

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

FOTOGRAF HUGO TÁBORSKÝ

Bakalářská diplomová práce

Monika Vysoudilová

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Bártl, Ph.D.

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně a pouze na základě uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne

Monika Vysoudilová

.....

Počet znaků: 64 459

Poděkování:

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu práce panu Mgr. Lukáši Bártlovi, Ph.D. za trpělivost, konzultace, pomoc a velmi cenné rady. Dále pak Moravské galerii v Brně za jejich ochotné poskytnutí reprodukcí a v neposlední řadě také své rodině a přátelům za trpělivost a víru v dokončení práce.

Obsah

1. Úvod.....	5
2. Druhá vlna avantgardní fotografie ve 30. letech 20. století v Československu	7
3. Meziválečná fotografie a počátky avantgardy v Brně.....	12
4. Fotoskupina pěti (f5).....	17
5. Život a tvorba Huga Tábořského.....	24
5. 1. Životopis	24
5. 2. Tvorba	24
5. 2. 1. Sociální fotografie.....	25
5. 2. 2. Nová věčnost.....	26
5. 2. 3. Reklamní fotografie.....	29
5. 2. 4. Surrealismus	30
6. Závěr	32
7. Seznam literatury	34
8. Katalog	36
9. Příloha	84
9. 1. Seznam výstav Huga Tábořského	84
10. Summary	86
11. Anotace	87

1. Úvod

Ve své bakalářské práci představuji dílo významného brněnského fotografa Huga Tábořského. Tato osobnost je úzce spjata s Brnem a Fotoskupinou pěti (f5).

Téma monografie jsem si vybrala proto, že pro mne tato činnost zpracování tvorby umělce představuje určitou výzvu spojenou se zájmem o životy umělců jako takových. Dále mě velmi zajímají instituce, se kterými se dostanu do styku při bádání o umělcích, a baví mě práce s nimi. Svůj zájem jsem směřovala k první polovině 20. století, jelikož je mi tato doba nejbližší, konkrétně k surrealismu. Vztah k tomuto směru jsem propojila se vztahem k lokalitě, kde bydlím, a směřovala jsem k tvorbě brněnských surrealistických skupin a umělců surrealismem ovlivněných. Nejvýznamnější skupinou v těchto letech byla Fotoskupina pěti a její představitelé. Doposud monograficky nezpracovaným fotografem byl Hugo Tábořský. Na tvorbu tohoto fotografa jsem poprvé narazila na výstavě *Obrazy v mysli / Mysl v obrazech* v Moravské galerii v Brně, která se konala v roce 2011. Nicméně jsem zatím s tímto umělcem nebyla plně obeznámena. Blíže jsem se s ním seznámila až později na přednáškách Lukáše Bártla. Jeho osobnost mne upoutala hned z několika důvodů. Nejprve tím, že studoval a působil v Brně. Pak je mi také blízká jeho tvorba, tedy to, jakým způsobem tvořil a kým se inspiroval. Jeho tvorba je velmi ovlivněna zahraničím, je ve své době neobvyklá a inovativní, čímž je pro mě jako pro studenta historie umění zajímavá.

Jméno Hugo Tábořský se objevuje ve velkém množství literatury a je to osobnost, která v prostředí historie umění stále rezonuje. Nicméně jak jsem již zmiňovala, nebyla doposud vydána žádná jeho monografie, i když se jeho tvorbou zabývala spousta historiků umění. Tábořský po sobě zanechal bohaté dílo, které vystavoval už za svého života na výstavách v České republice, ale i v různých státech v Evropě. Například v Německu, Itálii a ve Francii. Podle dostupných pramenů se však jednalo vždy o výstavy kolektivní, nikoliv samostatné.

Ve své bakalářské práci se nejdříve zabývám druhou vlnou avantgardní fotografie ve 30. letech 20. století. Dalším bodem je brněnská meziválečná fotografie. Zde se pokouším nastínit atmosféru a nejdůležitější události brněnského fotografického prostředí 30. let 20. století. Chronologicky postupuji k Fotoskupině pěti, kde Hugo Tábořský působil, následně se věnuji samotnému fotografovi. Představuji zde nejdůležitější události z jeho života a dále jeho profesní dráhu, kde se pokouším o analýzu jeho tvorby.

Mým úkolem a zároveň cílem bude v této práci zpracovat Táborského dílo, zasadit jej do kontextu meziválečné fotografie 30. let 20. století, a také vypracovat katalog jeho děl. Jelikož volně navazují na předešlé kapitoly, obsahuje katalog díla z meziválečných let. Dalším důvodem je skutečnost, že do tohoto období spadá největší část jeho tvorby. Pro toto období je stěžejní sbírka Moravské galerie v Brně, která mi snímky do katalogu poskytla. V depozitářích této galerie jsou uloženy originály Táborského prací na různá témata, jako jsou portréty, fotografie Paříže, plakáty a reklamní fotografie, sociální fotografie, výlohy, architektura, fotografie sochařských děl a tak dále. V Táborského tvorbě však nejsou ani tak důležitá témata či náměty, které zpracovává, nýbrž jeho inovativní techniky, které ve svých fotografiích uplatňuje vůbec jako první v celém Československu, ba i na světě.

2. Druhá vlna avantgardní fotografie ve 30. letech 20. století v Československu

Třicátá léta jsou ve fotografii neodmyslitelně spjata s nástupem druhé vlny československé avantgardy. V tomto období se u nás bohatě rozvinuly principy moderní fotografie, jedná se ovšem spíše pouze o rozvinutí principů než tvorby samotné.¹

Zpočátku nebylo avantgardní umění v čele s Devětsilem českými fotografy příliš zohledňováno. Jinak tomu nebylo ani v zahraničí, dlouho čekala na své nástupce i taková jména jako Man Ray, László-Moholy Nagy, Alexandr Rodčenko a další průkopníci moderní fotografie. Ke konci dvacátých let se už začínají objevovat ozvuky moderní fotografie a ze začátku 30. let již fotografové plně rezignují na tradiční ideály a přestávají se řídit doposud platnými zásadami.²

Počátek třetího desetiletí je tedy spjat s Novou věcností. Nalezneme ji v každém čísle Fotografického obzoru či Indexu.³ Je to fotografie takzvaně pro každého a každý ji může tvořit mimo jiné díky novému přístroji Leica a Contax. Z fotografie se stává jakýsi zápisník nejen každodenního života.⁴ Fotografie začíná být obrazovou řečí fotografa. Nezáleží už na iluzivnosti, ale naopak na čitelnosti.⁵

Z vizualizace světa přecházejí umělci k významovým výpovědím. Není nahlíženo na to, co je zobrazeno, ale jak je to zobrazeno.⁶ Zpracovávaná témata jako například krajiny, portréty a zátiší jsou zobrazována jiným způsobem než dřív.⁷ Přidává se hlavně zájem o nová témata civilizace, společnosti, člověka a tak dále.⁸ Fotografové se soustředí i na makro či mikrofotografie.⁹

Svá díla už nenazývají „obrazem“ či „printem“, ale „snímek“ nebo „momentkou“. Fotografii je dán smysl skrze zobrazené objekty a jejich významy, které mohou být různě interpretovány a změněny.¹⁰

Obnovuje se zájem o experimentování. Rozvoj fotografie v tomto období tedy reflektuje a provází analytický zájem o metody vyjádření fotografického média. Tento

¹ Antonín Dufek, *Avantgardní fotografie 30. let na Moravě*, (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1981, nestránkováno.

² ibidem

³ Antonín Dufek, *Česká fotografie 1918–1938*, (kat. výst.), Brno 1982, s. 12.

⁴ ibidem

⁵ Antonín Dufek (pozn. 3), s. 29.

⁶ ibidem

⁷ Antonín Dufek, (pozn. 1), nestránkováno.

⁸ Antonín Dufek, (pozn. 3), s. 29.

⁹ Antonín Dufek, (pozn. 1), nestránkováno.

¹⁰ Antonín Dufek, (pozn. 3), s. 29.

zájem o experiment navazuje na dvacátá léta, je však ovlivněn svou dobou.¹¹ Rozvíjí se zájem o fotomontáž, která nejvíce zobrazuje významovou změnu zobrazovaných objektů. Objekty jsou zasazovány do různých souvislostí, dle čehož umělec dosáhne nejrůznějších výpovědí.¹²

Česká fotografická avantgarda byla v meziválečných letech otevřena mezinárodním kontaktům. V její tvorbě jsou znatelné zahraniční vlivy a také sami čeští umělci byli inspirací dalším umělcům z celého světa. Nástup totality ale veškeré kontakty se zahraničím ukončil.¹³

Velký vliv měla na umělce výstava „Film und foto“ ve Stuttgartu, která se konala v roce 1929. Na této výstavě ale nemohly vystavovat největší elity české fotografické avantgardy.¹⁴

V reakci na to vznikla v Československu, konkrétně v Praze v Aventinské mansardě, Výstava nové fotografie. Vedl ji později známý filmař Alexander Hackenschmied. Tato výstava byla novým skupinovým vystoupením české fotografické avantgardy v Praze. Vystavovali zde Jaroslav Rössler, Jaromír Funke, Eugen Wiškovský, Jiří Lehovec, Josef Sudek, Alexander Hackenschmied, Ladislav Emil Berka, Evžen Markalous a další. Byly zde představeny vědecké i technické snímky po vzoru stuttgartské výstavy.¹⁵ Naopak zde nebyly uvedeny fotomontáže a reklamní fotografie, jelikož nebyly v Československu na dostatečné úrovni. Tato výstava poprvé sjednotila fotografickou avantgardu.¹⁶ Úspěchem výstavy bylo, že se principy nové fotografie uplatnily ve třicátých letech v dílech několika výtvarných i fotografických skupin.¹⁷

Pravděpodobně v říjnu roku 1930 je také v Praze založena film-foto skupina Levá fronta, jejíž pobočka působí taktéž v Brně pod vedením Františka Kalivody.¹⁸

V témže roce se koná také představení avantgardních filmů, jednímž z nich je i Bezúčelná procházka A. Hackenschmieda. V tomto filmu lze vlastně nalézt principy a

¹¹ Antonín Dufek, (pozn. 1), nestránkováno.

¹² Antonín Dufek, (pozn. 3), s. 29.

¹³ Vladimír Birgus, České avantgardní umění a svět, in: Vladimír Birgus (ed.), *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*, Praha 2002, s. 13–31, cit. s. 30.

¹⁴ Vladimír Birgus (ed.), (pozn. 13), s. 15.

¹⁵ ibidem

¹⁶ Antonín Dufek, (pozn. 3), s. 12.

