dobře vzpomínám, nebyla fotolaboratoř. Snímky se vyvolávaly na koleně, všelijak. Vím, že Kšír se studenty chodil ven, do plenéru. Když jsem je někdy potkal ve městě, tak jim vysvětloval, jak si mají například zvolit stanoviště, jak velký celek by měli zabrat, jak přistoupit k využití detailu nebo jak pracovat se světlem a třeba také jak může stín pomoci dokreslit strukturu a celkové vyznění fotografie. Určitě to bylo skvěle připravené, jeden rok teorie, pak praxe.

Vrátím se ještě na samý začátek našeho rozhovoru. Doba, ve které jste studoval, byla opravdu společensky tíživá. Byla tato atmosféra znát například i při výuce fotografie?

No celá ta doba začala být dosti pokřivená. To jsou známé skutečnosti, které vyvrcholily v šedesátých a sedmdesátých letech minulého století. Ale naštěstí v té fotografii jsem se s tím nesetkal. Bavili jsme se o kompozici, o světle, o průkopnících fotografické techniky, o chemii. Nikdy jsem nezpozoroval náznak nějaké ideologie. Navíc mám pocit, že ing. Kšír si z minulosti nesl nějaké neblahé zkušenosti, snad z války. Myslím, že filtrovat do výuky nějakou ideologii mu bylo naprosto cizí.

Na závěr mi dovolte ještě otázku. Jaký smysl podle Vás měla v té době výuka fotografie? S jakým cílem k ní přistupoval ing. Kšír?

Vzpomínám si, že hovořil o dvou polohách fotografie. Zdůrazňoval, že fotografie je jak umělecká disciplína, tak i technický obor. Fotografa však vždy považoval za výtvarníka, realizátora vnitřních představ. A co bylo jeho cílem? Asi nám vštípit právě tuto dvojkolejnost, techniku i umění v jednom. A to vlastně je už ten dříve zmíněný ideál Josefa Vydry.

A s jakými cíli jste k výuce přistupovali vy, studenti?

My? Asi jako v tomto věku ke všemu novému. Se zvědavostí, s pocitem, že děláme něco moderního. A také asi s podvědomým cílem naučit se i jinou formou než tradiční zaznamenávat prchavé chvíle života. A až mnohem

později se mnozí z nás přesvědčili, že fotografie je dobrá i ve vlastní tvorbě, při pořizování reprodukcí, při formulaci myšlenek, při zachycení inspirace. Když o tom tak zpětně přemýšlím, ono to vůbec nebylo špatné rozhodnutí přičichnout k fotografii.

Olomouc, 1. 3. 2012

Josef Kšír, *Olomouc*, nedatováno (30.–40. léta 20. století), 130 × 90 mm, Státní okresní archiv Olomouc

Kdy a za jakých okolností jste nastoupil jako pedagog na KVV UP v Olomouci?

Bylo to přibližně v roce 1992. Ale již předtím jsem na katedře čas od času působil. Občas mne totiž vyzval Michal Macků, který tam v roce 1991 vyučoval fotografii externě, abych jej zastoupil. Od roku 1993 jsem byl přijat do stálého pracovního poměru jako vyučující pro obor fotografie.

Měl jste na co navazovat? Nebo bylo nutné strukturu celého oboru nově koncipovat?

Pokud si dobře pamatuji, tak přede mnou nikdo fotografii na katedře interně nevyučoval. Do roku 1975 tu byl externě Miloslav Stibor, pak asi nikdo, začátkem devadesátých let pak Michal Macků. A koncepce? Tak ta v době mého příchodu neexistovala. Musel jsem celý obor od začátku vystavět. Ale vždy jsem měl na zřeteli, že vychovávám studenty a budoucí učitele výtvarné výchovy. Proto jsem jej od začátku koncipoval jako otevřenou strukturu s možnými vazbami k dalším oborům, třeba ke grafickému designu, land artu, malířství.

Jaká je tedy struktura současné výuky fotografie na Katedře výtvarné výchovy PdF?

Na základě vlastních zkušeností a po nesnadných začátcích jsem výuku fotografie rozdělil do tří základních bloků. První blok je hlavně o řemesle, názvosloví, nazývám jej proto fotografický bonton. To je část, ve které během jednoho semestru odpřednáším základní informace a postupy. Přednášky jsou zaměřeny na techniku fotografie, ať už klasické nebo digitální, dále třeba na problematiku mokrého procesu. Také se dotknu dějin fotografie v průřezu. Tato část je zakončena zkouškou.
V druhém semestru zadávám sestavu elementárních úkolů, kdy si studenti osvojí prácí s různými typy přístrojů, a opět od klasické až po digitální techniku. Mají k dispozici jak kompaktní digitální přístroj, ale i telefon s fotoaparátem nebo i zrcadlovku. Klasický chemický proces poznávají při práci s kinofilmem a středním formátem. Kinofilm používáme pro záznam dynamických motivů. Na středním formátu se učí statické motivy. Na konci prvního studijního roku, po dvou semestrech, skládají studenti zkoušku, kterou tak ukončí první blok, který bych souhrnně označil jako základní kurz fotografie. Takže po prvním roce výuky by měli vědět, jaký film a pro jaké účely si koupit, jaký zvolit objektiv, dále třeba co je to hloubka ostrosti nebo barevná hloubka. A to se samozřejmě prolíná s výukou grafického designu a dalších předmětů pracujících s obrazem a jeho digitální podobou.
Výuka v druhém bloku je rozložena do tří semestrů. Zde se zabýváme jednotlivými fotografickými disciplínami. Studenti plní úkoly na téma zátiší, portrét, krajina, dokument. Dále jsou zde technické úlohy. Například jak

zachytit černou na černé, bílou na bílé. Jak světlem vymodelovat objem předmětu. Jak reprodukovat dílo, speciální techniky a postupy. Je to například HDR fotografie (High Dynamic Range),[402] *specifika digitální černobílé fotografie. Například zadávám rekonstrukci nalezeného a tradičního zátiší, kdy studenti musí zajistit jednotlivé elementy pro kompozici, musí umět najít stejný úhel pro záběr, stejné světlo. Je to hodně náročná disciplína, skoro bych řekl fotografická řehole. Po absolvování celé série úkolů už studenti o fotografii vědí více. Jsou schopni samostatné práce, kterou budou potřebovat k prezentaci vlastního fotografického projevu. Druhý blok je sice ukončen jen zápočtem, ale já vždycky preferuji skupinové setkání, kde si společně se studenty vyhodnotíme práce, připomeneme si problematické situace, úkoly, které přinášely nesnadná řešení.*
Následuje třetí blok, který jsem pojmenoval ateliér fotografie. Do této výuky mohou nastoupit jak absolventi předchozích pěti semestrů, tak také i nadaní studenti z jiných kateder a fakult. Jedná se sice o otevřenou formu ateliéru, ale také o přísně výběrovou skupinu v rámci magisterského studia. Díky otevřenosti ateliéru se zde setkávají studenti z Pedagogické, Filozofické či Lékařské fakulty se studenty žurnalistiky nebo studentky z Fakulty tělesné kultury UP. Ale všichni, kdo mají zájem v ateliéru fotografie studovat, musí při přijetí předložit portfolio svých prací. Hned na začátku se se studenty dohodnu na výběru širšího tématu. V jeho rámci pak budou jednotlivě a v průběhu semestru zpracovávat vlastní fotografický soubor, který také formou výstavy představí v rámci závěrečné výstavy ve veřejných prostorách školy. Společné téma pak zaručí soudržnost finální prezentace jednotlivých prací, ať už jsou to dokumentární fotografie nebo třeba akty.

Kladete důraz i na domácí a samostatnou práci studentů?

Samozřejmě. Studenti dopředu vědí, jaké úkoly je čekají, mohou se připravovat. Půjčují si aparáty na týden, aby do další hodiny mohli vypracovat zadané téma.

Doplňují výuku fotografie na katedře ještě další edukační formy?

V posledních letech jsme pořádali zimní fotografické kurzy. V průběhu ledna se konával týdenní výjezd do plenéru. V únoru se pak fotografie zpracovaly a nazvětšovaly a v březnu bývala zde v prostorách katedry výstava nejlepších snímků. Výstavu nebo prezentaci tvorby chápu jako další způsob, jakým studenty mohu něco dalšího naučit. Pravidelně vystavují absolventi fotografického ateliéru v prostorách školy a diplomanti. Ročně se pro závěrečnou práci z fotografie rozhodnout zhruba dva až tři studenti. Výstavu si musí sami připravit, nazvětšovat snímky, připravit pozvánky, popisky, pozvat diváky. Takto na základě přímé zkušenosti rozvíjí v praxi poznatky, které se v jednotlivých semestrech naučili.

---

402) http://cs.wikipedia.org/wiki/High_Dynamic_Range/25_1_2013.

S jakými problémy jste se v začátcích potýkal? Měl jste k dispozici technické vybavení, pomůcky, výukové materiály, nebo jste postupně musel celé odborné pracoviště navrhnout a vybavit sám?

Možná bych začal více zeširoka. Katedra výtvarné výchovy v průběhu devadesátých let měnila stanoviště. Já si ještě pamatuji výuku v prostorách dnešního Arcidiecézního muzea na Václavském náměstí u dómu sv. Václava. Tam jsem se pokusil vytvořit první ateliér, protože jsme tam měli k dispozici jen fotokomoru. Potom jsem dočasně působil v suterénních prostorách Studentcentra na rohu Wurmovy a Křížkovského ulice nedaleko Rektorátu Univerzity Palackého. Tam už jsem vybudoval ateliér, kde se dali dobře učit různé fotografické disciplíny, portrét, zátiší atd. A od roku 2002 sídlí katedra v nově zrekonstruovaném jezuitském konviktu v Univerzitní ulici. Zde jsem již po předchozích zkušenostech od začátku spolupracoval s architektem Petrem Fabiánem. Od začátku jsem chtěl koncipovat ateliér pro proměnlivý počet studentů. Především jsem musel vyřešit situaci, kdy v jedné skupině přicházelo na výuku třeba 15 a více studentů. Dnes dokonce i 20 studentů. To zvládám tak, že skupinu dělím na čtyři týmy. V praxi to vypadá tak, že jeden tým fotí zde v ateliéru portrét, další fotí v druhé části ateliéru na stole zátiší, třetí zpracovává v chemické laboratoři film a čtvrtý zpracovává výstupy v digitální laboratoři. A skupiny se samozřejmě střídají v cyklech, aby prošly všechna stanoviště během jednoho semestru. A já mezi nimi rotuji a koriguji jejich postupy. Nejobtížnější je vždy začátek, kdy studentům ukazuji práci v chemické laboratoři a temné komoře. Tam je poměrně málo místa. Proto vždy jedna skupina pracuje v exteriérech na dynamických motivech a další tři skupiny se střídají v temné komoře. Když už jsme u dynamických motivů, tak úkol si jasně vysvětlíme, studenti vědí, co po nich chci, a samostatně vyrážejí ven, řešit úkol. Nemyslím si, že je dobré, abych jim ukazoval někde v exteriéru, jak já co fotím, ale spíše preferuji důkladnou a jasnou přípravu v ateliéru a čekám na výsledky jejich samostatné práce. Samozřejmě ne vždy se jim vše povede, to pak musí znovu ven. Ale jsem přesvědčen, že pak už si dají pozor a poučí se z vlastních omylů. Chci, aby na řešení úkolů přicházeli sami. A protože si materiál hradí sami, tak si příště dávají velký pozor, aby úkol nezkazili. To velice úzce souvisí s problematikou technického vybavení. Po roce 1989 a v průběhu devadesátých let s postupným nástupem digitální fotografie začaly zanikat komunální ateliéry. A samozřejmě se za přijatelné ceny rozprodávalo vybavení. Díky dobrým kontaktům s fotografy z tohoto oboru se mi podařilo dobře vybavit i ateliér zde na katedře. Takto katedra získala kvalitní analogové fotoaparáty formátu 6 × 6 cm, zvětšovací přístroje, světla, zábleskové zařízení. Ale rád na tyhle začátky vzpomínám.

Edukační proces je velmi složitý. A určitě v něm hraje zásadní roli osobnost pedagoga. Jaké vzory nebo příklady Vás inspirovaly? Jistě jste se během svého vlastního studia setkal s mnoha výraznými uměleckými i pedagogickými osobnostmi. Přejal jste od nich některé metody nebo výukové postupy?

Začnu třeba od Miloslava Stibora. U něj jsem se učil diskuzi, argumentaci. Získával jsem přehled. Pro Stibora jsme nebyli studenti, ale partneři, kterým pomáhal se orientovat ve složitém světě uměleckého provozu. Další osobností, která mne ovlivnila v přístupu k fotografii, byl Jaroslav Krejčí z Filmové a televizní fakulty v Praze.[403] *Ten nás na přednáškách sice podrobně seznamoval s různými tématy, ale vždy neopominul zdůraznit, abychom se nenechávali ovlivňovat silnými vzory. Zdůrazňoval osobitost, vlastní přístup, tajemství. Také mám rád přístup Miroslava Vojtěchovského. Ve své vlastní tvorbě jsem začínal jako dokumentarista. A díky Vojtěchovskému, který nás na institutu učil předmět nalezené zátiší, jsem si pro sebe našel i toto téma. Mám například celou řadu snímků z jedné varhanářské firmy. Rozhled jsem získal i díky Vladimíru Birgusovi, který nám vozil odbornou literaturu ze zahraničí a také nám promítal své diapozitivy ze zahraničních galerií a muzeí.*

Na jaké edukační momenty jste se zaměřil Vy? Co je pro Vás ve výuce důležité?