¹⁷ ibidem

¹⁸ Antonín Dufek, (pozn. 3), s. 12.

motivy již představené „nové fotografie“. Dále předznamenává téma města, které představuje ústřední námět výtvarného projevu.¹⁹

Začátek roku 1931 se nese ve znamení druhé výstavy moderní fotografie v pražské Aventinské mansardě. Vystavují zde stejní autoři, ale už je zde představena fotomontáž – pravděpodobně pod vlivem díla Jana Tschicholda či mladých vystavujících umělců.²⁰

Umění je nadále ovlivňováno konstruktivismem, zejména na počátku desetiletí. I když je konstruktivismus vnímán již na počátku třicátých let jako nemoderní, zůstává stále velmi populární například v reklamních fotografiích. Za všechny jmenujme například Sudkovy záběry čajových a kávové servisů, nábytku, knih a dalších, pak také práce Rösslera, Šťastného či Lenharta.²¹

Období kolem poloviny třicátých let se nese ve znamení vítězství surrealismu. Surrealismus byl přijat českou avantgardou se zpožděním, jelikož vrcholní představitelé poetismu Teige či Štýrský zpočátku odmítali surrealistickou psychoanalytičnost, neoromantismus či mytologičnost. Měl zde však určité podhoubí již v tvorbě Devětsilu ve 20. letech. První referát o Bretonově Manifestu surrealismu byl do Československa odeslán týden po jeho vydání v roce 1924 a hned nato Štýrský začal zaznamenávat své sny. Koncem roku 1930 publikoval Vítězslav Nezval v revui *Zvěrokruh* překlad Bretonova druhého Manifestu surrealismu a taktéž překlady francouzské poezie tohoto stylu. Manifestačním počinem této nové poetiky se stala výstava Štýrského a Toyen konaná v roce 1932, kde se představili i světoví představitelé surrealismu (Salvador Dalí, Paul Klee, André Masson, Joan Miró a další).²²

Praha byla od třicátých let centrem surrealismu v mezinárodním měřítku a udržovala kontakty se zahraničím. Surrealistické vlivy lze vidět u Jaromíra Funkeho, které rozvedu následně.

V českém prostředí sehrála mimořádný vliv díla Eugena Atgeta a Mana Raye. Antonín Dufek považuje Funkeho cyklus *Reflexy* za první surrealisticky orientovanou reakci na Atgetovu tvorbu. Vliv Atgeta najdeme i v dalších Funkeho pracích, jako

¹⁹ ibidem

²⁰ ibidem

²¹ Vladimír Birgus, *Nová fotografie*, in: *Česká fotografická avantgarda 1918-1938*, s. 101–114, cit. s. 113.

²² Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Surrealistická fotografie a koláž*, in: Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha 2010, s. 95–112, cit. s. 95.

například v cyklu *Čas trvá* (1930–1934),²³ kde po vzoru Bretona nadrealita není mimo realitu, nýbrž ji obsahuje, snaží vyhledávat neobvyklé až absurdní setkání různých objektů. Ve svých dílech se Atgetem inspiroval volně, hovoří o tom v roce 1935 takto: „*Ale to, co přinesl Atget, nesmíme si klidně vypůjčovat a dnes, v roce 1935, fotografovat zbytky této nedávné minulosti. To není objevování. Pro fotografii je to zbabělost, zbavovat se dnešních možností konfrontace dvou světů. Podtržení dvou protikladů, vykontrastování dvou skutečností, spojení různých prvků na jedné nové fotografii – tj. fotografický čin, k jehož zmáhání jest na výsost žádoucí bohatost vnitřní představivosti a invence.*“²⁴

Dále je znatelný Atgetův vliv ve Štýrského cyklu *Žabí muž a Muž s klapkami na očích* (1934), u Miroslava Háka, Jiřího Lehovce, Viléma Reichmanna, Tibora Honty a dalších. U Atgeta šlo však jen o bezděčné setkání magické reality, zatímco u výše zmiňovaných umělců se jedná už o jasný tvůrčí záměr.²⁵

S velkým ohlasem se setkala také tvorba Mana Raye. Jeho fotografie a rayogramy byly publikovány ve sborníku *Život II* a byly vystaveny na Bazaru moderního umění. Teige byl těmito rayogramy nadšen, Funke je oproti tomu označil za slepou uličku.²⁶ Píše o nich: „*Tvrdí se, že fotografie nemůže opustit skutečnost (což je správné), že však může se stát nadrealistickou, čili příkřeji řečeno abstraktní (což je nesprávné), tento nadrealismus jest vlastností moderního umění, ale nemůže být vlastností fotografie a Man Ray nemůže být soupeřem pokubistického výtvarnictví. Zde také tkví jádro tragiky Man Rayovy. (...) Jeho činnost další, datující se po vydání *Champs délicieux*, jest poblouzněním z důslednosti a z přecenění fotogenických schopností samotné fotografie. Neboť fotografie jest dokumentární a nemůže býti dokumentem to, co jsouc fotografií bílé, ve skutečnosti je černé. Nemůže býti dokumentem negativ. A zahrává-li si kdokoliv s těmito danými pojmy, nestane se nikdy novým umělcem, nýbrž rozhodně zabloudí. Man Ray své slovo jednou již řekl, a to, co přinesl potom, nepřichází již v úvahu pro moderní fotografii.*“²⁷

²³ Vladimír Birgus, (pozn. 13), s. 27.

²⁴ Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, (pozn. 22), s. 95.

²⁵ Vladimír Birgus, (pozn. 13), s. 27.

²⁶ ibidem

²⁷ Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Poetismus a začátky abstraktní fotografie*, in: Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha 2010, s. 45–51, cit. s. 49.

Tvorbou fotogramů, odlišných od těch Rayových, se zabýval i Jaroslav Rössler. Man Ray inspiroval české umělce také svými experimentálními fotografiemi, kde využil Sabatierův efekt. O inspiracích v českém prostředí svědčí například akty Josefa Ehma.²⁸

Skupina surrealistů, založená 21. března 1934, se politicky ztotožnila s programem Komunistické strany Československa, byli tedy levicově orientováni.²⁹

Surrealismem byly ovlivněny i fotografické skupiny působící mimo Pražský okruh. Na Moravě jej do svých děl vstřebává brněnská Fotoskupina pěti, která sem generačně zapadá, a v tvorbě jejích členů lze nalézt intence surrealismu již o rok dříve, než vznikne v Praze Skupina surrealistů, čemuž pravděpodobně mohli vděčit hlavně díky bohatým vlivům ze zahraničí. Podrobněji se skupině věnuji v následující části práce. Také v Olomouci vzniká Fotoskupina čtyř a Fotovýstava tří, která vykryštovala z bývalých členů Fotoskupiny pěti. V Čechách pak jmenujme fotoskupinu Linie z Českých Budějovic, dále skupinu Ra (mající jméno podle Rakovníku). I v budoucích členech skupiny 42 lze nalézt surrealismus.³⁰

Čeští umělci neměli kontakty pouze s Francií a surrealismem, ale i s Německem a Itálií. V Itálii nejvíce s futuristy. V Praze se konaly výstavy nejvýznamnějších futuristů (Umberto Boccioni a další).³¹

²⁸ Vladimír Birgus, (pozn. 13), s. 28.

²⁹ Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, (pozn. 22), s. 95.

³⁰ Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, (pozn. 22), s. 99–100.

³¹ Vladimír Birgus, (pozn. 13), s. 29.

3. Meziválečná fotografie a počátky avantgardy v Brně

Do první světové války byla zdejší brněnská kultura výrazně ovlivňována německou menšinou. Po jejím skončení, tedy v roce 1918, se Brno stalo společenským a kulturním městem. Často bylo označováno jako kulturní předměstí Vídně.³² Umění v této době proniklo do společenských vrstev a byl vytvořen nový životní styl, který vycházel z praktičnosti a vyznačoval se svou formou, jež byla jednoduchá a elegantní.³³

Po Výstavě soudobé kultury v roce 1928 zvítězili Češi nad německou menšinou, která doposud ovládala město mocensky a kulturně. Počesťovací proces doposud nebyl snadný, což je vlastně patrné dodnes. Zásahu na kulturním pozdvižení města má i založení Masarykovy univerzity v roce 1919. S tímto se objevily vysoké nároky na kulturní život města. Začaly vycházet důležité časopisy jako například Index, Horizont, Bytová kultura a Telehor. Zásluhou různých spolků se také rozvíjel trh s uměním.³⁴

Ve fotografii vedle sebe fungovaly dvě sféry, které spolu ale nijak výrazně nekomunikovaly, ale utvářely se ve vzájemném vztahu. Jednalo se o fotografie amatéry (fotografickou avantgardu) a profesionály. Již bylo zmíněno, že Brno bylo českoněmeckým městem. V Levé frontě a ve Společenstvu živnostenských fotografů drželi Češi a Němci pospolu. V amatérské fotografii to ale bylo spíše naopak. Byla rozdělena na české (slovenské) a německé kluby a jejich svazy. Levá fronta přijala marxistický internacionalismus a vytvořila frontu proti fašismu. Avantgarda byla proudem, který obracel svůj zrak k inspiračním zdrojům mnohem více než fotografičtí profesionálové. Ti se orientovali na Prahu a Vídeň.³⁵

Ve 20. letech ze skupiny brněnského Devětsilu používal fotografii například Evžen Markalous pro své fotomontáže či Zdeněk Rossmann pro grafické návrhy tiskovin. Protagonista moderní fotografie Jaromír Funke vytvořil pro divadelní scénu Zdeňka Rossmanna diapositivní nefigurativní projekci. Vedle brněnského fotografa Rudolfa Sandala fotografoval funkcionalistické stavby Bohuslava Fuchse.³⁶

V roce 1921 byly zde v Brně založeny dva kluby fotografů amatérů – český a německý. Po roce 1925 pak ještě v Brně pobýval Jan Lauschman, což byl chemik

³² Milada Nováková, Plakát, in: Antonín Dufek – Bronislava Gabrielová – Jaroslav Kačer et al., *Výtvarná kultura v Brně 1918–1938*, katalog výstavy, 1993, s. 117.

³³ Jitka Sedlářová, Úvod, in: Antonín Dufek – Bronislava Gabrielová – Jaroslav Kačer, *Výtvarná kultura v Brně 1918–1938*, (kat. výst.), 1993, s. 5.

³⁴ ibidem

³⁵ Antonín Dufek, (pozn. 3), s. 135.

³⁶ Antonín Dufek, (pozn. 3), s. 134.

v továrně na fotografické papíry Neobrom, který byl jedním z nejvýznamnějších fotografů meziválečného období. Ten byl však členem Českého klubu fotografů amatérů v Praze.³⁷

Živnostenská fotografická sdružení ve 20. letech srušena ve Společenství fotografů pro obvod Obchodní komory v Brně. Předsedou byl Rudolf Sandalo, po něm v roce 1918 František Racek a v roce 1930 ho vystřídal Vladimír Lehký. Mezi nejvýznamnější ateliéry patřily například ateliér Rafael a ateliéry Evžena Josefa Petruše.³⁸

Ve třicátých letech měla v Brně nástupnická organizace Devětsilu Levá fronta pobočku, založenou Bedřichem Václavkem v roce 1930. V roce 1933 však byla skupina nucena ukončit svoji působnost kvůli svým politicky agitačním aktivitám, které po policejním prošetření nebyly v souladu se schválenými stanovami družstva. Levá fronta nadále působila neoficiálně v rámci Československé společnosti pro vědeckou kinematografii. V čele zájmu Levé fronty stála sociální fotografie.³⁹

V roce 1933 byla z Prahy přenesena Výstava sociální fotografie. František Kalivoda byl v rámci skupiny velmi čilým organizátorem přednášek, různých výstav a dalších akcí. Snažil se pozvednout zájem veřejnosti o československou avantgardu, ale mnohokrát se potýkal s cenzurními zásahy policie a ani širokou veřejnost toto téma příliš nezaujalo. Jeho zásluhou zde v Brně 5. ledna 1931 přednášel německý grafik Jan Tschichold o možnostech fotomontáže, což do značné míry jistě ovlivnilo i umělce zdejší nastupující generace, konkrétněji Fotoskupinu pěti, která se snad nejvíce z celé republiky v rámci avantgardy zajímala o fotografické experimenty.⁴⁰

Také zde měla v roce 1934 výstavu Hannah Höch. Její prezentovaná tvorba zde zahrnovala koláže a fotomontáže. V propojení s touto výstavou se konala také její přednáška v Masarykově studentském domě.⁴¹

Další, bezesporu velmi významnou výstavou, bylo představení díla László Moholy-Nagye v červnu roku 1935 v brněnském Domě umění. Výstava byla opět organizována Františkem Kalivodou spolu s Jaroslavem Boučkem. Následujícího roku se přesunuli s výstavou do Českých Budějovic, kde se konala od 15. do 29. března. Instalace děl byla součástí Výstavy moderní fotografie. Kromě László Moholy-Nagye

³⁷ ibidem

³⁸ ibidem

³⁹ Antonín Zezula, *f5, Fotoskupina pěti v kontextu české fotografie mezi léty 1918–1948* (diplomová práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2016.

⁴⁰ ibidem

⁴¹ ibidem

zde vystavovaly skupiny Fotolinie, Fotoskupina pěti a Jindřich Štýrský, jehož tvorba nezahrnovala jen surrealistické malby, ale i koláže a fotografie. Další místo, kde byla tato výstava k vidění, byla Bratislava. K této výstavě Kalivoda vydal 28. února roku 1936 dvojčíslo časopisu Telehor, které je celé věnováno pouze dílu László Moholy-Nagye.⁴²

Dalšími důležitými událostmi pro brněnské prostředí fotografie třicátých let byla návštěva otce surrealismu André Bretona, který zde 4. dubna roku 1935 přednesl mimořádnou přednášku o surrealismu.⁴³

Tito umělci (Tschichold, Höch, Breton a další) významně ovlivnili svými přednáškami brněnskou uměleckou scénu.

V tomto období třicátých let vznikla na Škole uměleckých řemesel (ŠUR Brno) Fotoskupina pěti složená z žáků Emanuela Hrbka (Josef Kamenický, Jaroslav Nohel, Bohumil Němec, Hugo Tábořský, František Povolný). Vzorem byl této skupině Bauhaus. Tato skupina reflektovala změnu od Nové věcnosti, konstruktivismu a funkcionalismu směrem k surrealismu. Svými experimentálními metodami velmi ovlivnili vývoj fotografie a jsou mezinárodně akceptováni.⁴⁴

Brněnský Český klub fotografů amatérů měl v roce 1931 celkem 106 členů, již mnohokrát vystavovali (1932, 1933, 1935, 1937). Jednalo se o obvyklé náměty moderní fotografie, ani jeden z členů se nijak nevymykal.⁴⁵

Ve sbírce Moravské galerie jsou zastoupena díla německých fotografů (Samuel Birn, Rudolf Katscher, Rudolf Nowak). V profesionální sféře tohoto období byla významnou událostí zejména První celostátní výstava fotografů z povolání na brněnském výstavišti v roce 1932. K této výstavě vznikl i obsáhlý česko-německý katalog množstvím reprodukcí.⁴⁶

Mnozí fotografové, ať už amatéři či profesionálové, publikovali své fotografie v časopisech Salon a Měsíc.⁴⁷

V tomto prostředí začali mít umělci stále více zakázek na plakáty, jelikož se konalo stále více společenských událostí a bylo potřeba je prezentovat adekvátním

⁴² ibidem

⁴³ ibidem

⁴⁴ Antonín Dufek, (pozn. 3), s. 135.

⁴⁵ ibidem

⁴⁶ ibidem

⁴⁷ ibidem

způsobem. I stále rozrůstající se průmysl měl zájem o to zviditelnit své výrobky co nejlépe, jelikož v této nové poválečné ekonomice narůstala konkurenceschopnost živnostníků. Byly to nejen různé průmyslové závody, ale i drobní podnikatelé.⁴⁸

V kultuře se však plakát stal velmi důležitým prostředkem pro oznamování. Kina prostřednictvím něj oznamovala svůj program, tělovýchovné jednoty a nejrůznější spolky tímto oznamovaly svoji veřejnou činnost či jimi zvaly na nejrůznější akce.⁴⁹

Řada plakátů vznikla díky třem brněnským skupinám: Klubu výtvarných umělců Aleš, Kolibě – Obci umělecké tvorby na Moravě a Skupině výtvarných umělců v Brně.

V polovině dvacátých let se pak plakát začal hojně používat k výstavám buď komerčním, či reprezentačním. Dělo se tak zejména po věhlasné Výstavě soudobé kultury v roce 1928, která se konala v nově vybudovaném pavilonu brněnského výstaviště. Témata těchto výstav umělce inspirovala natolik, že vznikaly plakáty velké umělecké kvality. Prostřednictvím těchto plakátů také docházelo ke sdělením vůči tehdejší společnosti. V tomto období se totiž Brno potýkalo se sociálními problémy, a tak umělci využili i narativní a výchovné funkce tohoto umění, aby pomohli formovat tehdejší občanské a politické postoje.⁵⁰

Byly vypisovány i veřejné soutěže, což svědčí o tom, s jakou vážností bylo umění tvorby plakátu bráno ve výtvarné kultuře.⁵¹

V meziválečném období byly mezi umělci, kteří se tímto médiem zabývali, patrné různé výtvarné tendence a postoje, které zastávali. Znatelný byl i individuální tvůrčí přístup. Tvořili v intencích symbolismu, realismu, impresionismu a vkládali do svých plakátů různé lidové prvky. Dále pak umělci-avantgardisté vnesli do tohoto umění expresionismus, poetismus, kubismus a sociální realismus.⁵²

Brněnské plakátové umění se ocitlo na vysoké příčce díky významným umělcům tehdejší doby. Mezi prvními byl malíř Eduard Milén. Velmi zásadní událostí pro prostředí brněnského grafického umění bylo založení Školy uměleckých řemesel v roce 1924. Mezi prvními zde učili Emanuel Hrbek a František Süsler. Jejich žáci velmi pozitivně zasáhli do plakátové produkce v pozdějších letech. Emanuel Hrbek je velmi důležitou osobností pro brněnské prostředí výtvarného umění a pro užitou grafiku. Pro

⁴⁸ Milada Nováková, (pozn. 32) s. 117.

⁴⁹ ibidem

⁵⁰ ibidem

⁵¹ ibidem

⁵² ibidem

jeho vlastní dílo je charakteristická konstruktivní struktura s kreslířsky utvářeným ilustračním prvem, výstižná fotografie a přehledná organizace. Dále dbal o barevnou a dekorativní stránku díla. Naproti tomu stojí výtvarný projev Františka Süssera, jenž se svými dynamickými a expresivními kompozicemi docílil optimální plakátové formy.⁵³

Přelom 20. a 30. let se v brněnském prostředí užité grafiky nese ve znamení rozšíření a mnohostranného využití konstruktivistických a funkcionalistických prvků. V této oblasti se jedná především o avantgardní typografii, která dozrála ve vlastní styl takzvané Nové typografie. Ta našla v Brně své nadšené zastánce, mezi něž patřil například architekt Zdeněk Rossmann.⁵⁴

V této době se také začaly projevovat první výsledky studentů Emanuela Hrbka na Škole uměleckých řemesel. Z absolventů této školy vzešli nejen velmi nadaní grafici-designéři, ale i sazeči, kteří se uplatnili v typografickém oboru ve vlastní samostatné tvorbě. Ve tvorbě plakátu se uplatnil Antonín Jero či fotograf a grafik Hugo Tábořský.⁵⁵

V tvorbě Tábořského je znatelný vliv jeho učitele Emanuela Hrbka. Tábořský tvoří po jeho vzoru v zacházení s písmem v intencích konstruktivismu. Plakátové tvorbě se věnovala i spousta mimobrněnských umělců, jejichž prioritou ale nebyl samotný plakát. Tvořili ho jen výjimečně pro nějakou událost konanou zde, v tomto městě. Brněnská meziválečná plakátová tvorba má tedy nesporně vysoké kvality.⁵⁶

Tyto krátké demokratické snahy následně ohrozily různé totalitní fašistické tendence a kultura se musela ze svého „surrealistického snu“ vrátit do reality, jež byla velmi zásadně ovlivněna západoevropskou ideologií.⁵⁷

⁵³ Milada Nováková, (pozn. 32), s. 118.

⁵⁴ ibidem

⁵⁵ ibidem

⁵⁶ ibidem

⁵⁷ Jitka Sedlářová, (pozn. 33), s. 5.

4. Fotoskupina pěti (f5)

Další kapitola bude věnována Fotoskupině pěti, kde působil Hugo Tábořský. Tvoří tak důležitou etapu jeho tvorby. Toto téma už zpracovalo mnoho historiků umění. Za všechny jmenujme ty nejdůležitější, kteří přispěli k vývoji bádání nejvíce. Jsou jimi osobnosti působící v Brně: Antonín Dufek a Jaroslav Anděl. Tohoto tématu se dotkl také Vladimír Birgus. Fotoskupina pěti nesmí chybět v Nové encyklopedii českého výtvarného umění, jehož editorkou je Anděla Horová, ale autorem hesla je opět Antonín Dufek. Nejnovějším vzhledem do souvislostí ohledně této skupiny přispěl Antonín Zezula. Ve své magisterské diplomové práci f5, Fotoskupina pěti v kontextu české fotografie⁵⁸ podává mimo jiné detailní analýzu fotografií celé fotoskupiny.

Tato skupina má své svébytné místo v mezinárodním kontextu imaginativní tvorby a ve fotografii obecně. Skupina zahájila svoji působnost v roce 1933, ovšem již v roce 1936 došlo k jejímu rozpadu.⁵⁹ Členy tohoto uskupení bylo pět fotografů. Od toho je také odvozen její název. Jejími členy se stali:⁶⁰ Josef Kamenický⁶¹, Bohumil Němec⁶², Jaroslav Nohel⁶³, František Povolný⁶⁴ a Hugo Tábořský.⁶⁵

⁵⁸ Antonín Zezula, *f5, Fotoskupina pěti v kontextu české fotografie mezi léty 1918–1948* (diplomová práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2016.

⁵⁹ AD [Antonín Dufek], heslo Fotoskupina pěti, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění A–M*, Praha 1995, s. 186–187.

⁶⁰ ibidem, s. 186.

⁶¹ **Josef Kamenický – 11. listopadu 1910 Brno, Lískovec**

Vystudoval ŠUR v Brně v ateliéru dekorativní malby. V 50. letech vystavoval se spolkem Purkyně, dále měl individuální výstavy v Třebíči. Údajně potom emigroval a více už o něm nevíme. Jsou zachovány jeho dvě fotografie, k nimž údajně odkazuje Nezval ve své zmínce o „elefantských aktech, upomínajících na Picassa“.

⁶² **Bohumil Němec – 15. ledna 1912 Ždánice – 4. dubna 1985 Praha**

Byl fotografem a designérem. Vystudoval ŠUR v Brně pod vedením Emanuela Hrbka v ateliéru reklama a aranžerství. Byl členem Fotoskupiny pěti a Fotoskupiny čtyř. Spolu s Františkem Povolným založil skupinu „Pracovní pětka Program“, kde vytvořili vizuální propagaci KSČ v roce 1946, a podpořili tak volební program Klementa Gottwalda v roce 1946. Fotografie se věnoval od 30. do 50. let minulého století. Jeho fotografie navazují na kubismus, na El Lisického a Mana Raye. Věnoval se i reklamě. Jeho práce jsou publikovány častěji než práce ostatních členů f5. Vytvářel výtvarně motivované fotografie, v průběhu 30. let jeho díla začínají tmavnout, má stále originálnější náměty pod vlivem surrealismu.