Velký důraz kladu na techniku. Snažím se studentům vštípit, že bez dobré znalosti základů a techniky nelze udělat dobré fotografie. Nemám rád „ušmudlanost“. Technika je prostě v tomto oboru nezbytná. A také teoretické znalosti, které podmiňuji vznik a vzhled výsledné fotografie.

Olomouc, 24. ledna 2013

---

403) Jaroslav Krejčí (1929–2006), grafik a divadelní fotograf. Od roku 1975 do roku 1995 vyučoval na pražské FAMU divadelní fotografii a grafickou úpravu.

Rozhovor s Miroslavem Schubertem

/7/

Miroslav Schubert (*1961 v Olomouci)

Fotograf, galerista, kurátor výstav v Galerii Caesar v Olomouci (od roku 1992). Fotografii studoval u Miloslava Stibora na Lidové škole umění v Olomouci (1986–1988). V letech 1988–1990 navštěvoval Institut výtvarné fotografie Svazu českých fotografů. Člen Spolku olomouckých výtvarníků (od roku 1993) a Archivu výtvarného umění, o.s. (od roku 2003). Jeho dílo je zastoupeno ve sbírkách Muzea umění Olomouc a v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. Žije a tvoří v Olomouci.

Jak a kdy jste se seznámil s fotografií?

Bude to znít jako klišé, ale bylo to doma v rodině. Od otce jsem odkoukal základní věci okolo výroby fotografie, vyvolávání, zvětšování. Otec totiž doma kompletně zvládal celý „mokrý proces“. Ale vás asi zajímá můj následný fotografický rozvoj. Někdy po základní škole, to mi bylo patnáct šestnáct let, jsem už jako student Středního odborného učiliště v Ostravě začal navštěvovat kulturní akce, undergroundové happeningy, neoficiální setkání. Byla to nejen neopakovatelná atmosféra, ale i vizuálně silné obrazy. Začal jsem je dokumentovat. Mé první fotografie vznikly na koncertech, divadelních představeních a na často nepovolených vystoupeních nežádoucích umělců a skupin.

Takže Vaše rané práce byly spjaty s dokumentární tvorbou?

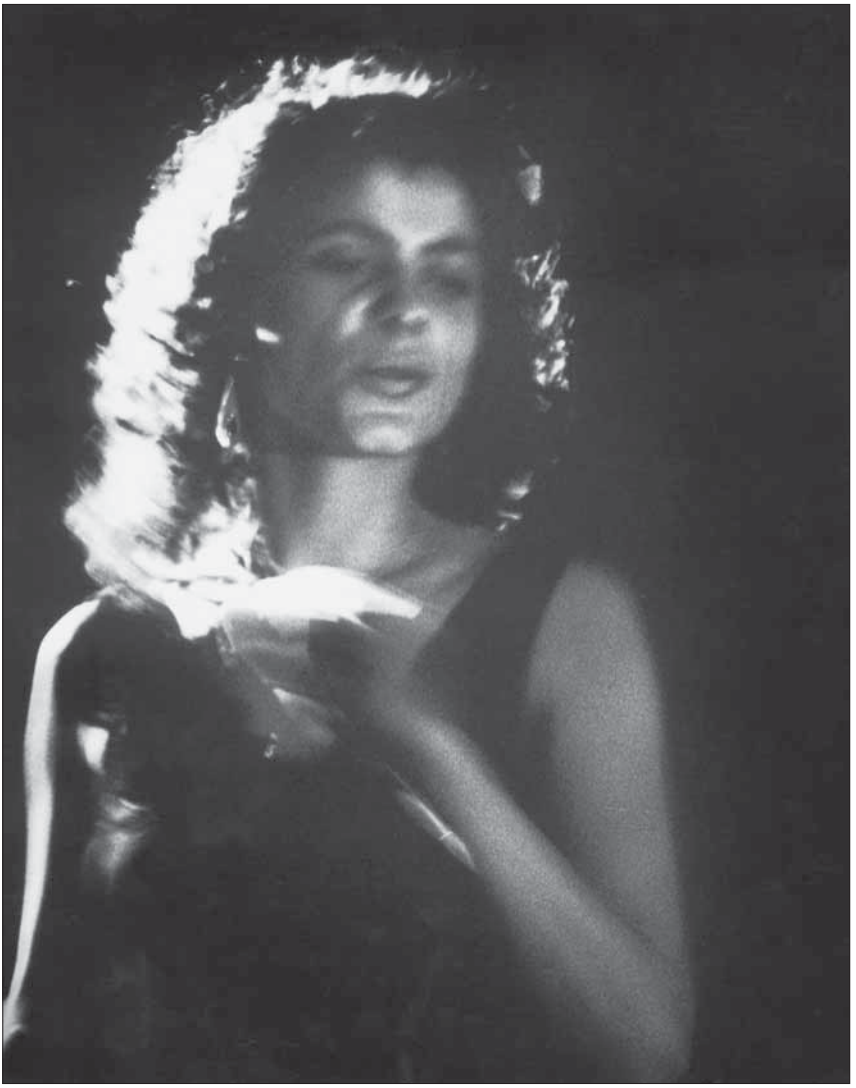
Ano, ale skutečně jen ty počáteční. Pak jsem stále více tíhnul k experimentu. Někdy kolem dvacátého roku jsem už používal fotografický negativ jen jako východisko další umělecké tvorby. Zvětšoval jsem detaily, vyřezával z celků a upravoval kompozice speciálními technikami.

A s těmito snímky jste se ucházel o přijetí do fotografického oboru u Miloslava Stibora?

Ano, byly to tyto fotografie a asi i nějaké další, to už si přesně nevybavuji. Co patrně pozitivně přispělo k mému úspěšnému přijetí? Právě moje práce v temné komoře a hra s upravováním fotografií. V tom jsem se přiblížil Stiborově uměleckému přístupu. I on sám byl velkým kouzelníkem se zvětšovákem.

Jak probíhala výuka se Stiborem?

Teď Vás asi trochu zklamu. Já jsem patřil do skupiny, se kterou vlastně Stibor zakončil svoji pedagogickou kariéru. I on sám říkával, že jsme mimořádný případ v jeho pedagogické praxi. Sešli jsme se někdy kolem poloviny osmdesátých let 20. století a byli jsme vlastně samí hotoví fotografové. Techniku jsme zvládali, to jsme nepotřebovali naučit.



Miroslav Schubert, *bez názvu* (*Iva Bittová*), nedatováno (1986–1987), 300×400 mm, archiv Evy Stiborové, Olomouc

Jak byste tedy charakterizoval edukační proces, kterým jste pod Stiborovým vedením prošel?

Naše setkání ve škole byla vlastně Stiborem řízená diskuze. Na každou hodinu jsme si postupně připravovali referáty. Téma bylo z umělecké oblasti. O zajímavém autorovi, stylu, výstavě, problému a nemuselo být těsně spjaté s fotografií. O tématu jsme pak diskutovali a snažili se je pod Stiborovou supervizí uchopit jako možné téma pro vlastní tvorbu, jako inspiraci. Pak následovala konzultace nad našimi domácími pracemi. Stibor hodnotil, vtipně upozorňoval na nedostatky. Kompozice, téma, finální úpravy. To a ještě spousta dalších detailů souvisejících s fotografií. Hodnotili jsme se i navzájem, diskutovali jsme. Vzpomínám si, že jsem mu donesl fotografie z kon-

certu Báry Basikové. Stibor se pozastavil nad jedním záběrem, při kterém zpěvačka naplno otvírá ústa. Vytkl mi, že jsem se zbláznil, takovou krásnou ženu a zobrazit z ní jen krční mandle.

Co ještě bylo součástí výuky?

Výstavy. My jsme se vlastně celoročně připravovali na výstavní činnost. A to se vším všudy. Od vytvoření samotných děl až po výrobu pozvánek, plakátů, katalogů. Stibor chtěl, abychom se všechno naučili. Říkával, že to je příprava do praxe. Na přípravě první výstavy v Galerii pod podloubím jsme pracovali několik měsíců. Ve škole i doma. Každý připravoval vlastní soubor, ze kterého jsme vybírali pro výstavu. Stibor nás také nechal navrhovat pozvánku, plakát, vybírat písmo, kontrolovat tiskárnu. A tak to bylo i u dalších výstav v Uničově, Berouně, Praze.
Druhou zásadní složkou pak bylo i zhotovení vlastního portfolia. Mnozí z nás se totiž fotografii chtěli věnovat dál. Michal Macků a já jsme se připravovali na přijímací zkoušky na Institut výtvarné fotografie.

Co bylo hlavním cílem Stiborovy výuky, tak jak jste ji poznal?

Asi vychovat z nás samostatné myslící fotografy. Proto pro nás byly nenahraditelné právě společné konzultace a vzájemné tříbení názorů a odstraňování chyb. Stibor nás vedl k upevnění vlastních postojů. Byli jsme sice dospělí, ale on nám pomáhal otevírat oči, ukazoval možnosti. Orientoval nás, nosil knihy, časopisy, i zahraniční. Nic nám nenutil, naopak. Vždyť nikdo z nás, jeho žáků, vlastně netvoří v jeho stylu, nekopíruje ho.

Olomouc, 17. 1. 2013

Rozhovor s Milenou Valuškovou

/8/

Milena Valušková (*1947 v Olomouci)

Fotografka, pedagožka. Vystudovala obor umělecká fotografie na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze (1983). Působila jako odborná fotografka v Teoretických ústavech FN Olomouc, Ústavu státní památkové péče a ochrany přírody v Olomouci, od roku 1987 je ve svobodném povolání. Od roku 1988 vede ateliér fotografie na ZUŠ Miloslava Stibora v Olomouci. Od roku 1991 je členkou Spolku olomouckých výtvarníků a výběrové organizace Asociace profesionálních fotografů ČR. Žije a tvoří v Olomouci. Její dílo je zastoupeno ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Muzea umění Olomouc, v Národním muzeu fotografie v Jindřichově Hradci a v soukromých sbírkách doma i v zahraničí.

Od devadesátých let 20. století až do současnosti působíte na Základní umělecké škole Miloslava Stibora v Olomouci. Kdy jste však přesně v této instituci začala pracovat a na jaké pozici?

Na Základní uměleckou školu v Olomouci jsem nastoupila v roce 1988. Tehdy se uvolnilo místo po Miloslavu Stiborovi, který odešel do penze. Byla jsem přijata jako vyučující pro speciální obor fotografie nebo, chcete-li, fotografický obor při Lidové škole umění v Olomouci. Tehdy se škola ještě nejmenovala Základní umělecká škola Miloslava Stibora, ale pouze lidová škola umění. Hromadné přejmenovávání na „zušky“ – základní umělecké školy – nastalo až po listopadu 1989. A jméno jejího zakladatele dostala tato škola až později za ředitelování Evy Pešákové, a to v roce 2002. Ale zpět k otázce. Zpočátku jsem převzala bývalé žáky doktora Stibora, se kterými jsem dokončila ročník a dohodnuté výstavy. Musím zpětně říci, že nebylo vůbec jednoduché převzít po Stiborovi skupinu, se kterou pracoval velmi úzce a intenzivně několik let, a to i ve svém volném čase a ve vlastním ateliéru. Byla to velmi obtížná doba, já jsem začínala, sbírala zkušenosti, nakonec jsem byla i ráda, že se nám společně podařilo ve vší úctě dokončit ročník a rozloučit se. Poté nastoupili na školu „samí muži“, kupodivu většinou studenti Přírodovědecké fakulty UP, kteří se předtím neznali. Podařilo se nám společnými silami vytvořit velmi dobrou atmosféru. Následně i vynikají skupinu, která vystupovala na výstavách jako Skupina M. Toto už považuji za skutečné zahájení své edukační praxe ve škole.

Na lidovou školu jste nastoupila nedlouho po ukončení vlastního studia a také po absolvování praxe fotografky na památkovém ústavu nebo ve Fakultní nemocnici Olomouc. Co pro Vás bylo jako důležité? Z čeho jste čerpala podněty a inspiraci pro výuku?