⁶³ **Jaroslav Nohel – 18. května 1914 Újezd u Brna – 29. října 1977 Olomouc**

Jaroslav Nohel byl fotograf a reklamní grafik. Absolvoval v Brně ŠUR v ateliéru reklama a aranžerství u Emanuela Hrbka. Pracoval jako reklamní grafik v Olomouci. Kromě Fotoskupiny pěti byl také členem Fotoskupiny čtyř a účastnil se Fotovýstavy tří. Fotografoval mezi lety 1933–1939 a také maloval, ale pouze amatérsky.

Chtěl prostřednictvím fotografie ukázat svět novým způsobem, v duchu tzv. „nové fotografie“. Ve svých dílech se přiklonil k imaginativnímu proudu, vytvářel surrealistická díla využíval principy fotomontáží, kdy kombinoval fotografii a fotogram. Dále si sám také vytvářel surrealistické objekty. Jako jediný do svých fotografií také manuálně zasahoval.

⁶⁴ **František Povolný 22. června 1914 Brno – 4. května 1974 Brno**

Byl fotografem, publicistou a grafickým designérem. Studoval nejdříve Veřejnou školu obchodní v Brně, pak přestoupil na ŠUR – také zde. Byl zaměstnán jako grafik v Lidových novinách, pak pracoval jako obchodník. Po válce působil jako ředitel Krajského kulturního střediska v Brně. Byl členem f5, po skončení 2. světové války založil s Bohumilem Němcem „Pracovní pětku Program“. (Viz Bohumil Němec.) Stýkal se s dalšími významnými osobnostmi tehdejší doby, jako například s Vítězslavem Nezvalem a Ivanem Blatným. Platil za organizátora a teoretika f5, byl imaginativně zaměřen, ale věnoval se i sociální fotografii. Svými nefigurativními fotografiemi

Jednalo se převážně o studenty profesora Emanuela Hrbka z ateliéru reklamy a aranžerství brněnské Školy uměleckých řemesel (ŠUR). Jediný Josef Jiří Kamenický vystudoval v ateliéru dekorativní malby.⁶⁶ ŠUR byla založena v roce 1924 jako soukromá škola Obchodní a živnostenské komory. Původně zde byly jen odpolední kurzy, ale později se výuka rozdělila na denní a večerní. Škola byla rozdělena na jednotlivé ateliéry: užitá grafika, fotografie, drobná plastika a dekorativní malba. Dále zde byly ateliéry rozděleny podle zpracování materiálů: keramika, dřevo, umělé hmoty a kov. Svou výukou se dříve orientovaly směrem k UMPRUM v Praze. Od Výstavy soudobé kultury roku 1928 zde ale sílil vliv funkcionalismu a Bauhausu.⁶⁷ Od tohoto období v průběhu třicátých let zde byly učiněny reformní kroky ředitelem Josefem Vydrou pod vlivem této školy. Ten zastával názor, že by zde, na ŠUR, měl stejně jako na Bauhausu fungovat přípravný stupeň, kde by si studenti osvojili základní znalosti z umění. Teprve potom by se mohli rozvíjet ve vlastní umělecké činnosti. Vydra taktéž kladl důraz na specializaci a na rozdíl mezi uměleckými řemesly a průmyslovým designem. Škola se měla zaměřovat na módu a textil, reklamu, keramiku a navrhování průmyslových výrobků.⁶⁸ Mezi její první pedagogy patřili například Stanislav Sochor, František Süsler, Václav Vokálek. Později to byl například Pavel Dillinger a v posledním desetiletí zde působili J. Šindler, M. Fillippovová a D. Chatrný. V 50. letech se škola zařadila mezi uměleckoprůmyslové školy ukončené maturitou a studium při zaměstnání bylo zrušeno. Jádrem výuky zůstala umělecká příprava. Stále zde byl upřednostňován důraz na univerzalitu před individualismem.⁶⁹

Již od konce 20. let nabývala reklamní fotografie nebyvalého významu a v období kolem roku 1933, kdy začínají všichni členové své studium na ŠUR, už je považována za nedílnou součást umění v reklamě. Tito studenti si tedy na své škole vydobyli zavedení výuky fotografie, zahrnující také lekce o speciálních technikách fotografování, jako například fotokoláž, fotomontáž, násobná expozice a další.⁷⁰

předznamenává Informel. Asi jako první aranžoval surrealistické objekty a fotografoval náhodné předměty, dále se také věnoval fotografování autoportrétů. Své fotografie upravoval chemickými látkami.

⁶⁵ Anděla Horová (ed.), (pozn. 59), s. 186–187.

⁶⁶ ibidem

⁶⁷ IZ [Igor Zhoř], heslo Škola uměleckých řemesel v Brně, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění N–Ž*, Praha 1995, s. 827.

⁶⁸ Jaroslav Anděl (ed.), *Umění pro všechny smysly, meziválečná avantgarda v Československu*, Praha, 1993, s. 223.

⁶⁹ IZ [Igor Zhoř], heslo Škola uměleckých řemesel v Brně, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění N–Ž*, Praha 1995, s. 827.

⁷⁰ Antonín Zezula, (pozn. 39), s. 24.

Výuky se ujal Emanuel Hrbek.⁷¹ Byl konstruktivistickým, levicově orientovaným reklamním grafikem a pedagogem, který vedl ateliér reklamy a aranžerství na Škole uměleckých řemesel v Brně. V době zavedení výuky fotografie na ŠUŘ už měl Hrbek s fotografováním bohaté zkušenosti. Například k Výstavě soudobé kultury v roce 1928 vytvořil řadu plakátů i reklamních tiskovin, s Jaroslavem Boučkem prováděli dokumentaci sbírek pro brněnská muzea. V tomto období, kdy je Brno velmi ovlivněno konstruktivismem a funkcionalismem, ani Hrbek netvoří jinak než ostatní umělci. Nejvíce z této skupiny byl jeho konstruktivistickou tvorbou ovlivněn Hugo Tábořský. Pro připomenutí uvedu pár jeho nejvýznamnějších spoluprací v rámci funkcionalismu: spolu s Bohuslavem Fuchsem je autorem fasády Domu pánů z Lipé na brněnském náměstí Svobody, dále spolupracoval na publikaci Masarykův studentský domov, kde je autorem typografie. Fotografie zajistili Jaromír Funke a Rudolf de Sandalo. Tito umělci zajisté Hrbka ovlivnili, ale nebyli to pouze oni, kteří v něm zanechali stopu. Byl to i František Kalivoda a také neustále jím protěžovaný László-Moholy Nagy. Dalším zdrojem inspirace byl Zdeněk Rossman, který byl studentem konstruktivisticky orientovaného Bauhausu. Své poznatky odtud vnášel do brněnského prostředí. V neposlední řadě musím zmínit i vliv Jana Tschicholda a jeho přednášku v roce 1931.⁷²

Učil své studenty pracovat s negativními i pozitivními technikami v temné komoře a s možnostmi snímání. Pro tuto výuku ale škola nedisponovala vhodnými prostorami a neměla také dostatek finančních prostředků na jejich zřízení. Chyběla zde temná komora. Hrbek tedy využil svých kontaktů a domluvil se s Jaroslavem Boučkem, který učil na brněnské technice, že mu prostory bude pravidelně propůjčovat. Temná komora zde byla profesionálně vybavena. I díky tomu se pak studenti mohli pustit po zvládnutí klasických fotografických procesů a pustit se do nejrůznějších složitějších experimentů, čím se ostatně vymezují oproti ostatním fotografům. Po roce 1948 se Hrbek přiklonil k radikálnímu křídlu KSČ a stal se z něj zarputilý komunista. Ředitel

⁷¹ **Emanuel Hrbek – 25. prosince 1897 České Budějovice – 8. dubna 1975 Brno**

Emanuel Hrbek byl malíř a grafik. Studoval na UMPRUM v Praze na speciální škole Františka Kysely pro užitou grafiku a dekorativní malbu. Mezi lety 1921–1924 působil jako asistent u Jana Bendy a V. H. Brunnera na UMPRUM. 1924–1950 byl profesorem užité grafiky a dekorativní malby na ŠUŘ v Brně. 1938–9 byl na této škole zastupujícím ředitelem. Ve své tvorbě se věnoval reklamním grafikám, ex libris, plakátům, typografiím a textilnímu umění. Ve své užité grafice usiloval o přehlednost kompozice a výstižnost. V nástěnné a ostatní tvorbě upřednostňoval moderní pojetí.

⁷² Antonín Zezula, (pozn. 39), s. 25.

brněnské ŠUŘ, studující zde od roku 1951, na něj vzpomíná jako na vynikajícího typografa, ale také zarputilého demagoga slepě hájícího marxistickou ideologii.⁷³

František Povolný byl členem, který se nejvíce zabýval organizací skupiny, a byl také jejím ideovým vůdcem. Je tvůrcem mnoha fotogramů a fotografií, které vycházejí z Nové věčnosti a také je tvůrcem největšího množství surrealistických prací ze všech umělců Fotoskupiny pěti.⁷⁴

Fotoskupina pěti vycházela z tradic progresivní brněnské kultury, navázala na působení progresivních uměleckých skupin, jako byla například brněnská odnož Děvětsilu⁷⁵ s časopisy Disk (1925) a Pásmo (1924–1926) a pobočka Levé fronty (1930–1933) se „sekcí pro mechanická umění, film-foto skupinou“, která byla vedena Františkem Kalivodou.⁷⁶

Dále pak navazovali na okruh umělců, sdružovaných kolem časopisu Index (1929–1939), pod vedením pana Václavka a také navázali na další aktivity kolem Výstavy soudobé kultury v roce 1928 a na kulturní aktivitu Rovnosti a Lidových novin. Politicky byla tato skupina jednoznačně levicově orientována.⁷⁷

Tvorba členů F5 patří k nejvýraznějším projevům druhé etapy avantgardního umění ve 30. letech 20. století. V této druhé etapě umělci vytvářeli varianty na témata avantgardního umění 20. let, tedy z prvního období tohoto uměleckého hnutí. Byli pokračovateli tvorby takových osobností, jakými byl například Jaromír Funke, Jaroslav Rössler, Man Ray, či László Moholy-Nagy a další.⁷⁸ V tvorbě fotografa Mana Raye se někteří členové inspirovali hlavně technikou, kdy využíval tzv. techniku Sabattierova efektu.⁷⁹

⁷³ ibidem

⁷⁴ Antonín Dufek, (pozn. 1), nestránkováno.

⁷⁵ **Děvětsil (1920–1931)**

Vítězslav Nezval, *Z mého života*, Praha 1959.

Jaroslav Anděl (ed.), *Umění pro všechny smysly*, Praha 1993.

Lucie Podzemská, *Časopis Revue Devětsil v kulturním kontextu své doby* (diplomová práce), Ústav bohemistiky FF JCU, České Budějovice 2011.

⁷⁶ [DU] Antonín Dufek, heslo Fotoskupina pěti, in: Petr Balajka – Antonín Birgus – Antonín Dufek, *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, Praha 1993, s. 431–432, cit. s. 431.

⁷⁷ ibidem

⁷⁸ ibidem

⁷⁹ Antonín Dufek, (pozn. 1), nestránkováno.

Významně se podíleli na rozvoji sociální fotografie, která prostupovala celým jejich dílem a také předznamenala jejich experimentální tvorbu. Zejména u Huga Tábořského (nikdy nevystavené snímky z let 1931 a 1932).⁸⁰

Členové skupiny do své tvorby vstřebali nejen v Brně zdomácnělý a protěžovaný konstruktivismus (funkcionalismus), ale také se přiklonili k imaginativní linii, kterou u nás předznamenává poetismus. Má tak bohatou půdu pro to, aby se zde mohl rozvinout. Tímto směrem byl surrealismus, který jejich tvorbou postupem času čím dál více prostupoval.⁸¹ Nejvíce tyto tendence můžeme pozorovat u Povolného, nejméně pak u Tábořského.

Vlivy surrealismu k nim proudily prostřednictvím dostupných francouzských časopisů, jako byl *Minotaure*, dále reprodukcemi v českých časopisech, například v *ReDu* a dalších.⁸²

Zejména díky Vítězslavu Nezvalovi, který skupinu podpořil svým textem a zahájil jejich výstavu v roce 1934 svým projevem, ve kterém vidí existenci skupiny takto: „*Dnes, kdy amatérská fotografie umožňuje na jedné straně nejširší veřejnosti brát část na optické kultuře a na druhé straně hrozí tuto kulturu zavalit průměrným elekticismem, jest třeba ocenit každé úsilí, které je si vědomo skutečné úrovně výtvarné kultury 20. století.*“⁸³

Surrealismus v nich podněcuje touhu po individualismu, začínají sahát po dalších experimentálních metodách. Lze je chápat jako protiklad funkcionismu, což je druhá linie, podřízená přísným pravidlům, omezující do značné míry individuální přístup umělce.⁸⁴

Tato skupina se do povědomí odborné veřejnosti zapsala vyvinutím nejrozličnějších experimentálních technik, ale členové pracovali zejména s principem náhody jako s tvůrčím procesem.⁸⁵ Touha po experimentu a zásahu do fotografie u nich není snahou přiblížit se k rukodělným výtvarným dílům (například grafice), ale spíše snahou změny názoru na specifčnost – ztělesňuje touhu po individualismu

⁸⁰ ibidem

⁸¹ Antonín Dufek, (pozn. 3), s. 92.

⁸² Dufek, (pozn. 1), nestránkováno.

⁸³ Antonín Dufek, (pozn. 3), s. 17.

⁸⁴ Dufek, (pozn. 1), nestránkováno.

⁸⁵ Antonín Zezula, (pozn. 39), s. 27.

prostřednictvím fotografické chemie.⁸⁶ Princip náhody pravděpodobně poprvé vnesli do výtvarného umění dadaisté, kteří své inovativní myšlenky poprvé publikovali v Almanachu dadaismu uveřejněném v roce 1920. Charakteristické pro dadaismus jsou dadaistické básně, tvořené z novinových článků. Ve výtvarném umění jsou to pak koláže Francisce Picabii a již zmiňované Hannah Höch. Nicméně se ještě nejedná o plnohodnotný princip náhody, tak jako byl uplatňován například v 50. letech Jacksonem Pollockem. Díla jsou ještě hodně závislá na intervenci umělce a náhoda se zde tedy neuplatňuje v plné šíři.⁸⁷

Fotoskupina pěti s tímto principem pracovala také podle zahraničních trendů, nicméně si šla trochu svou vlastní cestou. Začala ale využívat plnohodnotný princip náhody. Nejvíce s ním pracuje Hugo Tábořský hlavně při tepelných destrukcích želatinové emulze negativu, následně v dalších technikách: zeslabování negativu v tepelném roztoku okyseleného manganistanu draselného a další chemicky destruované negativy. Tyto chemické principy se nedají příliš ovlivnit, chemická reakce vytváří obrazce zcela nezávisle na autorovi.⁸⁸

Poprvé se tato skupina představila ve světě na 2. mezinárodní výstavě sociální fotografie v Praze, konané v roce 1934. Skupina zde ale nevystavovala fotografie se sociální tematikou, ale prezentovala své album „Experimenty“. Němec, Nohel a Povolný pak byli zastoupeni v oddílu „Studie“. Povolný ve svých dvaceti letech navrhl instalaci této výstavy.⁸⁹

V roce 1934 se také zúčastnili výstavy v Krásné jizbě Družstevní práce v Praze. Následovaly výstavy v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Brně či ve Znojmě. Pozměněné pak putují do různých měst republiky.⁹⁰

Tvůrčí přístup skupiny je velmi ojedinělý, na našem území nemá obdoby. Nejbližší paralely lze nalézt v Německu, kde tvorba směřovala podobně. Podobná jsou si díla Povolného a Herberta Lista, která vznikla ve stejné době. Dále jsou Povolného fotografiky srovnatelné s abstraktními fotografiemi Xantiho Schawinského (kolem r. 1936). V pařížském prostředí pak experimentuje v rámci surrealismu Raoul Ubac, jehož

⁸⁶ Dufek, (pozn. 1), nestránkováno.

⁸⁷ Antonín Zezula, (pozn. 39), s. 27.

⁸⁸ ibidem

⁸⁹ Anděla Horová (ed.), (pozn. 59), s. 186–187.

⁹⁰ Antonín Zezula, (pozn. 39), s. 25.

tvorba je v mnoha směrech podobná tvorbě f5. Taktéž dospívá ke speciálním technikám a zasahuje do fotografií manuálně. Tato díla jsou však známá až z let 1935–1936.⁹¹

Co se týče jednotlivé charakteristiky tvorby členů Fotoskupiny pěti, jsou pro tvorbu Františka Povolného charakteristické experimentální fotografie, které rozvinul do neobvyklé šíře. Postupuje od Nové věcnosti přes surrealismus až k fotografikám, což jsou nefigurativní fotografie. Pro Bohumila Němce je typická plošnost snímků, pro Josefa Kamenického zase akty, které Nezval označil za picassovské. Václav Nohel se pohybuje mezi Novou věcností a fotomontážemi typickými pro Bauhaus. Tábořský byl, jak jsem již zmiňovala, konstruktivistickým článkem skupiny.⁹²

Proud naší fotografie směřuje jiným směrem, skupina nemá mnoho výstavních příležitostí. Příčinou jejich rozpadu nebylo ale nic jiného než dokončení studií a odchod některých členů na vojnu či do jiných měst kvůli zaměstnání mimo Brno.⁹³ Po skončení studií tedy komunikace mezi umělci vázla. Zasluhou Povolného ale výstavní činnost trvala až do roku 1936.⁹⁴

Na tuto skupinu ale záhy navazuje Fotovýstava tří.⁹⁵ Dále také Fotoskupina čtyř⁹⁶, v níž někteří členové plynule navazují na svou tvorbu a pořádají další výstavy.

⁹¹ Dufek, (pozn. 1), nestránkováno.

⁹² Jaroslav Anděl, *Umění pro všechny smysly*, Praha 1993, s. 224.

⁹³ Dufek, (pozn. 1), nestránkováno.

⁹⁴ Anděla Horová (ed.), (pozn. 59), s. 186–187.

⁹⁵ **Fotovýstava tří, Olomouc, 1935**

V roce 1934 se do Olomouce nově příchozí Jaroslav Nohel seznámil s absolventy KFA v Olomouci Karlem Kašpaříkem a Otakarem Lenhartem. V tomto období je podnítil k experimentální tvorbě. Uspořádali jedinou výstavu v Klubu fotografů amatérů v Olomouci. Vystavovali experimentální fotografie a Lenhart a Nohel ještě fotografie reklamní. V katalogu mají vytištěno i programové prohlášení, které údajně formuloval Karel Kašpařík:

„Prohlašujeme! Smyslem fotografie není jen skutečné zobrazení, reprodukce objektu (skutečnost, aparát, technika jsou jen prostředkem fantazie tvořivého subjektu). Experimentujeme, hledáme, tvoříme a trváme na úsilí fotografie výtvarné, které jest známo od samého počátku vynálezu fotografie“.

⁹⁶ **Fotoskupina čtyř (f4) – K. Kašpařík, O. Lenhart, B. Němec, J. Nohel, rok 1939**

Tato skupina se spojila kvůli jediné výstavě. Je složena ze tří olomouckých fotografů a bývalého člena f5 Jaroslava Nohela. Po válce pokračovali v propagační grafice Pracovní pětkou Program založenou Bohuslavem Němcem a Františkem Povolným. Představili své staré, ale i nové práce – Němcova kolekce byla nová. Tato výstava experimentální fotografie byla velmi odvážným počinem, jelikož v této době se jejich fotografie dostávaly do střetu s politickou ideologií státu.

5. Život a tvorba Huga Tábořského

5. 1. Životopis

Hugo Tábořský se narodil 27. dubna roku 1911 v Brně a zemřel 9. října roku 1991 tamtéž.⁹⁷ Byl významným fotografem a reklamním grafikem. Pocházel z rodiny brněnských živnostníků.⁹⁸ Věnoval se již od mládí malbě, později přešel na nějakou dobu k fotografii.⁹⁹ Fotografoval asi od dvacátých do čtyřicátých let 20. století.¹⁰⁰

Nejprve nastoupil zde v Brně na Obchodní akademii, kde studoval pouze jeden rok, a to od roku 1925 do roku 1926. Dál se ale rozhodl věnovat umění. Přihlásil se tedy na Školu uměleckých řemesel (dále jen ŠUŘ). Tu absolvoval mezi lety 1927–1932.¹⁰¹ Mezi lety 1934–1935 byl ve vojenské službě.¹⁰² V Brně působil i nadále jako fotograf (1929–1939) a reklamní grafik (1929–1937).¹⁰³ Od roku 1951 byl činný v oboru skla a sklenářství, později v jeho výrobě. V reklamě se zabýval hlavně plakátovou tvorbou.¹⁰⁴

5. 2. Tvorba

Jak jsem již zmiňovala v předchozí kapitole, v době studií na brněnské ŠUŘ byl Tábořský členem Fotoskupiny pěti, spolu s Josefem Kamenickým, Františkem Povolným, Jaroslavem Nohem a Bohumilem Němcem fungující mezi lety 1933–1936. Tohle období bylo pro jeho tvorbu stěžejní.¹⁰⁵ Počátky jeho tvorby spadají do „Nové fotografie“ tak, jak byla prezentována na výstavě „Film und Foto“ ve Stuttgartu v roce 1929.¹⁰⁶ On sám obdivoval ze zahraničních umělců László-Moholy Nagye, Fernanda Legéra, a Jana Tschicholda. V českém prostředí mu pak byla nejbližší tvorba Josefa Sudka [19, 20, 40, 42] a Jaromíra Funka [3, 14, 15, 16, 35, 36], z jejichž děl často čerpal inspiraci, později tuto inspiraci dál konkrétněji rozvedl.¹⁰⁷ Ze všech členů Fotoskupiny pěti měl právě Tábořský nejbližší k Emanuelu Hrbkovi. Podle Antonína Dufky byl

⁹⁷ AD [Antonín Dufek], heslo Tábořský, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, N–Ž, Praha 1995, s. 849.

⁹⁸ Antonín Zezula, *f5, Fotoskupina pěti v kontextu české fotografie mezi léty 1918–1948* (diplomová práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2016.

⁹⁹ Antonín Dufek (pozn. 78), s. 183.

¹⁰⁰ Antonín Zezula, (pozn. 39), s. 81.

¹⁰¹ Anděla Horová (ed.), (pozn. 91), s. 849.

¹⁰² Antonín Dufek, (pozn. 78), s. 183.

¹⁰³ Anděla Horová (ed.), (pozn. 91), s. 849.

¹⁰⁴ DU [Antonín Dufek], heslo Tábořský Hugo, in: Petr Balajka – Vladimír Birgus – Antonín Dufek et al., *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, Praha 1993, s. 378–379, cit. s. 378.

¹⁰⁵ Anděla Horová (ed.), (pozn. 30.), s. 849.