V oblasti pedagogické jsem byla, jak naznačujete, laik. Byla jsem nucena si promyslet a sestavit zcela nový učební plán výuky fotografie. V té době pro fotografii existovala vlastně jen jediná učebnice, Stiborova Fotografie pro Lidové

umělecké školy. *Tu jsem znala a používala. Také jsem využívala knihu Jána Šmoka* Umělé světlo *a čerpala i z dalších skript a učebních podkladů, které jsem si do Olomouce přivezla z pražské Filmové a televizní fakulty. Vzhledem k tomu, že jsem většinou mohla učit starší žáky, případně i pracující, mohla jsem je vést k vlastní tvorbě, což bývá u mladších žáků ještě dosti obtížné; hojně jsem používala knihy, které se týkaly umělecké nebo tvůrčí fotografie. I Státní nakladatelství krásné literatury a umění vydávalo od šedesátých let 20. století sérii monografií našich i světových autorů, což byl výborný materiál pro teorii a dějiny fotografie. Nepostradatelné byly i další různé umělecké publikace. Seznamovat studenty s uměleckou literaturou jsem vždy pokládala za důležité a inspirativní. Ve výuce mne všeobecně nejvíce inspirovaly studijní postupy z FAMU. Také jsem mnohé úkoly převzala. Mezi pedagogickými osobnostmi, které mne formovaly nejvíce i po pedagogické stránce, lze uvést například Jaroslava Krejčího,*[404] *který v rámci výuky používal vlastní vybavený ateliér, zařízený nesčetnými rekvizitami a doplňky po vzoru renesančních mistrů. Pro nás studenty to mělo velké kouzlo. Často jsem si uvědomovala jeho empatický přístup k individualitě každého studenta, a s tím pracuji doposud i já. Krejčí nás také učil, že není důležité fotografovat to, co vidíme, ale to, co o dané věci víme. Od Krejčího jsem také převzala sklon zahalit fotografický snímek tajemstvím, příběhem. Zcela jiný přístup jsem odpozorovala u dokumentaristy Pavla Štechy.*[405] *Od něj jsem převzala snahu přijít zvolenému námětu na kloub, sledovat ho do větší hloubky, než bývá obvyklé například při běžných školních reportážích. Proto jsem také i já sama vždy svým studentům doporučovala vybírat náměty, ke kterým mají osobní vztah nebo užší vazbu. Naopak jsem vždy varovala před těmi, u nichž k osobní vazbě nedošlo a které by pak zůstaly jen prostým záznamem bez osobního vkladu. U Štechy jsem si také cenila toho, jak pracoval se studenty. Na přátelské bázi. Tento přístup jsem pak také ve vlastní praxi volila u méně sebevědomých a uzavřených posluchačů. Sama si vzpomínám, jak mně i ostatním začínajícím studentům pomáhal odbourávat ostych a podněcoval nás k větší otevřenosti. V osobě Jána Šmoka*[406] *jsem pak našla impulz k systematickému plánování výuky a také k určitému pragmatickému pojetí. To se mi, upřímně řečeno, po celou moji pedagogickou kariéru však v uměleckém a kreativním prostředí mladých lidí a studentů prosazovalo jen s velkými obtížemi.*

Jak jste se připravovala na výuku?

V době, kdy jsem nastupovala na LŠU v Olomouci, byla tato škola vlastně jedinou v republice, kde se fotografie vyučovala jako samostatný obor. Vůbec neexistovaly žádné osnovy pro takto speciálně vyhraněnou výuku. Proto jsem vypracovala vlastní osnovy, které byly později schváleny ministerstvem školství.

---

404) Jaroslav Krejčí (1929–2006).

405) Pavel Štecha (1944–2004).

406) Ján Šmok (1921–1997).

Připravila jste vzdělávací osnovy pro fotografický obor. Jakou měl ve skutečnosti strukturu a náplň?

Studium bylo rozděleno na 4 roky, bylo určené pro dospělé posluchače v tzv. druhém stupni nebo cyklu. Před tím ještě mohly být dva roky studia v závěru prvního cyklu. Ideální počet žáků byl naštěstí stanoven mezi čtyřmi až osmi. Musíme si uvědomit, že výuka fotografie byla tzv. speciálkou. Hned to vysvětlím. Malíři a grafici mohou pracovat ve větším počtu třeba až patnácti žáků. Všichni se mohou soustředit na jedno zátiší, na jednoho portrétovaného atd. U fotografie to takto nelze. Je jen jeden ateliér, kde může pracovat pouze jeden fotograf, popřípadě dvojice. Ostatní žáky musíte zaměstnat jinak. V tom je výuka fotografie velmi náročná. Například na středních a vysokých školách je to jinak, studenti jsou již schopni pracovat více samostatně. Ale na „zušce" jsou ještě na začátku, všechny základy je musíte naučit. V poslední době se také začal projevovat neblahý trend přijímat ke studiu i velmi mladé žáky. S těmi je výuka obzvláště náročná. Mně vyhovovala vždy výuka středoškoláků a starších studentů, dospělých či pracujících. Prostě lidí, kterým již nemusím vést ruku. Lidé, kteří si s sebou přinášejí určitou zkušenost a také životní postoj, nebo jsou naopak ve fázi, kdy hledají a formují vlastní názor. To mne velmi bavilo. Neprodlévat stále v elementární fázi, ale již skutečně pracovat tvůrčím a partnerským způsobem. Další problém byl často také v tom, že se nejednalo o střední školu s pevným studijním řádem, disciplínou. Žáci zde byli dobrovolně, platili neveliké školné, mohli kdykoli odejít. Vždy pro mne bylo potěšením, když někdo vydržel celé čtyři roky. Stávalo se mi ovšem i to, že někdo navštěvoval fotografický ateliér i déle, vraceli se mi studenti. Ale naopak pro srovnání. Nesplní-li žák na střední škole cvičení, dostane nedostatečnou. Tady v uměleckém školství to nelze. Musíte se neustále snažit, aby k vám studenti chodili rádi a rádi plnili i ta cvičení, která jim zadáváte a která jim třeba zrovna nevyhovují. Někoho zajímá pouze technika, jakmile ji zvládne, ze školy odchází. To jsou většinou řemeslníci, kteří v sobě nemají potenciál či talent věnovat se fotografii jako tvůrčímu uměleckému oboru. Víte, často jsem musela hodně improvizovat. Stávala jsem se pro ně až skoro šamanem. Zapojovala jsem je do her, podnikali jsme akce venku, v přírodě. Ráda jsem s nimi vyjížděla do Pomoraví a pracovala se skupinou dobře připravených žáků na happeninzích nebo landartových akcích. Často jsme venku pracovali se světlem, stínem, dlouhými expozicemi, pamětí místa, s vrstvami času, s fenoménem tmy, s osobními postřehy, náladami.

S kolika žáky jste začínala?

Začínala jsem se sedmi žáky, z nichž šest byli studenti Přírodovědecké fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a jeden z Pedagogické fakulty z katedry výtvarného směru. Mohu říct, že byly velmi talentovaní a měli již svůj vlastní pohled a postupně si vytvořili svůj vlastní styl. Od té doby jsem

takovou vyrovnanou skupinu nadšenců neměla. Také se nám po dvou letech studia podařilo vytvořit Skupinu M, která absolvovala několik skupinových výstav. Mnoho z nich se ve fotografickém provozu uplatnilo. Fotograf Michal Kalhous dnes vede ateliér fotografie na Ostravské univerzitě v Ostravě, Luděk Peřina je fotoreportérem ČTK a dodává snímky do celonárodních deníků, Zdeněk Sodoma působí v Muzeu umění Olomouc jako fotograf výstavních projektů a fotodokumentátor sbírkových předmětů.

Pracovali studenti s předem zadanými úkoly? A s jakými?

V prvních ročnících se vždy musí sjednotit technické znalosti, kterým jsou věnovány počáteční hodiny. Tyto teoretické znalosti si studenti ověřují na zadávaných úkolech.
K základním úkolům v prvním ročníku patří cvičení s názvem „Co je to fotografie?“. Každý si zvolí jeden předmět, který vyfotografuje třemi rozdílnými pohledy. Jako informaci – strohý záběr na nekonečném pozadí. Druhý pohled je více emotivní, kdy zvolený předmět je fotografován v nějakém prostředí a v poslední fázi jako abstraktní, kde nemusí být zřetelné, o jakou věc se jedná. Dalším úkolem je fotografování struktur a povrchů různých materiálů, kde prakticky poznávají, jak funguje clona a jak se mění povrch a struktura věcí působením světla. Cvičení se praktikuje v exteriéru i při umělém světle v ateliéru. Dále se procvičují technické vědomosti na úkolech „Optická neostrost“, kde si žák v praxi ověřuje, jak funguje clona. Při cvičení „Pohybová neostrost“ se prakticky seznamují s tím, jak fungují expoziční časy. V obou úkolech nejde pouze o ryze technický přístup, ale už tady jsou vedeni k uvědomování si kompozice a výtvarného účinku. Mezi těmito hlavními úkoly jsou ještě drobná cvičení, například cvičení „Moje místo“. Záznam z prostoru, který je mým oblíbeným, nebo „Cesta z města“. Druhý ročník má jako hlavní náplň krajinu. Tento úkol je rozdělen na tři části, kde hlavně u prvních dvou je žák nucen pracovat již více samostatně. Za prvé je to krajina popisná, kde se žák snaží vystihnout tvarové, atmosférické a jiné charakteristické rysy zvolené oblasti. Jedná se o realistický pohled na daný prostor. Za druhé jde o krajinu subjektivní, žák se snaží vytvořit obraz krajiny více osobní a na realitě nezávislý. A pak je to krajina v duchu land artu; akce v krajině, kde se snažíme pracovat společně. V druhém ročníku jsou zadávány ještě další drobné úkoly: architektura a plastika. Ve třetím ročníku volím vždy společné téma pro všechny, to často souvisí s tématem, který mají v rámci společných přehlídek všechny „zušky“ v ČR. Například „Růžové brýle“, „Krabička“. Důležitým úkolem je proto i zátiší. Zátiší klasické, které vychází z podobných kompozic jako malířské. Vedle klasického je postaveno zátiší moderní, které je odlišné jak ve výběru zobrazovaných předmětů, tak v kompozici. Druhým důležitým úkolem je portrét. Přestože se žáci portrétováním zabývají již v ročnících předchozích, vytvořit zajímavý portrét, který nezůstává jen na povrchu, jsou schopni teprve později, po získání větších

zkušeností a hlubšího vhledu na obsah. Čtvrtý ročník je závěrečný. Témata jsou pouze dvě. Ilustrace literární předlohy a výstavní soubor – volná tvorba. U obou se klade důraz na původnost a originalitu.

Kladla jste důraz i na domácí a samostatnou práci studentů?

Od druhého ročníku jsou studenti již schopni pracovat samostatně. Jinak to ani nelze, a to především v tématech jako je krajina nebo architektura. Pokud se podaří probudit ve studentech zájem o tato témata, rádi pak pracují samostatně. Tohoto jsou schopni ovšem až středoškoláci a starší. Fotografie se totiž nedá dělat jinak než samostatně.

Jak jste výkony svých žáků hodnotila? Co pro Vás bylo důležité? Jakých dovedností museli nebo alespoň měli posluchači dosáhnout?

Hodnocení prací je důležité, nesmí však žáky odradit. Pokud není výkon nejlepší, hodnotím srovnáním s jinými, a tím poukazuji na chyby. Při hodnocení je vhodné zapojit všechny žáky. Při hodnocení přihlížím k věku a schopnostem žáka, řídím se zásadou taktního přístupu, respektování názoru žáka. Hodnotím plnění ročníkových úkolů, pokrok žáka v daném období, jeho aktivitu, kreativitu, samostatnost a zájem o obor. V pololetí a na konci školního roku jsou žáci klasifikováni dle vyhlášky č. 71/2005 Sb.

Byla pro Vás důležitá i prezentace tvorby studentů na veřejnosti?

Představit své práce veřejnosti je důležité nejenom pro mne, ale motivující hlavně pro studenty.

Ve své pedagogické praxi jste měla možnost pracovat jak s tradiční analogovou, tak i později s digitální fotografií. Mohla byste popsat rozdíly, které se v souvislosti s novým digitálním médiem objevily ve výuce?

Nejen pro výuku, ale vlastně pro profesionální fotografii je digitální technologie usnadněním. Zjednodušuje a urychluje celý proces vzniku fotografie. Odpadá například vyvolávání negativů či inverzních filmů, dále jejich následné upravování a skenování a s tím související nutná retuš a odstraňování smetí při skenování. Za velký přínos považuji rovněž okamžitou kontrolu záběrů (a tím i úsporu materiálu). Další výhodou je možnost nastavení barevné teploty. Což dříve při fotografování na barevné negativy a inverzní filmy nebylo jednoduché.[407] *Pokud se fotografovalo na barvu, inverzní film (diapozitivní film), musely se používat tzv. převodní filtry pro denní světlo nebo pro umělé světlo. Vyráběly se ovšem inverzní filmy (diapozitivní filmy) citlivé buď na denní světlo, nebo na umělé. To u digitálních fotoaparátů odpadá. Tam stačí pouze nastavit barevnou teplotu WB daného prostředí. Nebo fotit do formátu RAW a pak si*

---

407) Barevné inverzní filmy se používaly pro záběry určené pro tisk v reklamě, publikacích. Ale i pro závěsné fotografie z inverzních filmů, tedy diapozitivů, se technologií Cibachrome daly dělat kvalitní zvětšeniny. Např. Jan Pohribný (*1961) ve svých začátcích fotil na diapozitivy a následně je zvětšoval na Cibachrome. Bylo to ovšem dost drahé. (Poznámka Mileny Valuškové.)

vše ve Photoshopu upravit dle potřeby. Také pro reportážní a dokumentární fotografii je rovněž ulehčením. Tím jen chci naznačit, že i pro pedagogickou praxi byl nástup digitální fotografie usnadněním. Studenty je možné okamžitě korigovat, upozorňovat na chybné postupy, přístup k motivu, volbu záběru, kompozici. Ale chci také říci, že digitální fotografie není východiskem a zárukou kvality. Fotograf nebo i student či budoucí fotograf se musí naučit opravdu fotografovat. Photoshop a jeho možnosti nenahradí kvalitu. Technika není vše. Ale fotografie byla již od svých počátků médiem pro masy, s digitální technologií se jí stala ještě víc. Ve své pedagogické, a doufám, že i v umělecké, práci se snažím pracovat s osobním přístupem, kvalitativním vkladem. Varuji studenty před všeobecně rozšířeným přístupem, že čím „chytřejší" fotoaparát existuje, tím „hloupější" může být fotografující. A to je to nebezpečí a jistá devalvace fotografie. Tvorba sama o sobě je tvrdá práce související s názorem, osobním přístupem a hlavně musí být o něčem... A to se snažím vštípit svým studentům. Že tvorba není „namlátit" tisíc záběrů, z nichž některý náhodou bude skvělý snímek. To není tvorba! Opakuji jim, že umění, jak fotografovat digitálním fotoaparátem, je naučit se nestisknout spoušť. Nechci, aby je digitální fotografie dovedla k povrchnosti, aby přestali přemýšlet o záběru.

Olomouc, 18. 2. 2013

Rozhovor s Markem Šobáněm

/9/

Marku, dlouhá léta působíte jako lektor v Muzeu umění Olomouc. Kdy jste se stal součástí odborného muzejního kolektivu?

V lektorském oddělení muzea pracuji od roku 2002, tedy více než deset let. Od samého počátku pracuji jako lektor v jedné jeho specifické části, v Arcidiecézním muzeu. Nejprve sám, později přibyla kolegyně Čapková-Johnová, se kterou připravujeme některé programy společně.

Jistě bylo důležité, že jste v té době byl již zkušený pedagog s několikaletou praxí. Jaké byly Vaše předchozí profesní zkušenosti?

Jsem absolventem Katedry výtvarné výchovy na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Po ukončení školy jsem pracoval v neziskové organizaci Studio Experiment, která byla zaměřena na odpolední kurzovní činnost v oblasti estetické a výtvarné výchovy. Tam jsem získal velkou praxi, protože jsem měl možnost pracovat s rozmanitou škálou žáků a posluchačů od školních dětí až po dospělé. Pak jsem sbíral zkušenosti i na základní škole, kde jsem pracoval rok a půl jako učitel výtvarné výchovy. Zde jsem si mohl ověřit možnosti a postupy zprostředkování uměleckých děl na skupině žáků, kteří si výtvarnou výchovu nevybrali jako volitelný nebo zájmový předmět, ale měli ho jako jeden z povinných předmětů (pouze jako jeden z mnoha dalších předmětů). Zprostředkování výtvarného díla, což je vlastně podstata muzejní edukace, jsem ve svých předchozích zaměstnáních zapojoval běžně do výuky výtvarné výchovy, ať už ve Studiu Experiment nebo i na základní škole.

Jaké edukační aktivity jste začal rozvíjet v muzeu? Jaké metody a formy jste pro ně volil?

Začnu více zeširoka. Pro mne je důležité, aby animační program vždy v určitém poměru tvořily dvě základní složky. Tou první je složka, která rozvíjí vědomosti, poznatky, zkušenosti. Tou druhou pak je zážitek a prožitek. Z toho vychází i výběr metod. Obě linie se samozřejmě neoddělují, naopak se prostupují. Vždycky jsem dbal, aby naši klienti, ať už děti nebo i dospělí, měli z této návštěvy mimořádný a příjemný zážitek a prožitek. Kromě výkladu, který je více spojen s poznávací složkou animace, jsem volil metody z oblasti dramatické a výtvarné výchovy, které naopak podněcují zážitkovou složku edukačního procesu. Je to poměrně široká škála metod sahající od výtvarné reakce na určité umělecké dílo nebo práce s jeho fragmenty až po jeho kompletování vybranou výtvarnou činností. Nebo jsou to pohybové či zvukové nebo hlasové reakce na umělecké dílo. To znamená ozvučování obrazů, vkládání replik do úst postavám na obraze, práce se zvukem, tělem. Například při programu, který zprostředkovával počátky moderního umění, jsme pracovali nejprve s realistickým ztvárněním portrétu (například u Joži

Uprky). Při těchto animacích jsem použil jako pomůcku zrcátko, ve kterém se reflektovala tvář nebo, chcete-li, skutečnost jako taková. Při animaci kubistického díla (portrétu Muž a žena *od Procházky) to bylo pravítko a jeho možnosti uplatnění ve výtvarném projevu a význam geometrického umění vůbec. Výstupem byly portréty zaznamenané v překreslené geometrické síti. Pro práci s abstrahovaným záznamem reality (Makovský,* Dívčí sen*) jsem pak zadával úkol sestavit portrét pouze ze tří náhodných barevných útržků. U expresionistického autoportrétu jsme emoce a dojmy z vystaveného obrazu vyjadřovali hlasem (akustickými hudebními nástroji). Také jsme zobrazené postavě vkládali do úst repliky, snažili jsme se postihnout její pocity. Jsou to jednoduché metody, nenáročné pomůcky, kterými dosahuji velmi dobrých výsledků a reakcí.*

Od roku 2007 se v muzeu spolupodílíte na edukačních programech spojených s fotografií. Jsou tyto programy v něčem specifické nebo odlišné od animací, které připravujete běžně pro muzejní expozice? Používáte jiné metody a formy, nebo se dají použít ty, které máš již zažité a vyzkoušené?

Médium fotografie vybízí k volbě jiné škály metod. Například upouštím od ryze výtvarných akcí s barvou či jinými malířskými a kresebnými prostředky. V ideálním případě by bylo dobré, kdyby se při tvůrčí činnosti během animace pracovalo opět s fotografickým médiem. (Spíš se snažím, aby reakcí na fotografii byla zase fotografie.) Když se ohlédnu zpátky, tak jsem nejčastěji využíval práci se slovesným projevem, ať už to byly prvky tvůrčího psaní, automatického textu, asociativní řetězce, hledání nových názvů, titulů a podobně. To vše fotografie snese, vybízí k interpretaci, k diskuzi, k povídání o tom, co vidíme. Protože jsme často při těchto animacích spolupracovali s fotografy, vyzkoušeli jsme právě postup, jak lze na fotografii vystavenou reagovat fotografií vlastní, autorskou. Tak jsme vlastně připravili se zájemci i paralelní výstavu, která běžela souběžně s primárním výstavním projektem jako její hodnotný doplněk. Fotografie komunikovala s fotografií. Vytvořil se dialog, někdy i opozice či kontrast. Dokážu si představit, že na fotografii budeme reagovat koláží, tradiční kresebné či malířské prostředky mi do takového programu nezapadají. Další možností byla inscenace inspirovaná fotografií. Nebo práce s rekvizitami a významovými doplňky. To je zase cesta vycházející z akčního umění, body artu, happeningů.

Probrali jsme řadu metod, postupů od automatického psaní až po akční prvky při interpretaci díla. Kde jste si vlastně tyto dovednosti osvojil, z čeho jste čerpal?

Pro mne to jsou dva hlavní zdroje. Vycházím z metod kritického myšlení a z prvků dramatické výchovy. Druhým dobrým zdrojem inspirace jsou artefiletické semináře Jana Slavíka, které navštěvuji již řadu let. Samozřejmě si vyměňujeme zkušenosti s ostatními kolegy. Jsem činný v Komoře edukačních pracovníků při Radě galerií České republiky, setkávám se s kurátory a pedagogy nejrůznějších stupňů a zaměření.

Programy, o kterých jsme doposud mluvili, byly připravovány pro vybrané skupiny převážně dospělých posluchačů a zájemců o fotografii. Je muzejní edukace zaměřená na fotografii vhodná i pro jiné kategorie?

Ano, zatím jsme o tom nemluvili, ale dokázal bych si představit, že například výklad nejrůznějších žánrů, jako je portrét, krajina nebo zátiší, bych mohl s pomocí fotografie velmi dobře přiblížit i mladším nebo nevýběrovým kategoriím zájemců. Nechtěl bych, aby má předchozí výpověď vyzněla tak, že fotografie je vhodná jen pro dospělé. Jde to, jen jsme to v širším měřítku zatím moc nedělali, ale i z dílčích zkušeností vím, že to funguje, minimálně u žáků druhého stupně.

Mluvili jsme o metodách, formách a postupech. Ale co je vlastně Vaším cílem?

Mám rád, když skupina dobře reaguje a v expozici se podaří vytvořit výjimečnou atmosféru. Tak vznikají neopakovatelné zážitky, které se mohou odehrát právě na tom daném místě a nikde jinde. Chci spojovat vnímání originálů se zážitky. A chtěl bych, aby ty zážitky vznikaly společně. To je pro mne možná důležitější než zprostředkování vědomostí, které je vždy možné dohledat i jinde. Zážitek je ale tady a teď.

Olomouc, 4. 4. 2013

Rozhovor s Vladimírem Jankem,

vedoucím oboru tvůrčí fotografie při DDM Olomouc

/10/

Pane inženýre, kdy vlastně obor tvůrčí fotografie při DDM v Olomouci vznikl?

Do Domu dětí a mládeže jsem přišel v roce 1993. S tímto rokem se také dá spojovat systematické budování fotografického oboru. Před tím zde samozřejmě existovalo několik kroužků, ale jejich náplň byla zahrnuta do činnosti technického oddělení. Pro mne bylo zcela zásadní přetáhnout fotografii do výtvarného oddělení. Je to přece především výtvarná disciplína.

Na co jste při koncipování výukového programu navazovali?

Začnu možná trochu zeširoka. Koncem osmdesátých let jsem navštěvoval fotografický obor u Bořka Sousedíka na Lidové konzervatoři v Ostravě. On mi pomohl rozšířit obzory ve fotografii směrem k jejímu širšímu a hlubšímu chápání. K jakési filozofii a psychologii fotografie. S tím jsem se do té doby moc nesetkával. I jeho pojetí vizuality ve fotografii je mi blízké. K tomu se ještě připojil můj zájem o video. Začátkem devadesátých let jsem si doplnil vzdělání na Pedagogické fakultě v Hradci Králové, a to v oboru vizuální tvorba. Měl jsem totiž představu o založení videostudia, kde by vznikaly výukové a vzdělávací videoprogramy pro školy. To vše pak vyvrcholilo v setkání s kolegou Petrem Exlerem, který mne požádal o fotografické i audiovizuální dokumentování jeho aktivit. Petr totiž dlouhodobě pořádal výtvarná setkání, workshopy a výtvarné projekty pro děti a mládež. Všechny tyto zkušenosti jsem pak přenesl do nově budovaného fotografického oboru.

Jaké tedy byly Vaše začátky?

Naštěstí zde bylo základní zázemí a fotokomora. Začal jsem tedy rovnou s pedagogickou praxí a systematickým budováním výuky i zázemí. První skupinou byli studenti ze Slovanského gymnázia. Středoškolský věk je podle mne ideální. Jinak samozřejmě komunikujete se čtrnáctiletým žákem, který je ještě dětsky hravý a jinak se sedmnácti- osmnáctiletým gymnazistou, který si již utváří filozofický postoj k životu. U teenagerů, kteří se v určité fázi svého osobního vývoje chtějí odlišovat, je fotografie nosným médiem. Sahají po fotografii, která jim umožňuje rychlejší a lepší vyjádření názorů, pocitů. Hodně se setkávám s přístupem, že je to jenom zábava. To zde velmi rychle odbourávám. Chci je vtáhnout a získat pro systematickou a soustředěnou zájmovou činnost. Samozřejmě určitý podíl hry ponechávám.

Jakou formou a jakými metodami se snažíte svým studentům zprostředkovat vyučovanou látku?

Tak jako se vyvíjeli studenti, tak jsem ve výuce reagoval i já. Rok od roku jsem získával stále větší a jasnější zpětnou vazbu. V době mých začátků nebylo těžké studenty pro fotografii získat. Tehdy se pracovalo jen v temné komoře a klasickou cestou a stačilo vědomí, že získají nějakou další dovednost a novou zkušenost. A také u studentů nebyl problém vnímat fotografii jako obraz. Naopak v dnešní době je daleko těžší získat jejich pozornost pro fotografický obraz. Jsou zahlceni kvantitou, technologiemi. Přicházejí úplně jinak nastaveni, než tomu bylo na začátku devadesátých let, kdy jsem s nimi mohl „jít rychleji" do tvorby, do prožitku, do myšlenky. Dnes je cesta složitější. Musím odbourat nánosy, zátěž a klišé internetu nebo sociálních sítí. Proto se vracím k práci ve fotokomoře. Hned od začátku je vtáhnu do tajemství vzniku fotografického obrazu. Děláme fotogramy, sháníme staré aparáty. Když to shrnu, prvotní je vůbec studenty získat pro fotografii jako obraz. Chci, aby zjistili, že s fotografií mohou něco vnitřního zažívat. Na to navazuje poznání řemesla, dovednosti. Ale jen velmi pozvolna. Nechci je znechutit a zahltit technikou nebo teorií. Chci, aby si sami našli k tomuto médiu vnitřní vztah. Podobně jako se to děje v hudbě.

Jaké metody při výuce nejčastěji volíte?

Pokud je vám blízký princip zážitku, zážitkové pedagogiky, tak lze její postupy používat jak v klasické, tak i v digitální fotografii. Zážitek je pro současného studenta práce v temné komoře. Nebo když demonstruji princip kamery obscury. Studenti jsou nadšení. Nebo také jako jedno z prvních cvičení volím motiv plošné struktury. Vyrábíme například skleněné matrice pro fotogramy. Střídám práci ve fotokomoře a u počítače. Studenti poznávají rozdíly. Že něco jiného je prožít hodinu v temné komoře a úplně něco jiného je to u fotoeditoru v počítači. A že něco jiného je fotografie virtuální a něco jiného zvětšenina či tisk. Paradoxem je, že sem přicházejí studenti, kteří mají zkušenost jen s virtuální formou obrazu. Proto po nich již od prvních setkání vyžaduji, aby ke společné konzultaci vybrali a přinesli deset hotových snímků. Aby v těch svých megabajtech našli pár kvalitních snímků. Už to je pro některé selektivní. Postupně přichází práce s fotoaparátem, snímková technika. Celou dobu samozřejmě rozvíjíme práci se světlem, ať už je to přírodní nebo ateliérové.