¹⁰⁶ ibidem

¹⁰⁷ ibidem

konstruktivistickým článkem této skupiny¹⁰⁸, což je jistě dáno sympatiemi k učiteli. Prvky konstruktivismu lze vyčíst zejména z jeho reklamních fotografií [10, 19, 20]. Na rozdíl od ostatních členů skupiny je Táborský surrealismem ovlivněn nejméně [8, 9, 11].

Fotografií Huga Táborského se dochovalo nejvíce z celé Fotoskupiny pěti. V jeho dochovaném díle můžeme nalézt kvalitně slabší školní práce [26, 34, 39] a naopak i práce velmi zdařilé a progresivní [1, 8, 9, 11, 15, 24]. Jeho fotografie jsou v největším počtu (celkem 108 děl) uloženy ve sbírce Moravské galerie v Brně.¹⁰⁹ Avšak co se týče prezentace jeho tvorby, podle dostupných informací mu nikdy nebyla uspořádána samostatná výstava, byl zastoupen pouze na výstavách kolektivních. V příloze práce uvádím přehled těchto výstav s konkrétními údaji.

Určitý problém představuje pouze hrubá datace Táborského prací. Autor sám je datoval až dodatečně, v 80. letech, a to jen odhadem, který mnohdy nesouhlasí. Například u datování autoportrétů je příliš velký časový rozptyl, který je nepravděpodobný [8, 9, 11]. Podobně je tomu u fotografií sociálního zaměření [45]. Tato dodatečná a nepravděpodobná datace nám zabraňuje kvalitněji zhodnotit průběh jeho uměleckého vývoje. Nenapomáhá nám k tomu ani absence dobových katalogů. V tomto případě jsme odkázáni pouze na formálně stylovou analýzu ve srovnání s dobře datovanými pracemi, avšak nemůžeme si to nijak ověřit, jelikož chybí dobové prameny.¹¹⁰

5. 2. 1. Sociální fotografie

Již od počátku roku 1930 vyjadřoval svůj umělecký názor prostřednictvím sociální fotografie, ale jeho fotografie na toto téma nebyly bohužel pravděpodobně nikde vystavovány.¹¹¹ Do svého katalogu jsem zařadila snímky *Výplata* [45], *Nezaměstnanost* [1] a *Moc peněz* [22]. Na první z nich poukázal už Antonín Zezula, protože je nesprávně datován. Je na něm zobrazena ruka držící dvacetikorunovou bankovku s M. R. Štefáníkem a kovovou pětikorunou na černém pozadí. Ovšem bankovka, kterou drží, platila jen do roku 1939 a autorova datace je na rok 1941. Pravděpodobně tedy snímek vznikl někdy v průběhu roku 1939, Zezula tuto dataci zúžil

¹⁰⁸ Antonín Dufek, (pozn. 78), s. 183.

¹⁰⁹ Antonín Zezula, (pozn. 39), s. 65.

¹¹⁰ ibidem

¹¹¹ Petr Balajka – Vladimír Birgus – Antonín Dufek, (pozn. 98), s. 379.

na rok 1934.¹¹² Tímto snímkem autor nejspíš poukazuje na skromné výplaty a nouzi, se kterou se lidé museli potýkat během války a po ní. Na snímku *Nezaměstnanost* [1] je jako hlavní námět opět ruka a peníze. Snímek je datován do roku 1935. Tentokrát se Tábořský nechal inspirovat stínem, symbolizujícím pravděpodobně nedosažitelnost financí při oné nezaměstnanosti, která je zde zpodobena jednou mincí ležící u kanálu, což ještě celou situaci umocňuje. Komunikuje zde nehmotný svět s hmotným. Stejného principu využíval i Josef Bartuška z českobudějovické skupiny Linie.¹¹³ S touto skupinou vystavoval právě Tábořský ve Zlíně v roce 1934. Celý námět fotografie pak připomíná práce Povolného. Po stránce výtvarné si dovoluji tento snímek hodnotit jako nejkvalitnější a nejzajímavější, bereme-li v úvahu celou skupinu sociálně laděných fotografií. Fotografie *Moc peněz* [22] z roku 1935 je celá pokryta bankovkami a mincemi focenými shora. Peníze jsou zde ledabyly naházeny bez jakéhokoliv řádu a není možné vidět podklad.

5. 2. 2. Nová věcnost

Další, asi nejpočetnější skupinou fotografií v díle Huga Tábořského, jsou snímky pod vlivem Nové věcnosti. Na těchto fotografiích zachycuje předměty každodenního života, avšak novými, originálními způsoby a postupy. Díky školní, dobře vybavené temné komoře, se nebojí experimentů, z čehož vzešlo celé jeho dílo. Co se týče fotografování věcí z každodenního života, hrají u Tábořského prim látky různých struktur. Fotografoval je naaranžované do nejrůznějších záhybů, aby zde co nejlépe zachytil hru světla a stínů. Je však stále otázkou, zda se jedná o plnohodnotné snímky, či jen studijní, školní práce. V katalogu této práce se jedná o fotografie: *Vazby textilu* [12], *Studie dvou látek* [13], *Studie látky III.* [26], *Studie tkaniny I.* [34] a *Tyl bílý a černý* [37]. Tyto fotografie odpovídají požadavkům Jaromíra Funkeho, o němž jsem se zmiňovala v rámci inspiračních zdrojů Tábořského tvorby. Inspiroval se snímky, které byly použity ke skriptům *Fotografie vidí povrch* (vydána 1935) od Jaromíra Funkeho a Ladislava Sutnara, a ze zahraničí mu sloužilo jako předloha *Malířství, fotografie film* od Laszlo Moholy-Nagye (vydáno 1925).

Ve fotografiích *Staniol I.* [2] a také *Staniol I.* [4] z roku 1932 celou plochu fotografie zabírá tento pomačkaný staniol. Díky tomuto materiálu lze ještě lépe rozlišit jemné nuance mezi odstíny, mimo jiné díky dobrému osvětlení z boční strany. Snímek

¹¹² Antonín Zezula, (pozn. 39), s. 66.

¹¹³ ibidem

Studie tkaniny [34] z roku 1937 je opět fotografie, kde nechal Tábořský vyniknout světlu a stínům dané látky, která je zachycena pouze sama o sobě přes celou plochu, bez přidáných objektů. Fotografie *Tyl bílý a černý* [37] z roku 1937 je na pomezí abstrakce a fotky zachycující nějaký určitý předmět. Na snímku je zobrazen zmačkaný tyl na černém pozadí. Díky absenci jakýchkoliv jiných předmětů a omezení tónů pouze na několik vyznívá tato fotografie spíše jako abstraktní. Skrze jemnou látku opět nechává prostupovat světlo a vynikají i jemné stíny a světla. Tato práce je podobná dílům Marie Rossmanové, která studovala na Bauhausu ve 30. letech, a následně pobývala v Bratislavě a pracovala po boku Jaromíra Funkeho. Je tedy otázkou, zda se tito dva umělci, Tábořský a Rossmanová, mohli setkat a vzájemně ovlivnit.¹¹⁴ Fotografií *Tyl bílý a černý* [37] předchází ještě snímek *Fotogram* [18] z roku 1935, kde je tento materiál pouze napnut přes fotografický papír a následně exponován.¹¹⁵ Dokonale napnutá látka vytváří pravidelný bílý rastr, který vyniká na černém pozadí. Na další fotografii *Struktura* [6] z roku 1933 přesně nedokáží interpretovat, o jaký materiál se jedná, nicméně o látku se nejedná. Tento reliéf Tábořský znázornil opět frontálně, takže je zde vytvořena iluze pravidelnosti a opakování. Svým působením na zrak mi připomíná díla Victora Vasareliho. Boční světlo, které autor použil, ještě umocňuje reliéfnost povrchu.

Následující práce jako *Reflector* [17] z roku 1933 a *Nová architektura* [27] z roku 1936 zachycují detail objektu, fotografie jsou zcela abstraktní. Objekt na fotografiích je těžko identifikovatelný, vytváří abstraktní obrazec.

Posledním snímkem *Nové věčnosti*, kterému bych se chtěla věnovat, je *Zátiší s hranolem* [3] z roku 1932. Ústředním objektem, jak již název napovídá, je na této fotografii hranol posazený na zmačkaném povrchu – pravděpodobně se jedná o papír. Avšak důležitější než tento objekt je hra stínů a světel, která se zde uplatňuje při nasvícení. Pro tuto fotografii mu byla jistě inspirací tvorba Jaromíra Funkeho, tedy hlavně hra světel v jeho fotografiích, kde taktéž používá hranolovité útvary.

Tábořský byl u nás v Československu hlavně velkým inovátorem, co se týče fotografických technik. Jeho tvorba je charakteristická nejrůznějšími inovativními technikami, které zavedl on sám, a užil je jako vůbec první v Československé republice a pravděpodobně i na světě. Mezi tyto inovativní techniky patří například: vytváření

¹¹⁴ Antonín Zezula, (pozn. 39.), s. 71.

¹¹⁵ ibidem

fotografií z negativů, které zeslaboval, až docházelo k destrukci původního obrazu; dále také z negativů destruovaných teplem [5], malbou či ustalovačem na citlivý fotografický papír a tak dále.¹¹⁶ Od roku 1933 vytváří nefigurativní geometrické kompozice v technice fotogramu [15, 16, 18]. V této tvorbě mu byly pravděpodobně inspirací Man Rayovy rayogramy, fotogramy Jaromíra Funka a Jaroslava Rösslera. Ovšem v rámci Nové fotografie doposud platné principy pro fotogram, jako například popření předmětu, převrací, přímo jej prezentuje, ovšem v abstraktních souvislostech. Taktéž tematizuje světlo namísto předmětu.¹¹⁷ K jeho nejcennějším dílům patří surrealisticky laděný fotogram *Sen* z roku 1938 [41] a dále pak již zmiňované *Odpovědi* z roku 1935 [23].¹¹⁸ K fotogramům ho dovedla práce se sklem, dále také posunul dál svůj zájem o reflexivnost a transparentnost.

V katalogu jsou fotogramy zastoupeny následujícími snímky: *Fotogram* [15] a taktéž *Fotogram* [16] z roku 1933. Dále *Odpovědi* [23] z roku 1935, *Fotogram* [35] a další *Fotogram* [36] z let 1937 dále *Sen* [41] z roku 1938. Snímky s názvem *Fotogram* [15, 16] jsou vytvořeny pomocí skleněných kvádrů, které různě propouští a lámou světlo. Díky tomu jsou zde vidět odlesky, což není obvyklé. Fotogramy jsou velmi čistě koncipované, nejsou zde žádné rušivé prvky. Pracuje se zde opět s diagonálními prvky, typickými pro avantgardu. Fotogramy jsou na pomezí konstruktivismu a abstrakce. Další *Fotogramy* [35, 36] jsou tvořeny obdobným způsobem, akorát prvek pravidelných linií narušují kruhové tvary. Fotogram *Sen* obsahuje ještě další předměty, jako například korále, čímž tyto předměty vytrhuje z jejich původního kontextu a dává jim nový význam. Tímto bych tento fotogram označila za jedno z mála surrealistických děl v jeho tvorbě. Posledním fotogramem je snímek *Odpovědi*. Tato fotografie je velmi originální. Tábořský zde využil novinových výstřižků, které použil jako negativ. Z různých tiskovin vystříhal tvary, které spojil vjedno. Novinový papír byl ale často velmi tenký, takže jej skládal na sebe, a proto můžeme vidět části textové i obrazové prosvícené různými směry. Tato práce je velmi inovativní, souvisí mimo jiné také s rozmachem koláže a obrazových básní Koláře a částečně také, jak jsem již zmiňovala, předznamenává pop art.¹¹⁹

¹¹⁶ Antonín Zezula, (pozn. 39.), s. 65.