V jakých vyučovacích formátech studenti pracují?

Především pracujeme ve skupinách. Mívám tak čtyři skupiny, které se pravidelně scházejí vždy jednou týdně na dvě hodiny. Kromě práce tady využívám i volný čas posluchačů. Zadávám jim úkoly, které sami doma dlouhodobě zpracovávají. Jde mi jak o obsah, tak i o formu. Výsledky práce rozebíráme, selektujeme. Na nich se učíme, rozebíráme je. Důležité je, že slyší jiný názor

na své práce. Že o nich musí hovořit před ostatními. Důležitá je zpětná vazba. Jak pro ně, tak i pro mě.
Samozřejmě také přednáším a promítám. Ať už jsou to dějiny fotografického obrazu od 19. století do současnosti nebo autorské profily významných fotografických osobností. Informuji je také o výsledcích práce na fotografických školách, jako je Institut tvůrčí fotografie v Opavě nebo i činnost katedry ve Zlíně nebo v Ústí nad Labem. Samozřejmě navštěvujeme i muzea, galerie. Tam používám takový postup. Během prohlídky si posluchači mají vybrat nejlépe jednu fotografii, která je zaujme. Tu si pomyslně odnášíme s sebou do další výuky. K ní se pak vracíme a diskutujeme o ní, rozebíráme kompozici, téma, práci se světlem a tak dále. Podobnou metodu volím i u jednotlivců už přímo na výstavě. Každý má za úkol si vybrat fotografii, která ho zaujme a musí to také při společné prohlídce vysvětlit a zdůvodnit ostatním.
Během roku se také snažím alespoň dvakrát připravit víkendovou dílnu. Tento formát mám rád, umožňuje totiž bez časového stresu pracovat soustředěně na zvoleném tématu. Ale hlavně můžeme společně něco zažívat, hlouběji se ponořit do tématu. Byl to například workshop na téma portrét, který se skládal z dílčích cvičení s mimikou a okamžitými reakcemi, které se studenti snažili zaznamenat.
Na celoroční činnost pak od roku 1994 navazují letní fotodílny. Jejich cílem je nabídnout mladým lidem možnost soustředěné fotografické práce rozšířené o poznání kulturních a historických souvislostí života člověka v daném místě. Jedná se tedy většinou o týdenní společný a tvůrčí pobyt v nějaké zajímavé lokalitě. Na určené místo odvážím i technické vybavení a světelný park, vytváříme si zde i improvizovanou fotokomoru. Zapůjčuji i vybavení pro práci s digitální fotografií zhruba pro dvanáct lidí. Snažím se, aby se fotografie mohla zpracovávat hned na místě. Zde se snažíme celý týden „žít“ s fotografií. Účastníci se učí koncentrovat na jedno téma, což je například v průběhu roku dost složité, protože mají mnoho povinností ve škole. Vzniklé fotografie hned hodnotíme, vybíráme z nich ty nejlepší. Také se snažíme uspořádat v daném místě výstavu. Proto fotografie i sami paspartujeme a připravujeme k prezentaci. Do výstavy se snažíme vtáhnout i místní; zveme je na slavností zahájení, diskutujeme s nimi. Podobně se snažíme koncipovat i výstavy v Olomouci. Například výstava Dokument zde v DDM. Nebo i dříve výsledky prací, které vznikly ve šternberském augustiniánském klášteře jako reakce na místo. Nebo téma krajina, kterému jsme věnovali tři roky na letních setkáních. Pod souhrnným názvem Hledání duše krajiny *to byla krajina venkovská, městská nebo i člověk v krajině. Střídáme barevnou i černobílou fotografii. Máme v plánu se zaměřit i na inscenovanou fotografii, a to v netradičním prostředí hanáckého skanzenu v Příkazích.*

Na která setkání vzpomínáte nejraději?

Myslím, že jedno z prvních, ne-li vůbec první letní fotografické setkání, se konalo v roce 1994 na Sovinci. Mohli jsme tehdy bydlet na hradě. Dopo-

ledne jsme uklízeli v hradním příkopu, odpoledne jsme se věnovali tvorbě. Studenti také měli možnost setkat se s fotografem Jindřichem Štreitem, konzultovat s ním. Z tohoto letního soustředění vznikl první výstup, výstava v dnes již zaniklé galerii ve Šternberku. To bylo v lednu roku 1995. Velmi rád také vzpomínám na letní týdenní dílnu Po stopách rabína Neudy. Ta byla inspirována hodnotami židovské kultury, které mladí fotografové nacházeli či inscenovali v prostorách synagogy v Lošticích a na blízkém židovském hřbitově.

Kolik vás tak zhruba na letních dílnách bývá?

Třeba v Lošticích se nás tehdy sešlo patnáct zájemců. Snažili jsme se, aby vzniklé fotografie nebyly pouhými reprodukcemi vnějších motivů, ale aby promlouvaly emotivně. Proto jsme také dílnu rozšířili o dramatické a prožitkové aktivity, které měly za cíl seznámit se s kvalitou židovského života a s prameny židovské moudrosti. Základním zážitkovým bodem, od kterého se odvíjela inscenovaná fotografická tvorba, byla šábesová večeře. Rodinný rituál, který se konává v předvečer šabatu, hlavního svátku židovského týdne. Všichni účastníci fotodílny měli role – vystupovali jako členové jedné velké rodiny. Zasedli k prostřené tabuli v synagoze a stali se svědky rituálního zapalování svící, omývání rukou, žehnání vína i židovského chleba chaly. To vše se samozřejmě dokumentovalo. Dalšími prožitkovými aktivitami byla například i četba zamyšlení z knihy Hodiny zbožnosti, *jejíž autorkou je Fanny Neuda, manželka loštického rabína Abrahama Neudy. Účastníci workshopu také společně četli židovské pohádky, naučili se tancovat židovské tance a zpívat židovskou píseň. Významná byla i noc prožitá v synagoze, kdy jsme v závěru večera před usínáním v potemnělém prostoru poslouchali romanci pro violoncello a orchestr* Kol Nidrei *od Maxe Brucha. V exteriérech, na židovském hřbitově, jsme například hledali a dokumentovali náhrobek loštického rabína Neudy. Vyvrcholením týdenní tvořivé práce byla výstava fotografií, které jsme instalovali v prostorách synagogy. Na vernisáži celé naše tvůrčí společenství zazpívalo píseň* Šalom chaverim *a zatančilo jeden ze židovských tanců.*

Jaké máte další výstupy z výuky?

Kromě výstav, které si chystáme od snímků až po pasparty a rámy sami, jsou to ještě osobní portfolia posluchačů. Po celou dobu studia je vedu k tomu, aby si nejen pečlivě evidovali své snímky, ale také aby si sestavili profilový nebo výběrový katalog svých prací – portfolio. Většinou má podobu závěsného šanonu nebo větší slohy, do které postupně přibývají pečlivě vybrané snímky z různých kategorií a žánrů.

Co považujete ve výuce za úspěch?

Takovým základním lakmusovým papírkem je fakt, že sem studenti vydrží chodit po celou dobu studia na střední škole. A když už vydrží, tak často za-

činají realizovat vlastní nápady, vlastní projekty, soubory a témata. Přebírají zčásti iniciativu ve výuce. Jinak je vlastně po celou dobu vedu já, nabízím náměty, témata, řešení. Jsem rád, když se někteří s odstupem času vracejí. Přicházejí na konzultace, poradit se, pochlubit. A samozřejmě jsem rád, když se někteří z mých studentů dostanou na školu uměleckého nebo i fotografického zaměření.

S jakými představami jste na začátku do vyučovacího procesu vstupoval a jaká je dnešní skutečnost? Jaké byly a jsou Vaše výukové cíle?

Cítím, že problémem jakýchkoliv činností, kterým věříte a předpokládáte, že mají smysl, je v současné době jejich udržitelnost. Udržitelnost v tomto společenském marasmu, systematičnost a jejich rozvíjení dál. To souvisí s mezilidskými vztahy, komunikací, organizací výuky, finanční stránkou. A všechny tyto faktory musí pedagog obsáhnout. Je totiž zároveň i manažerem výuky, protože současná výuka je vlastně syntézou těchto mnoha okolností. Nesmí v tom ale zaniknout nadšení, snaha získat mladé lidi pro obor, nadchnout je, aby přijali fotografii jako možnost sebevyjádření. Tak jako někdo píše, někdo jiný zase vytváří něco v prostoru nebo maluje a skládá básně, tak já studentům pomáhám najít cestu k fotografii a k pochopení jejího „jazyka". Je to možná trochu poetický cíl, ale uvědomuji si, že se k němu musíme dostat i přes poznání praktických věcí. Řemeslo a praktická zkušenost s výrobou fotografie je základem. A když se mi toto podaří se studenty zdolat, tak pak můžeme zamířit k dalším cílům. A věřím, že fotografie bude pořád pracovat s hodnotami, které měla i v dobách dřívějších. Že její smysl neupadne s rozmachem digitálních technologií, internetu či facebooku. A mohu říci, že dnes jdu k vytčenému cíli jakoby opačnou cestou. Stále častěji začínáme s digitálem a vracíme se ke klasické fotografii. Najednou mají studenti v ruce film, vidí, co všechno umí světlo, co obnáší práce temné komoře.

Olomouc, 6. 12. 2013

Rozhovor s Jaromírem Palasem

/11/

Jaromír Palas (*1945, Tišnov)

Pane Palasi, kdy a jak jste se dostal k fotografování?

Fotografii jsem se věnoval od dětství. Důležité pro mne bylo pak Brno, kam jsem se přemístil na Střední elektrotechnickou školu. Začal jsem chodit na výstavy, hlavně na výstavy fotografií. V sedmdesátých letech jsem se také začal vážněji vzdělávat. V Brně jsem se účastnil kurzů a konzultací Školy výtvarné fotografie Svazu českých fotografů. V roce 1977 jsem absolvoval tzv. dvouletou Školu výtvarné fotografie.

S jakými osobnostmi a pedagogy jste se tam setkal?

Lektorů a vyučujících bylo mnoho. Na krajinu to byl Miroslav Bílek, na užitou fotografii Karel Otto Hrubý, na portrét Miroslav Borovička. Také se tam učila reportážní fotografie, fotografický seriál a základy dokumentu, tuto část měl na starosti Antonín Hinšt. U doktora Sapary jsme se seznamovali se speciálními a zvláštními fotografickými technikami. Byl to fotogram, vysoký kontrast, Sabattierův efekt nebo zvýšený kontrast a hrubé zrno. Všechno dost technicky náročné. Pak tam také působil teoretik Václav Zykmund. Vzpomínám si, že ocenil můj „smysl pro absurditu". Donesl jsem mu tehdy fotografii z takového vetešnictví, nebo to spíš byla opravna hraček. To se mu velmi líbilo. Přirovnával ji k fotografiím Jindřicha Štyrského.

Pokračoval jste ve studiu fotografie i nadále?

Ano, v roce 1977 jsem ukončil první část studia v Brně. Pak jsem volně pokračoval a v roce 1987 jsem absolvoval tzv. třetí nadstavbový ročník. To už však bylo na Institutu výtvarné fotografie Svazu českých fotografů, který tehdy vedl Vladimír Birgus. Absolvoval jsem se souborem Dobrý člověk ještě žije(?).

Tím však Váš zájem o fotografii neopadl?

Ne, naopak. Sice ne jako profesionál, ale jako nadšenec jsem sedmnáct let navštěvoval fotoklub v Přerovských strojírnách, kde jsem dlouhá léta pracoval. S přerovským klubem jsme organizovali pravidelné výstavy amatérských fotografů. Také jsem byl po celou dobu členem Svazu českých fotografů.

Vraťme se ještě i k souboru *Dobrý člověk ještě žije(?)*. Jak jste se k tomuto tématu dostal?

Tento soubor považuji za moc důležitý. Vznikal od konce sedmdesátých, začátku osmdesátých let, věnoval jsem mu pak zhruba dalších třicet let života.

Jaromír Palas, z cyklu *Dobrý člověk ještě žije (?)*, nedatováno (70. léta 20. století), černobílá fotografie, 400 × 300 mm, archiv autorky, Olomouc

Je poskládaný z různých fotografií, jsou tam inscenované portréty i dokumentární momentky. Měl jsem také potřebu fotografie nějak doplnit. Proto jsem využil kombinaci obrazu s textem. Chtěl jsem ukázat život takový, jaký je. I lidi, kteří mají své radosti i starosti. Lidé na mých fotografií jsou často zamyšlení nebo zachycení v těžkých chvílích. Nechtěl jsem ale, aby fotky působily bezvýchodně. Vím, že jsou mezi námi zlí, sobečtí a cyničtí lidé, kteří se nebojí veřejně prosazovat své zájmy. A okolí mlčky a netečně přihlíží. Vím, že se může zdát, že zla a sobeckosti je kolem nás mnoho. Že je ho více než dobra. Proto jsem si záměrně všímal té lepší stránky člověka, abych dokázal sobě i druhým, že dobrých lidí je mezi námi dostatek.

Nejvíce energie jste do souboru investoval v osmdesátých letech, ale vrátil jste se k němu i po roce 1989?

Ano, někdy jsem se vracel k portrétovaným po delší době. Chtěl jsem znovu fotoaparátem zachytit vývoj jejich osudů. Ale jak vidíte, dnes už nefotím, zdraví odchází. Ale nepřestávám věřit, že jsou ještě dobří lidé. Proto jsem také vyhověl přání Muzea umění Olomouc a daroval svůj celoživotní soubor Dobrý člověk ještě žije(?) *do jeho sbírek. Snad zde najde i v současnosti uplatnění a snad mé příběhy někoho zaujmou a poučí. Snad tu moc fotografie stále má.*

Přerov, 10. 6. 2011

Souhrn

Práce *Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie* je přehledovou studií, která se úzce váže k problematice vzdělávání fotografů v Olomouci v letech 1907–2012. Ve sledovaném období, které pokrývá téměř celé 20. století a přesahuje až do současnosti, se podařilo popsat jak edukační realitu, tak i edukační procesy, které v ní probíhaly. Práce postihuje konkrétní podmínky, které spoluvytvářely edukační prostředí. Kromě školských zařízení popisuje i činnost v dalších společenských institucích s různými kulturními a dobovými charakteristikami. V jednotlivých kapitolách je sledována specifická fotografická edukace, která v určitém poměru slučovala prvky individuálního rozvoje s vědeckými a technickými poznatky a která přispívala k orientaci v oboru fotografie.

Z pohledu proměn a vývoje edukační reality lze práci rozdělit na tři základní úseky. První se týká především počátků fotografické edukace a amatérského vzdělávání. Tedy období, kdy vůbec vznikala potřeba získávat informace z oboru, vyměňovat zkušenosti. Formují se vzdělávací programy (kurzy, přednášky), vytváří se odborná a teoretická platforma oboru (především pak začíná vycházet časopis *Fotografický obzor*). Obsah vzdělávání se skládá postupně z poznatků a zkušeností účastníků, formuje se a reaguje na aktuální problémy fotografie. A to ať už v oblasti její výroby, tak i z pohledu uměleckohistorického. V tomto období se fotografie etabluje v rámci uměleckého provozu, překonává obtížně technické a technologické překážky. Další období začíná po druhé světové válce, respektive po roce 1948, a zahrnuje téměř celou druhou polovinu 20. století, tedy až do konce osmdesátých let. V tomto období se začínají rozvíjet další formy i metody vzdělávání. Edukační prostředí se rozšiřuje z nezávazného klubového setkávání do institucionálního vzdělávacího prostoru. Do edukačního procesu vstupují i zájmové organizace s vlastními vzdělávacími programy, lektory a členy. Nabídka pokrývá téměř všechny stupně vzdělávání, od základního uměleckého školství až po to vysokoškolské. Práce také dokládá, že do edukačního procesu se prostřednictvím lektorů, pedagogů a umělců přeneslo mnoho z předválečné klubové edukace. V určitých poměrech byla zachována přednášková činnost a praktická cvičení. Třetí etapa nastává po roce 1989 a je spojena s postupným útlumem analogové fotografie na straně jedné a s nástupem digitálních technologií na straně druhé. Je to také období, kdy se fotografie stává široce dostupným a masovým médiem. Eliminují se problémy její výroby, tzv. mokrý proces výroby pozitivu nahrazují vesměs tisky. V edukačním procesu se nově začínají objevovat otázky vizuální gramotnosti, kontextuality díla, společenských aspektů tvorby. Sem také spadá sonda z oblasti muzejní edukace, která je zacílena na zprostředkování a využití potenciálu moderní a současné fotografie, a přispívá tak ke kultivaci vnímání a chápání vizuálních informací.

Práce přináší několik obecnějších závěrů. První se týká edukačních metod a výukových forem. V průběhu celého období bylo možné vysledovat využi-

tí jak klasických edukačních metod, které zahrnovaly přednášky a názorné vysvětlování problematiky, tak i další demonstrační metody, spojené s praktickými dovednostmi. Současně, vzhledem k vysoké motivovanosti zájemců o edukaci, kteří do ní vstupovali dobrovolně a z osobního či profesního zájmu, se dobře rozvíjely i základní aktivizační metody. V určité míře se také uplatňovala, a to nejen v počátcích fotografické edukace, metoda heuristická, hledající originální řešení, opět spojená s aspekty vzniku, vzhledu a realizace fotografického snímku. V průběhu výzkumu se také potvrdila nezastupitelnost a role pedagogických a uměleckých osobností v edukačním procesu. Nebyla doložena jednostranná a úzce odborná vzdělanostní orientace, naopak výuka se díky osobnímu vkladu stávala platformou pro získávání všeobecného přehledu z dějin umění, filozofie a dalších společenských věd, doplňovaná o poznatky z vědeckých oborů dotýkajících se fotografického média. Další závěry souvisejí s činností několika olomouckých institucí. Každá z nich svým zaměření a prostřednictvím svých pedagogů či lektorů sledovala určitý edukační cíl či ideál. V oblasti neformální edukace bylo primárním cílem vychovat svébytnou osobnost, dobře se orientující v dobových trendech a schopnou samostatné činnosti, ať již umělecké nebo jinak profesně s fotografií spojené. Formální edukace, zahrnující jak vysokoškolský stupeň, tak i základní umělecké školství, sledovala cíl podobný. Mírnou odlišnost přinesla vysokoškolská výuka pedagogů, která se pojila jak s profesní přípravou budoucích učitelů, tak i dalších odborníků z nepedagogických kateder, jimž měla poskytnout široce rozprostraněné vzdělání, od výtvarné výchovy až po technické či přírodovědné obory.

Summary

Adult Learning and Education in the Field of Photography

Summarizing Study on the Education of Photographers in Olomouc in the period from 1907 to 2012

The work titled Adult Learning and Education in the Field of Photography is a summarizing study which addresses the issues of the education of photographers in Olomouc in the period from 1907 to 2012. The book describes an educational reality as well as educational processes that took place in the given period which covers almost all of the 20th century and extends into the present. The work describes particular conditions which contributed to the creation of an educational environment. Apart from school facilities, it also analyses activities performed in other social institutions with variety of cultural and period characteristics. Each chapter deals with a specific area of photography teaching, which in a certain extent combined elements of individual development with scientific and technical findings which facilitated the understanding of the field of photography.

Considering the changes and the development of an educational reality, the book can be divided into three main periods. The first one deals mainly with the beginning of the photography teaching and amateur education. It was the period when the need for information in the field and experience sharing was emerging. Educational programmes (courses, lectures) were created, specialised and theoretical platform of the field was established (most importantly the journal *Fotografický obzor* was being issued). Educational content consists of findings and hands-on experience of participants; it forms and addresses topical issues of photography; not only in terms of its developing but also in terms of its art historical context. In this period, photography establishes itself in the scope of art production and surpasses technical and technological difficulties. The following period begins after WWII, after the year 1948 to be exact, and it covers almost the whole of the second half of the 20th century up until the end of 1980s. Another forms and methods of education are being developed in this period. Educational environment is being extended from random meetings in the club to the institutionalised educational space. Interest organisations with their own educational programmes, lecturers and members enter the educational process. Almost all levels of education are on offer ranging from the basic art education up to the university level education. It is well documented in the work, that through the activities of lecturers, educators and artists a large part of the practice from pre-war club teaching has been brought to the educational process. In a certain extent, lectures and practical exercises have been kept. The third period commences after 1989 and it is connected with the gradual decline of analogue photography on one hand, and the arrival of digital technologies on

the other. It is also a period in which photography becomes a widespread mass media. Issues connected to photography developing are being eliminated, so called wet plate process is being substituted with mostly printing. Topics such as visual literacy, contextuality of a work of art, social aspects of creative work are newly introduced into the educational process. Another topic deals with an overview of museum teaching aimed at the mediation and application of the potential that the modern and contemporary photography can hold, and the cultivation of perception and understanding of visual information.

The work offers several conclusions of a general character. The first one is concerned with educational methods and teaching techniques. In the course of the whole period, it was possible to observe the application of traditional educational methods including lectures and practical clarification techniques of individual issues as well as demonstration methods providing practical skills. Consequently, basic activation methods developed well as a result of high motivation of participants in the teaching process who came voluntarily and on the account of their personal or professional interests. Up to a certain extent and not only at the beginning of the photography teaching, heuristic method was applied which is characterised by the search for original solutions and the connection to the aspects of the developing, design and realisation of a photography. In the course of the research, the irreplaceability and role of educational and artistic personalities in educational process was confirmed. The result of the research was not a single-sided specifically educational understanding but quite the contrary. Thanks to the personal input, the teaching became a platform for acquiring general knowledge in the history of art, philosophy and other humanities, complemented with the findings from scientific fields dealing with the media of photography. Other conclusions address the activities of several institutions in Olomouc. Given by its specialisation and selected by the educators and lecturers, each of activities was focused on a particular educational objective or ideal. Considering non-formal teaching, the main objective was to produce an independent person with a firm grasp on the period trends, who is able to engage in individual activities be it artistic or otherwise professionally connected to the photography. Formal teaching comprising both university level education and basic art education was focused on a similar objective. Minor difference was made by university level teacher training programme which was concerned with the professional training of future teachers as well as other professionals from non-educational departments who were to benefit from wide range of knowledge including art education as well as technical and natural science disciplines.

Jaromír Kohoutek, *(Sadba)*, (1965), černobílá fotografie, 593 × 429 mm, Muzeum umění Olomouc

Použitá literatura

Alan, Josef. *Společnost, vzdělání, jedinec.* Nakladatelství Svoboda, Praha 1974.

Babyrádová, Hana. *Role rituálu v interdisciplinární estetické výchově*. Univerzita Karlova, Praha 2004.

Balajka, Petr – Birgus, Vladimír – Dufek, Antonín, et al. *Encyklopedie českých a slovenských fotografů.* ASCO, Praha 1993.

Barthes, Roland. *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Praha 2005.

Bauer, Ute Meta (ed.). *Education, information, entertainment. Aktuelle Ansätze künstlerischer Hochschulbildung.Current approaches on higher artistic education,* Selene, Wien 2001.

Baumann, Sabine (ed.). *Gallery and community education of visual arts for older people.* Bundesakademie für Kulturelle Bildung, Wolfenbüttel 2012.

Bieleszová, Štěpánka – Vrbová, Pavla – Zatloukal, Pavel. *Civilizované iluze. Fotografická sbírka Muzea umění Olomouc/Civilised illusions. Photography collection of the Olomouc Museum of Art*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012.

Biegon Milan. *Využití fotografie v klauzurních a diplomových pracích studentů intermediální tvorby a grafiky Katedry výtvarné tvorby Ostravské univerzity v Ostravě* (magisterská práce). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2008.

Bonsiepe, Gui – Bürdek, Bernhard – Fernandez, Silvia. *Ulmer Modelle. Modelle nach Ulm*. Stuttgart 2003.

Broker, Holger (red.) – Holzherr, Andréa – Persóna, Timothy. *Helsinki School, neue Fotografie aus Finnland*. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2009.

Bartko, Ondrej, et al. *Art school ŠUR + ŠUP + ŠUV = 75.* Rabbit & Solution studio, Bratislava 2007.

Birgus, Vladimír – Mráz, Milan. *8. výstava amatérské fotografie ČSR. Festival zájmové umělecké činnosti 1984.* Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1984.

Birgus, Vladimír – Vosátka, Miro. *Metodická příloha. 8. výstava amatérské fotografie ČSR*. Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1984.

Birgus, Vladimír – Mráz, Milan. *9. výstava amatérské fotografie ČSR. Festival zájmové umělecké činnosti vyhlášený na počest XVII. sjezdu KSČ a voleb do zastupitelských orgánů.* Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1986.

Birgus, Vladimír – Klimpl, Petr. *Metodická příloha. 9. výstava amatérské fotografie ČSR.* Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1986.

Birgus, Vladimír. *Fotografie absolventů FAMU* (kat. výs.). Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha 1987.

Birgus, Vladimír. *Institut výtvarné fotografie* (kat. výs.). Dům umění města Brna, Brno 1987.

Birgus, Vladimír. *20 let Institutu výtvarné fotografie* (kat. výs.). Filozofická fakulta Slezské univerzity v Opavě – Galerie 4 v Chebu, Opava – Cheb 1991.

Birgus, Vladimír – Scheufler, Pavel. *Fotografie v českých zemích 1989–1999.* Praha 1999.

Birgus, Vladimír. *Institut tvůrčí fotografie 25/5* (kat. výs.). Slezská univerzita v Opavě, Opava 1996.

Bieleszová, Štěpánka – Daněk, Ladislav. *Lovec obrazů. Jaroslav Vávra* (kat. výs.). Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2011.

Bílek, Miroslav. *Krajinářská fotografie.* Svaz českých fotografů, Praha 1980.

Brabcová, Alexandra (ed.). *Brána muzea otevřená*. Juko Náchod, Náchod 2003.

Císař, Karel (ed.). *Co je to fotografie?* Herrmann & synové, Praha 2004.

Circulation(s). Festival de la jeune photographie européenne. Fondation FetArt, Paříž 2011.

Číž, Roman. *Fotografia na VŠVU v Bratislavě* (bakalářská práce). Slezská univerzita v Opavě, Opava 1999.

Daněk, Ladislav – Zatloukal, Pavel (eds.) – Bieleszová, Štěpánka, et al. *Skleník. Kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969–1989.* Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2009.

David, Jiří. *Století dítěte a výzva obrazů.* Masarykova univerzita, Brno 2008.