¹¹⁷ Antonín Dufek – Jaroslav Anděl, Přetvoření fotogramu. Průkopnické dílo Jaromíra Funka a Jaroslava Rösslera, in: Jaroslav Anděl, *Umění pro všechny smysly*, Praha 1993, s. 57–60.

¹¹⁸ Petr Balajka – Vladimír Birgus – Antonín Dufek, (pozn. 98), s. 379.

¹¹⁹ Antonín Zezula, (pozn. 39.), s. 74.

5. 2. 3. Reklamní fotografie

Další skupinu Táborského tvorby představují fotografie skla a reklamní fotografie s tímto tématem spojené. V této oblasti postupoval od složitějších kompozic k čistším, jednodušším formám.¹²⁰ Je zde velmi patrná inspirace Josefem Sudkem a jeho reklamními fotografiemi, kde se taktéž řídí zásadami avantgardy, novým, neobyčejným způsobem koncipuje věci z obyčejného života, vytváří neobyčejné kompozice.

Snímky *Kompozice ze skel* [19], *Návrh na přebal časopisu* [20] z let 1935 a taktéž *Návrh na reklamní prospekt* [40] z roku 1938 ukazují autorův zájem o diagonální zobrazování, charakteristické pro avantgardní umění. V *Návrhu na přebal časopisu* [20] pak uplatňuje hru se světlem a stínem. Hlavní jsou zde odrazy ve skleněných nádobkách. Světlo bylo na tomto snímku užito pravděpodobně denní, podle odrazu, dále dva reflektory. Ve snímku *Návrh na reklamní prospekt* [40] celou plochu fotky vyplňuje skleněná vitrína, kterou leští žena zobrazená v odraze. Nesmí chybět logo společnosti, pro niž je reklama vytvořena. Opět jsou zde uplatněny principy diagonálního zobrazení.

Posledním snímkem, zastoupeným v mém katalogu, je *Reklamní fotografie* [10] z roku 1933. Jedná se o reklamu na Ottovo mýdlo rakovnické. Plakát je rozdělen na dvě části. Pravá, bílá část, zabírá většinu snímku, levá, černá, pak část menší. Černá část vstupuje do pravé bílé části ostrou hranou doprostřed snímku. V černé části je pak vyfocen samotný výrobek, ve světlé části je dole napsáno logo společnosti, nad nímž je velký rak, kterého částečně narušuje černá hrana levé části snímku.

Ve fotografii *Skleněná zátiší* [42] z roku 1938 se navrácí k jednoduchosti a nechává materiál, aby se uplatnil sám o sobě. Jsou zde zobrazena dvě skleněná závaží na zrcadlové ploše, na které se odrážejí. Kromě závaží se na fotografii odráží ještě okno ateliéru, což dodává snímku prohloubenější barevnost.¹²¹ Snímek působí velmi čistě a jednoduše. Dá se srovnat se snímky Jaromíra Funkeho či Jaroslava Rösslera.

V plakátové tvorbě se také věnoval technice lokálního tónování. Například ve snímku *Zkouška techniky tónování dvěma tónovači* [7] z roku 1933.¹²² Je zde zobrazen velmi jednoduše a účelně dobový flakón na parfém, bez doprovodu nějakého dalšího

¹²⁰ Antonín Zezula, (pozn. 39.), s. 71.

¹²¹ Antonín Zezula, (pozn. 39.), s. 73.

¹²² Petr Balajka – Vladimír Birgus – Antonín Dufek, (pozn. 98), s. 379.

předmětu. Uplatňuje se zde hlavně dojem z tónování fotografie, což je tím hlavním efektem. Není zde důležité v uměleckém směru (když pomineme, že se jedná o reklamu) ani tak to, co je zde zobrazeno, ale spíše to, jak je to zobrazeno.

5. 2. 4. Surrealismus

Ve třicátých letech také započal tvorbu svých imaginativních portrétů, které svým laděním zasahují do proudu surrealismu. Používá v nich také princip destrukce obrazu.

Nejprve zmíním portréty *Bez názvu* [21] z druhé poloviny 30. let či *Studie* [39] z roku 1938 dále pak *Stáří* [43] z roku 1939. Můžeme je označit za studijní práce či studijní materiál, který mu sloužil k tomu, aby dále tvořit zajímavější, progresivnější práce.

Zajímavý je taktéž snímek *Zamyšlení* [38], jemuž pravděpodobně předchází již zmiňovaný snímek *Studie* [39].

Už snímek *Pradlena* [5] z roku 1932 se dá označit za surrealistickou fotografii, experimentuje totiž opět s technikami deformace obrazu, čímž vytváří zvlněnou kompozici ženy peroucí prádlo.

Následuje Táborského vrcholné dílo *Autoportrét I, II, a III* [8, 9, 11] z roku 1933. Tento soubor tří autoportrétů je považován za autorovo nejsurrealističtější a nejhodnotnější dílo. Nejhodnotnější především proto, že zde užil experimentálních technik, které nemají obdobu nikde jinde ve světě. Na prvním snímku se Táborský zachytil frontálně, obličej má ve tmě, je osvětlen pouze slabým světlem směřujícím zespoda. Je zde tedy silný kontrast tmy a světla. Světlo se objevuje pouze na spodní části tváře, na očích a na oblečení. Druhý portrét je výřezem z fotografie, celou plochu vyplňuje obličej, který je z větší části překryt nějakými neidentifikovatelnými tvary. U poslední fotografie je taktéž celá její plocha vyplněna obličejem, snímek je ovšem narušen v horní polovině v oblasti očí, jako by to vypadalo, že hoří. Tyto způsoby, jakými byly poslední dva autoportréty narušeny, se pravděpodobně liší, takže lze jen obtížně určit, zda šlo o přímé destrukce negativů, nebo jde o montáž dvou z nich.¹²³

Antonín Zezula, (pozn. 39.), s. 69- 70.

Dnes jsou kromě jeho konstruktivistických fotogramů nejvíce ceněny jeho surrealisticky laděné portréty [8, 9, 11] a také práce předznamenávající pop-art. Prací nejvíce připomínající pop-art je montáž *Odpovědi* [23].¹²⁴

¹²⁴ Anděla Horová (ed.), (pozn. 91), s. 849.

6. Závěr

Tato práce si klade za cíl zpracovat co nejkomplexněji fotografické dílo Huga Tábořského, zasahující do třicátých let 20. století. Jak jsem již zmiňovala v úvodu, fotografova tvorba nebyla doposud zpracována, a tak je mou milou povinností se o to pokusit. Nejprve jsem zasadila umělcovo dílo do kontextu českého avantgardního umění a brněnské soudobé kultury, pak jsem věnovala kapitolu Fotoskupině pěti, kde působil při studiích v Brně. Následně jsem zkompletovala všechny dostupné informace o Tábořském životě a tvorbě. Součástí mojí bakalářské práce je taktéž katalog fotografií poskytnutých Moravskou galerií v Brně, za což jim ještě jednou velmi děkuji.

Nyní bych ráda shrnula své bádání a zhodnotila autorovu tvorbu v rámci avantgardního umění v Československu. Na začátek je nutno poznamenat, že na Huga Tábořského i na celou Fotoskupinu pěti působilo ve 30. letech několik vlivů. V první instanci to bylo lektorství konstruktivisticky založeného Emanuela Hrbka, kdy on sám, ovlivněn funkcionalistickým Brnem, netvořil jinak než většina zdejších umělců, a který významně ovlivnil právě Huga Tábořského, zejména v jeho reklamní tvorbě. V jeho tvorbě se odehrál i jakýsi částečný přerod, i v tvorbě ostatních členů fotoskupiny. Když začalo Brno vstřebávat vlivy z Francie a dalších zemí, byl to právě surrealismus, který uchvátil všechny členy brněnské pětky. Měly na tom jistě podíl všechny zde v práci již zmiňované podněty, jako byly například přednášky, vydávané časopisy a světové výstavy konané v Brně. V této době bylo Brno velmi progresivní, a to zejména zásluhami osobností, jež sem přinášely vlivy ze zahraničí. Surrealisticky se zde začíná tvořit dříve než v Praze. Tvorba Huga Tábořského je nejvíce z celé skupiny spjata s experimenty, které prováděl při tvorbě svých fotografií. Tyto procesy, které prováděl, nemají obdoby v českém, a možná ani ve světovém umění. Celá skupina je tedy ovlivněna konstruktivismem (funkcionalismem), surrealismem a sociální fotografií. Představuje se ovšem jako nejavantgardnější skupina rozvíjející nejaktuálnější tendence experimentování ve fotografii. Slohově jsou tedy nejednotní. Co se týče zhodnocení autorovy tvorby, tak tedy kromě toho, že to byl fotograf mající respekt ke svému učiteli a fotograf zpracovávající nejnovější vlivy v umění, byl to také velmi progresivní umělec. Prakticky průřezově v celé jeho tvorbě můžeme nalézt zájem o běžné předměty fotografované novým, neobvyklým způsobem. Tento zájem prohluboval stále více a více svými chemickými experimenty.

Na závěr bych ráda shrnula průběh svého bádání. V první řadě je nutno zmínit, že informace, které jsem získala, nebyly nějak hůře dostupné a podařilo se mi je snadno dohledat. Nemohu se ale ubránit pocitu, že tyto informace, které jsou poměrně bohaté, postrádají konkrétnější postřehy a je na nás badatelích tyto informace propojit a prohloubit. O Hugo Tábořském a celé fotokupině se píše ve velkém množství literatury, nicméně vždy jen v pár zmínkách. Žádné konkrétní informace to tedy nejsou, s tímto jsem také musela pracovat. Bylo potřeba uvědomit si řadu souvislostí a zanést je do práce tak, aby toto téma bylo komplexní, což pokládám asi za nejtěžší úkol v celé práci. Za svůj nedostatek ovšem považuji to, že se mi nepodařilo dohledat Tábořského rodinu a získat více informací o jeho osobním životě, abych případně mohla získat zase o něco lepší vhled do jeho práce. Na druhou stranu jsem se tento nedostatek snažila vyvážit dalšími informacemi a souvislostmi, které jsem si vyhledala.

7. Seznam literatury

Jaroslav Anděl (ed.), *Nová vize, avantgardní architektura v avantgardní fotografii, Československo 1918–1938*, Praha 2005.

Jaroslav Anděl, *Umění pro všechny smysly (Meziválečná avantgarda v Československu)*, Praha 1993.

Jaroslav Anděl, *Vybrané kapitoly z dějin fotografie*, Praha 1978.

Jaroslav Anděl, Umění a fotografie, *Revue fotografie* XXI, 1977, s.71–72.

Jaroslav Anděl, *Avantgardní fotografie 30. let na Moravě*, (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1981.

Lenka Bydžovská – Karel Srp, *Český surrealismus 1929–1953*, Praha 1996.

Lenka Bydžovská – Karel Srp, *Krása bude křečovitá: surrealismus v Československu 1933–1939*, (kat. výst.), České Budějovice 2016.

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

Vladimír Birgus, Šedesát let od výstavy Film a Foto ve Stuttgartu, *Revue fotografie*, XXXIII, 1989, s. 70–73.

Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha 2010.

Vladimír Birgus (ed.), *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*, Praha 2002.