Drosteová, Magdalena. *Bauhaus*. Köln 2007.

Dytrtová, Kateřina. *Interpretace a metody ve vizuálních oborech.* Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, Ústí nad Labem 2010.

Dufek, Antonín – Šmok, Ján – Birgus, Vladimír. *Fotografie absolventů FAMU* (kat.výs.). Dům umění města Brna, Brno 1985.

Erdélyová, Ester. *Sučasna fotografia na Škole užitkového výtvarnictva Josefa Vydru v Bratislave* (bakalářská práce). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2010.

Fiedler, Jeanin. *Walter Peterhans. Eine „tabula-rische" Annäherung* (kat. výs.). Berlin 1990.

Feininger, Andrea. *Die hohe Schule der Fotografie.* Heyne, München 1995.

Frýdlová, Jana. *Fotografie na Grafické škole v Praze* (magisterská práce). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2007.

Fotovýstava tří/fotoexperimenty, fotomontáže, fotogramy, fota, reklamní fota (kat. výs.). Klub českých fotografů amatérů v Olomouci, Olomouc 1935.

Glüher, Bernard. *Licht, Bild, Medium. Untersuchungen zur Fotografie am Bauhaus*. Verlag für Wissenschaft und Forschung, Berlin 1994.

Grecmanová, Helena. Aktivizační metody v muzejní pedagogice. In: *Škola muzejní pedagogiky 4.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2007.

Graeb, Bernard. *Didaktik der Fotografie.* Don-Bosco-Verlag, München 1971.

Hartmann, Sabine (red.) – Moortgat, Elisabeth (red.) – Sachsse, Rolf. *Lucia Moholy, Bauhaus-Fotografin.* Museumspädagogischer Dienst Berlin, Berlin 1995.

Haškovcová, Helena. *Sociální gerontologie aneb Senioři mezi námi.* Galén, Praha 2012.

Hendl, Jan. *Kvalitativní výzkum.* Portál, Praha 2005.

Hodek, Eva Marlene. *Šestka. Šest českých fotografických škol = Six. Six Czech schools of photography.* Pražský dům fotografie, Praha 2006.

Horáček, Radek – Zálešák, Jan (eds.). *Veřejnost a kouzlo vizuality. Rozvoj teoretických základů výtvarné výchovy a otázky kulturního vzdělávání.* Sborník symposia České sekce INSEA. Masarykova univerzita v Brně, Brno 2008.

Hollan, Jaroslav. *Vývoj fotografického školství v Československu a výuky fotografie na FAMU* (diplomová práce). Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze, Praha 1991.

Hrdina, Jiří. *Ostravské fotografické školství po roce 1948, výuka fotografie na Střední umělecké škole v Ostravě* (magisterská práce). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2006.

Hrubý, Karel Otto, et al. *Krajinářská fotografie.* Orbis, Praha 1973.

James-Chakraborty, Kathleen (ed.). *Bauhaus culture: from Weimar to the Cold War.* University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.

Juchelková, Iveta. *Miloslav Stibor, olomoucká fotografie 60. let* (bakalářská práce). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2001.

Jůva, Vladimír. *Úvod do pedagogiky.* Paido, Brno 1999.

Kavčáková, Alena. *Vydrův pokus o tvorbu výtvarného učiliště.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 1993.

Kavčáková Alena. *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010.

Keller, Ursula (ed.). *Kunst und Kunstvermittlung in Mittel- und Osteuropa.* Ifa, Stuttgart 1999.

Kessner, Ladislav (ed.). *Vizuální teorie.* H&H, Jinočany 1997.

Klimpr, Petr. *Česká amatérská fotografie 1945–1989.* ÚKVČ, Praha 1989.

Koleček, Michal (ed.). *Obraz, ve kterém žijeme. Práce studentů studijních programů a oborů fotografie realizovaných na českých a slovenských vysokých uměleckých školách.* Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, Ústí nad Labem 2011.

Kol. autorů. *Učební osnovy pro vyučování se zaměřením na grafiku, dekorativní činnosti, modelování nebo fotografování na II. stupni základního studia na LŠU – Výtvarný obor*. SPN, Praha 1982.

Kubíček, Michal. *Historie Institutu tvůrčí fotografie* (bakalářská práce). FPF v Opavě, Opava 2004.

Kudělka, Jiří. *Metodika výuky obrazové skladby na Lidové konzervatoři v Ostravě* (bakalářská práce). Slezská univerzita v Opavě, Opava 1998.

Krajská přehlídka prací fotografů Severomoravského kraje 1969 (kat. výs.). Vlastivědný ústav Olomouc, 1969.

Láb, Filip – Lábová, Alena. *Soumrak fotožurnalismu? Manipulace fotografií v digitální éře.* Karolinum, Praha 2009.

Lón, František (ed.). *400 let univerzity v Olomouci 1573–1973.* Olomouc 1973.

Machková, Eva. *Úvod do studia dramatické výchovy.* IPOS-ARTAMA, Praha 1998.

Mayer, Juliane (ed.). *Festschrift für Rainer Graefe. Forschen, Lehren und Erhalten*. University Press, Innsbruck 2009.

Mráz, Milan – Šmok, Ján. *6. národní výstava amatérské fotografie*. *Festival zájmové umělecké činnosti.* Krajské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1979.

Myška, Miroslav. *Fotografujeme krajinu.* Computer Press, Brno 2005.

Němeček, Miroslav. *Prof. Ján Šmok – osobnost a dílo* (magisterská práce). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2003.

Nešlehová, Alena. *Pedagogická komunikace v teorii a praxi.* Grada Publishing, Praha 2005.

Novotný, Vladimír. *Fotografická tvorba na fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně* (bakalářská práce). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2010.

Paďouk, Rudolf. *Umělecká fotografie a její tvorba.* Nakladatelství R. Promberger, Olomouc 1930.

Pecák, Josef – Šmok, Ján – Tausk, Petr. *Barevná fotografie.* SNTL, Praha 1975.

Peterhans, Walter. *Elemantarunterricht und photographische Arbeiten* (kat. výs.). Bauhaus-Archiv Darmstadt, Darmstadt 1967.

Pohlmann, Ulrich – Scheutle, Rudolf. *Lehrjahre, Lichtjahre, die Münchner Fotoschule 1900–2000.* Schirmer Mosel, München 2000.

Pospěch, Tomáš (ed.). *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech a dokumentech.* Nakladatelství Dost, Hranice 2010.

Průcha, Jan – Walterová, Eliška – Mareš, Jiří. *Pedagogický slovník.* Portál, Praha 2001.

Průcha, Jan (ed.). *Pedagogická encyklopedie*. Portál, Praha 2009.

Průcha, Jan. *Multikulturní výchova: teorie – praxe – výzkum.* ISV nakladatelství, Praha 2001.

Průcha, Jan. *Moderní pedagogika.* Portál, Praha 2005.

Rachow, Ives. *Aspekte künstlerischer Fotografie in der DDR unter besonderer Berücksichtigung der 1970er und 80er Jahre.* Viademica-Verlag, Frankfurt 2000.

Santler, Jaromír. *Fotografie ve výuce a výchově* (magisterská práce). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2005.

Sartori, Giovanni. *Pluralismus, multikulturalismus a přistěhovalci*. *Esej o multietnické společnosti.* Praha 2005.

Seemann, Hellmut Th. – Valk, Thorsten. *Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919–1925*. Der Klassik Stiftung Weimar, Göttingen 2009.

Schwarz, Leo. *Zadní projekce jako prostředek k metodickému využití filmu při vyučování* (metodický list). Ústav pro další vzdělávání učitelů a výchovných pracovníků, Olomouc 1958.

Skopec, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku.* Orbis, Praha 1963.

Slaný, Václav. *Národní výstava amatérské fotografie. 4. ročník*. Krajské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1976.

Slavík, Jan. *Umění zážitku, zážitek umění. Teorie a praxe artefiletiky.* 1. díl. Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha 2001.

Slavík, Jan – Wawrosz, Petr. *Umění zážitku, zážitek umění*. *Teorie a praxe artefiletiky*. 2. díl, Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, Praha 2004.

Sontagová, Susan. *O fotografii.* Barrister & Principál – Paseka, Brno – Litomyšl 2002.

Stibor, Miloslav. *Historická Olomouc* (Zdeněk Ondráček, Jaroslav Šanda, Rupert Kytka, Vojtěch Sapara, Jan Dokoupil; kat. výs.). Středisko státní památkové péče a ochrany přírody, Olomouc 1973.

Stibor, Miloslav. *Willy Hengl. Výstava fotografií.* Vlastivědný ústav Olomouc, Olomouc 1977.

7. výstava amatérské fotografie ČSR. Festival zájmové umělecké činnosti vyhlášený na počest 65. výročí VŘSR. Krajské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1982.

Stibor, Miloslav. *20 let Výtvarného oboru LŠU v Olomouci* (kat. výs.). Olomouc 1980.

Stibor, Miloslav. *Fotografie členů fotoskupiny při VO-LŠU Olomouc* (kat. výs.). SZK ROH Uničov, Uničov 1988.

Stibor, Miloslav. *Fotografie pro lidové školy umění.* Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1979.

Šmok, Ján – Švagra, Josef. *Národní výstava amatérské fotografie. 4. ročník*. Krajské kulturní středisko Olomouc, Olomouc 1976.

Šmok, Ján – Kříž, Jan. *5. národní výstava amatérské fotografie. Festival zájmové umělecké činnosti.* Krajské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1978.

Šmok, Ján. *Umělé světlo ve fotografii.* SNTL, Praha 1978.

Šmok, Ján. *11. národní výstava amatérské fotografie.* Ústav pro kulturně-výchovnou činnost, Praha 1991.

Šimon, Jaroslav. *12. národní výstava amatérské fotografie.* Informační a poradenské středisko pro místní kulturu v Praze – Vlastivědné muzeum v Olomouci, Praha – Olomouc 1992.

Šobáňová, Petra. *Muzejní edukace.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2012.

Šobáňová, Petra. *Edukační potenciál muzea*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2012.

Šteiglová, Taťána (ed.). *Výtvarná výchova a mody její komunikace. Symposium České sekce INSEA Olomouc.* Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2004.

Štulík, Václav – Tausk, Petr. *Jak fotografovat.* SNTL, Praha 1973.

Tausk, Petr. *Hlavní vývojové cesty československé fotografie.* ÚDLUT, Praha 1969.

Tausk, Petr. *Současná světová fotografie.* SPN, Praha 1970.

Tausk, Petr. *Praktická fotografie*. SPN, Praha 1972.

Tausk, Petr. *Základy tvorivej farebnej fotografie.* Osveta, Martin 1973.

Tausk, Petr. *Materiály pro černobílou fotografii.* SNTL, Praha 1973.

Tausk, Petr. *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert [Dějiny fotografie ve 20. století].* DuMont Buchverlag, Köln 1977.

Tausk, Petr. *Současný stav fotografie*. SPN, Praha 1977.

Tausk, Petr. *Okamžitá fotografie – súčasnost – možnosti – perspektívy*. Osveta, Martin 1977.

Tausk, Petr. *Nestačí jen stisknout spoušť.* Práce, Praha 1978.

Tausk, Petr. *Dějiny fotografie.* SPN, Praha 1980.

Tausk, Petr. *Dějiny fotografie II. – interpretační hlediska*. SPN, Praha 1984.

Tausk, Petr. *Přehled současné fotografie v zahraničí*. SPN, Praha 1985.

Tausk, Petr. *Farebná tvorivá fotografia*. Osveta, Martin 1985.

Tausk, Petr. *Dějiny fotografie I. – Přehled vývoje fotografie do roku 1918*. SPN, Praha 1987.

Tausk, Petr. *Přehled vývoje československé fotografie od roku 1918 až po naše dny*. SPN, Praha 1986.

Unger, Jan – Kšír, Josef. *1907–1932. Jubilejní fotografická výstava v Olomouci Klubu českých fotografů amatérů v Olomouci a Svazu československých klubů fotografů amatérů v Praze*. Linografia, Olomouc 1933.

Vališová, Alena – Kasíková, Hana, a kol. *Pedagogika pro učitele.* Grada Publishing, Praha 2007.

Vávra, Jaroslav. *Fotografický humor a vtip – deset kapitol o tom, jak se lze s přístrojem potěšit, poučit a rozesmát.* Praha 1947.

Vávra, Jaroslav. *Portrét v přírod.* Praha 1948.

Veselý, Radomír. *Fotografie jako tvůrčí prostředek ve výtvarné výchově na základních a středních školách, ZUŠ a DDM* (bakalářská práce). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2005.

Vohradský, Jiří – Hodinář, Jan – Ondrejčík, Karel, et al. *Výukové metody*, Fakulta pedagogická, Západočeská univerzita v Plzni, Plzeň 2009.

Vojtěchovský, Miloš. *Vývoj československé teorie fotografie 20. století.* Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1985.

Weski, Thomas (ed.). *Photography, made in Zurich, Departement Medien & Kunst, Studienbereich Fotografie*. Scheidegger & Spiess, Zürich 2007.

Wick, Rainer K. *Bauhaus. Kunst und Pädagogik.* Athena-Verlag, Oberhausen 2009.

Wingler, Hans M. *Das Bauhaus 1919–1933*. *Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Köln 2002.

Zatloukal, Petr. Digitální fotografie v muzejní praxi. In: *Škola muzejní pedagogiky 7*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2007.

Zykmund, Václav. *20 let Katedry výtvarné výchovy a teorie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci*. Dům umění, Olomouc 1966.

Zykmund, Václav. *Fotografie skupiny DOFO* [Hajn, Kohoutek, Kytka, Přeček, Reichmann, Vávra]. Kabinet fotografie J. Funka, Brno 1965.

Zykmund, Václav. *Jaroslav Vávra.* Oblastní galerie v Olomouci, Olomouc 1966.

Zykmund, Václav. *Miloslav Stibor*. *Fotografie z let 1960–67*. Oblastní galerie v Olomouci, Olomouc 1967.

Zykmund, Václav. *Umění, které mohou dělat všichni?* Orbis, Praha 1964.

Zykmund, Václav. *A. Gribovský. Fotografie 1959–196.* Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci, Olomouc 1961.

Zykmund, Václav. *Akt – experiment Jaroslava Vávry*. Oblastní galerie Gottwaldov, Gottwaldov 1966.

Zykmund, Václav. *Výtvarný obor LŠU v Olomouci 1960–1965*. LŠU v Olomouci, Olomouc 1965.

Žižka, Jiří. *Fotografická tvorba pedagogů Ateliéru reklamní fotografie fakulty multimediálních komunikací univerzity Tomáše Bati ve Zlíně* (magisterská práce). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2009.

Žižka, Ondřej. *Miroslav Vojtěchovský/teoretik – pedagog – kurátor – fotograf* (bakalářská práce). Slezská univerzita v Opavě, Opava 2012.

Rejstřík

(Stránky, kde se nacházejí fotografie vytvořené danými autory, jsou vyznačeny tučně)

A

Atget Eugen 96

B

Babyrádová Hana 14, 15, 18, 138, 147, 231
Badalíková Olga 97, 98, 99, 112
Bachůrek Dominik 73, **74**
Barthes Rolland 148, 149, 150, 231
Bartošová Zdenka 92
Bellmer Hans 96, 150
Beran Jan 96
Berger John Peter 155
Berka Miroslav 64
Bílek Miroslav 64, 105, **107,** 110, 170, 224, 232
Birgus Vladimír 7, **10**, 19, 23, 28, 29, 30, 35, 36, 37, 45, 69, 75, 78, 102, 106, 107, **108,** 109, 110, 111, 128, 170, 171, 194, 206, 224, 231, 232, 238,
Bleša Vincenc 44
Bočková Alexandra 73
Borovička Milan 64, 105, 106, 107, 110, 170, 224
Braný Antonín 107, 171
Budík Miloš 64, 171

D

David Jiří 18, 147, 155, 232
Dewey John 161
Dobyšek Tiberio 65, 190
Doležal Rudolf 93
Drtikol František 7, 29, 30, 31, **34,** 167
Dufek Antonín 29, 36, 45, 51, 78, 108, 190, 191, 231, 232
Dusík David 73
Dvorská Jana **6,** 9, 57, 58, 59, 60, 61, 79, **168**, 186, 188
Dvořák Karel 26, 40, 46, 51, 76, 172, 173, 181

E

Ehm Josef 31, 167
Einhorn Erich 75

F

Exler Petr 140, 219
Fassati Tomáš 107
Fišer Ivo 64
Fišer Zdeněk 170
Freedberg David 15
Fuková Eva 108
Funke Jaromír 7, **30,** 31, 76, 138, 167

G

Gabajová Libuše 8, 186, 192, 193
Giancintová Zdeňka 144
Glüher Bernard 32, 232
Gottlieb Bernhardt 41, 43, 44
Gottliebová Marie 41, 43, 44
Gröger Kurt 7

H

Hábl Andělín **38,** 44
Halas Miloslav Sonny 7
Harlenderová Alena 141
Hejný Josef 123, 130
Helebrantová Miluše 108
Hinšt Antonín 102, 105, 224
Hlobil Jiří 126
Hlobilova-Műllerová Martina 126
Holan Jaroslav 35
Horázná Jitka 74
Horská Eva 105, 106, 110, 171
Hortvíková Eva 113
Hořínek Milan 57, 61, 64, 65, 190
Hostinský Otakar 42
Hradečný Rudolf 46
Hrubý Karel Otto 63, 79, 100, **101**, 102, 103, 104, 105, 106, 110, 111, 224, 233
Hengel Willi 67

Ch

Chalupecký Jindřich 80
Cholastová Denisa 73

J

Janek Vladimír 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, **146**, 169, 171, 172, 174, 181
Jankovič Josef 96
Jaroš Antonín 465
Jírů Václav 55
Jůva Vladimír 27

K

Kabourek Bohumil 102, 105, 106, 191
Kafková Pavla 108
Kalhous Michal 20, **125**, **137**, 139, **135**, **137**, 138, 139, 213
Kašpařík Karel 8, 41, 45, **48**, 56
Kavčáková Alena 32, 75, 76, 77, 89, 91, 92, 93, 97, 98, 99, 233
Klesnil Svatopluk 8, 9, 68, 69, **70**, 71, 72, 73, 74, 169, 172, 174, 181,
Koblic Přemysl 77, 78
Kolář Miroslav 57, 64, 194
Kolář Viktor 108
Kopáč Jiří 126
Koppitz Rudolf 28
Kozák Jaroslav 65
Kožehuba Ladislav 76
Kracauer Siegfried 13

Krajči Dimitrolos 64, 92
Krejčí Jaroslav 118, 131, 206, 211
Krob Andrej 109
Kšír Josef 9, 20, 26, 32, 40, 44, 45, 47, 49, 50, 51, 53, 54, 56, 75, 82, **83**, 84, 85, 86, **87**, 88, 172, 174, 179, 181, 199, 200, 201, **202**, 235,
Kučera Alois 89, 92
Kuneš Aleš 69, 72, 107
Kytka Rupert 57, 58, 60, **62**, 65, 67, 68, 171, 172, 174, 181, 186, 187, 190, **191**, 193, 234, 236
Kývala Josef 8, 57, 64

M

Lábová Alena 108, 233
Langer Jan 151, 156
Lenhart Otakar 8, 41, 44, 45, **50**
Leonidou-Spáčilová Lenka 73

M

Macák 45
Macků Michal 7, 113, 126, **129**, 203
Maloch Karel 28, **29**
Markalous Bohumil 77, 76, 95
Markl Antonín 28
Masničák Jiří 126
Matal Bohumír 77
Mattauch Jiří 64, 65, 190
McLuhan Marshall 18, 174
Michálek Ondřej 96
Mikulka Josef **37**, 41, 43, 444, 45, 51, 172, 173
Moholy Lucie 33
Moholy-Nagy László 32, 33, 34, 76, 77
Mokrý František Viktor 77
Moucha Josef 108, 72
Müllerová Štěpánka 7
Myslivečková Hana 112, 76, 97, 98, 99
Myška Miroslav 69, 105, 106, 110, 233

N

Nádvorníková Alena 96, 97, 112
Nohel Jaromír 8, 45
Novák František 95
Novák Karel 29, 31
Novotný Radko 135

O

Ocelková Petra 73
Ondráček Zdeněk 57, 190, 193, 234
Ondrušková Markéta 126, **127**
Ondrušková Tereza 73
Ovčáček Eduard 96

P

Paďouk st. Rudolf 26, 41, 43, 44, 45, 51, 172, 173, 233
Palas Jaromír **162, 184,** 224, **225**
Pališek Emil 71, 72
Parry Roger 149
Peřina Luděk **135,** 139, 138, 213
Peterhans Walter 33, 34, 86, 232, 234
Petrůjová Lucia 73
Plicka Karel 76
Podestát Václav 69
Podmolík Leoš 93
Pohribný Jan 69
Promberger Romuald 51, 233
Přeček Ivo 8, 57, 64, 65, 68, 171, 174, 181, 190, 191, 194, 236

R

Rajnoch Jaromír 108
Ray Man 80, 96
Reichmann Vilém 63
Richter Václav 88
Richtrmoc Vladimír 108
Rössler Jaroslav 7
Rossman Zdeněk 76
Růžička Drahomír Josef 51

S

Sapara Vojtěch 8, 57, 58, 61, 65, 66, 67, 68, 105, 106, 107, 110, 171, 172, 174, 189, 190, 193, 234
Schädich Christian 32
Schubert Miroslav 9, 20, 126, 127, 207, **208**
Schwarz Leo 8, 57, 65, 67, 68, 172, 174, 190, 191, 194, 234
Slavík Jan 161, 166, 217, 234
Slavík Jiří **135**, 138
Smetana Robert 47
Sobotka Jakub **135**
Sodoma Zdeněk 139, 173, **135**, 138, 139, **173**, 213
Sommerová Božena 44
Sousedík Bořek 140
Spurná Michaela 72, 152
Stacho Ľubo 109
Steinová Gertruda 14
Stibor Miloslav 7, 8, 9, 20, 26, 57, 64, 75, 77, 89, **90**, 91, 93, 94, 95, 100, 105, 110, 112, 113, 118, 122, **124**, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 165, 166, 167, 171, 172, 174, 179, 181, 190, 193, 194, 203, 207, 208, 209, 210, 233, 234, 236
Straka Jiří 92
Stratil Václav **154**, 158
Sudek Josef 7
Sutnar Ladislav 31
Syrová Michaela 17

Š

Šlapeta Lubomír 77
Šmíd Břetislav 9, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 191, 192
Šmok Ján 8, 28, 31, 35, 36, 57, 64, 66, 67, 75, 108, 111, 122, 131, 132, 171, 193, 211, 232, 233, 234, 235

Šobáň Marek 9, 148, 152, 156, 159, 160, 173, 174, 181
Štefl František 46
Štecha Pavel 131, 132, 211
Štreit Jindřich 7, 8, 64, 69, 72, 108, 109, **110**, 171, 197, 222

T

Tausk Petr 8, 35, 36, 53, 54, 166, 167, 169, 234, 235
Teplý Bohumil 9, 20, 84, 85, 88, 199
Tichý Josef 105
Trčka Anton Josef 28

U

Unger Jan **40**, 49, 50, 51, 235

V

Váchová V. 36
Valušková Milena 7, 9, **16**, 20, 26, 128, 130, 131, **132**, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 166, 169, 171, 172, 174, 181, 210
Vávra Jaroslav 8, 9, 11, 19, 20, **21**, 26, **52**, 53, 54, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 75, 77, **78**, **79**, 80, 81, 82, 97, **104**, 105, 106, 108, 171, 172, 174, 181, 186, 187, 190, 191, 193, 194, 195, 231, 135, 136
Vinecký Josef 77
Virilio Paul 15
Vojtěchovský Miloslav 8, 35, 37, 72, 107, 236
Vozák Petr 135
Volavka Vojtěch 96
Vosáhlo Martin 73
Vydra Josef 20, 31, 76, 77, 78, 85, 86, 88, 172, 179, 199, 233

W

Wellner Karel 40, 51, 172, 174, 181
Weisner Josef 122
Wick Rainer K. 33
Wiškovský Eugen 7

Z

Zajíček Kamil 157
Zatloukal Pavel 7, 231, 232, 236
Zatloukal Petr 9, 20, 26, 113, 114, 115, 116, **117**, 118, 126, 166, 169, 171, 172, 174, 179, 181, 203
Zawadovský Gustav 65
Zrzavý Jan 77
Zykmund Václav 8, 9, 54, 55, 95, 96, **97**, 98, **99**, 105, 112, 128, 174, 181, 200, 224, 236

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Bieleszová, Štěpánka
Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie: přehledová studie k problematice vzdělávání fotografů v Olomouci v letech 1907–2012 / Štěpánka Bieleszová. -- 1. vyd. -- Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. -- 239 s. -- (Monografie)
Anglické resumé
Nad názvem: Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy
ISBN 978-80-244-4174-0 (váz.)

77.03/.08 * 371.3 * 374.7 * 374 * 378 * 373.3:7 * 37.01:069 * 77-051 * (437.325)
- 1907-2012
- fotografie -- Česko -- 20.-21. stol.
- studium a výuka -- Česko -- 20.-21. stol.
- vzdělávání dospělých
- neformální vzdělávání -- Česko -- 20.-21. stol.
- vysoké školy -- Česko -- 20.-21. stol.
- základní umělecké školy -- Česko -- 20.-21. stol.
- muzejní pedagogika -- Česko -- 20.-21. stol.
- fotografové -- Česko -- 20.-21. stol.
- Olomouc (Česko)
- monografie
- rozhovory

77 - Fotografie. Fotografické postupy [21]

Mgr. Štěpánka Bieleszová, Ph.D.

Výchova a vzdělávání dospělých v oblasti fotografie

Přehledová studie k problematice vzdělávání fotografů v Olomouci v letech 1907–2012

Výkonný redaktorka prof. PaedDr. Libuše Ludíková, CSc.
Odpovědný redaktor Bc. Otakar Loutocký
Jazyková redakce Mgr. Lucie Loutocká
Technická redakce Ivana Perůtková
Návrh a grafické zpracování obálky ak. soch. Tomáš Chorý, ArtD.
Foto na přední straně obálky Karel Kašpařík, nedatováno (1937)
Foto na zadní straně obálky Josef Mikulka, nedatováno (30. léta 20. století)

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.vydavatelstvi.upol.cz
www.e-shop.upol.cz
vup@upol.cz

Vytiskl Papírtisk, s.r.o.
Chválkovická 223/5
779 00 Olomouc
www.papirtisk.cz

1. vydání
Olomouc 2014

Ediční řada – Monografie

ISBN 978-80-244-4174-0
VUP 2014/501
Neprodejná publikace