Antonín Dufek, Fotoskupina pěti, *Československá fotografie*, XXIX, 1978, s. 173.

Antonín Dufek, *Česká fotografie 1918–1938*, (kat. výst.), Brno 1982.

Antonín Dufek, K brněnské meziválečné fotografii in: *Bulletin Moravské galerie v Brně*, II, 1993 s. 144–152.

Antonín Dufek, K brněnské meziválečné fotografii, in: *Výtvarná kultura v Brně 1918–1938*, (kat. výst.), 1993, s. 134–135.

Antonín Dufek, *Jaromír Funke, mezi konstrukcí a emocí*, Brno 2013.

Antonín Dufek – Jiří Pátek – Petra Trnková, *V plném spektru (Fotografie 1841–2005 ze sbírky Moravské galerie v Brně)*, Brno 2011.

Anna Fárová, Josef Sudek, Praha 1995.

Lada Hubatová-Vacková – Alena Pomajzlová – Tomáš Pospiszyl (eds.), *Rytmy + Pohyb + Světlo (Impulsy futurismu v českém umění)*, Praha 2012.

Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, N–Ž*, Praha 1995.

Ladislav Kesner (ed.), *Obrazy mysli / Mysl v obrazech*, (kat. výst.), Brno 2011.

Karel Srp – František Šmejkal – Jiří Valoch et al., *Linie / barva / tvar (v českém výtvarném umění třicátých let)*, Praha 1988.

8. Katalog

Katalog obsahuje vybraná díla Huga Tábořského ze sbírky Moravské galerie v Brně. Tato galerie jako jediná vlastní snímky tohoto fotografa. Jedná se o fotografie vzniklé převážně ve 30. letech 20. století. Vzhledem k množství reprodukcí, které jsou v brněnské galerii k dispozici, zde uvádím zhruba polovinu z celkové sbírky čítající přes sto fotografií (108). Fotografie jsou vybrány tak, aby reflektovaly co nejvíce let umělcovy tvorby a čtenář si tak utvořil dostatečnou představu o jeho tvorbě.

Jsou zde průřezově zastoupena všechna témata, kterými se Tábořský v průběhu svého profesního života zabýval. Uvádím jeho autoportréty, portréty, reklamní fotografie, výlohy, fotografie sochařských děl a tak dále. V katalogu jsou také uvedeny všechny důležité informace, jako je název fotografie, rok vzniku, rozměry, inventarizační číslo včetně skutečnosti, zda se jedná o autorský pozitiv či novodobou zvětšeninu.

Hugo Tábořský všechny fotografie pojmenoval, často vznikaly variace na jedno téma. Tyto variace pak označoval čísla, nebo je všechny označil stejným názvem. Některé originály uložené v depozitáři Moravské galerie jsou na zadní straně opatřeny popisky samotného autora.

U fotografií známe i přesnou dataci, avšak je nutné ji i přesto brát jako orientační, jelikož Tábořský své fotografie datoval až dodatečně v roce 1982. Značně to tedy zkresluje celkový pohled na jeho tvorbu.

Fotografie byly zvětšeny, některé samotným autorem, další Liborem Teplým a Jaroslavem Andělem. O jaké konkrétně jde, je uvedeno v katalogu.



[1] *Nezaměstnanost*, 1931
v. 235 mm, š. 300 mm
inv. č.: MG 9614
technika: bromostříbrná fotografie
autorský pozitiv, 1980



[2] *Staniol I.*, 1932
v. 300 mm, š. 235 mm
inv. č.: MGA 1190
technika: bromostříbrná fotografie



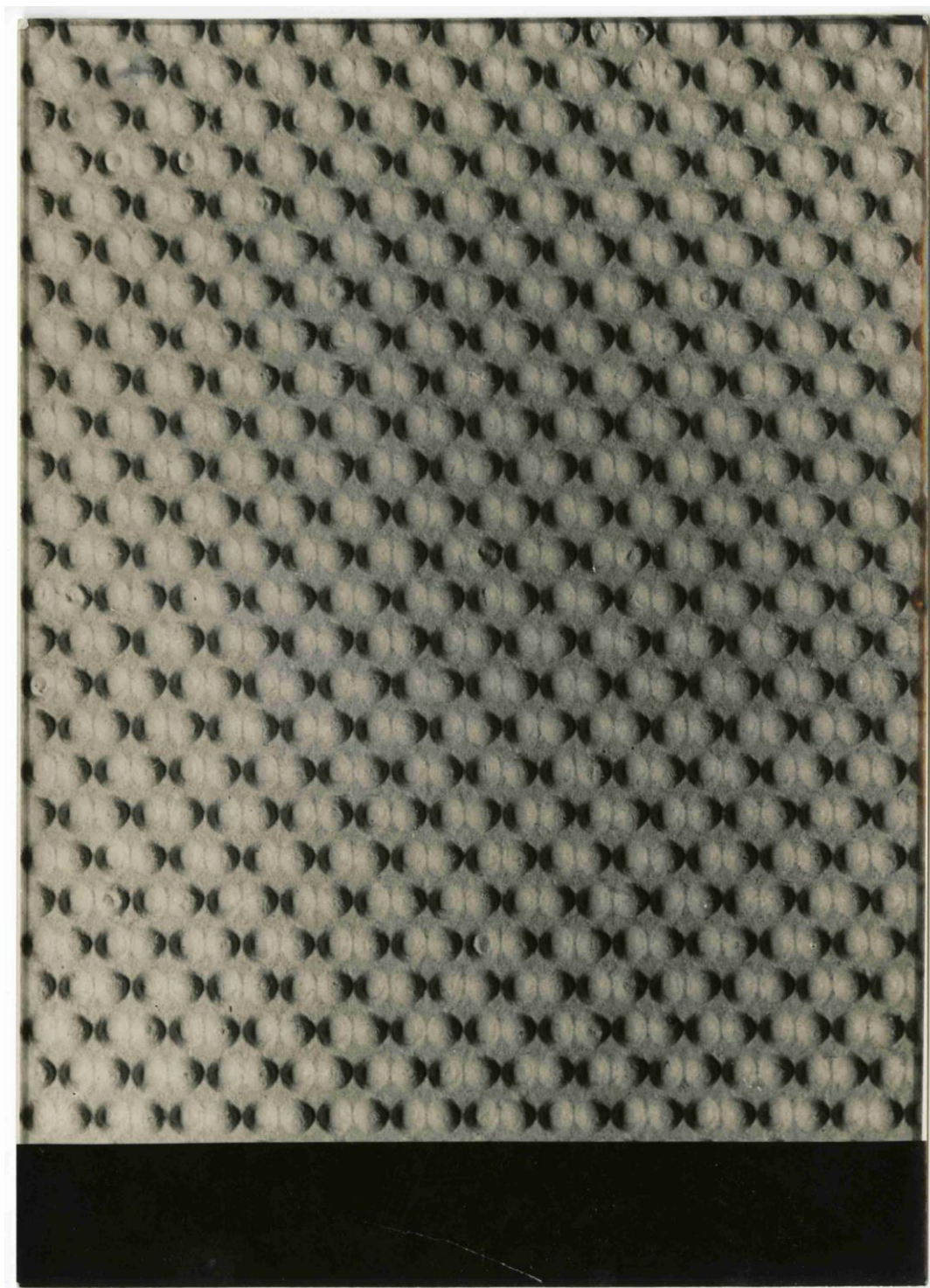
[3] *Zátíží s hranolem*, 1932
v. 240 mm, š. 300 mm
inv. č.: MGA 1192
technika: bromostříbrná fotografie



[4] *Staniol I.*, 1932
v. 235 mm, š. 295 mm
inv. č.: MGA 3614
technika: bromostříbrná fotografie



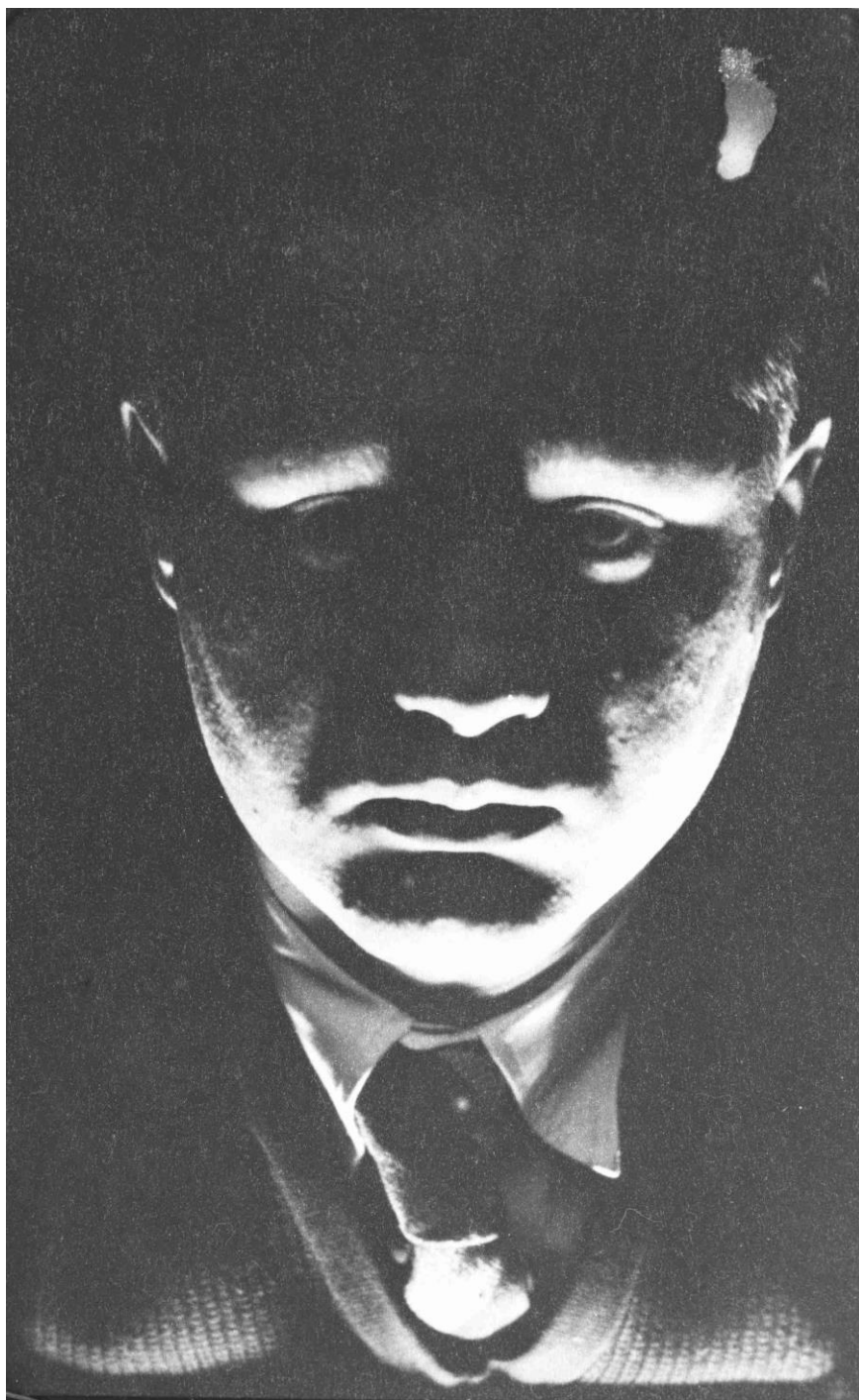
[5] *Pradlena*, 1932
v. 380 mm, š. 295 mm
inv. č.: MG 10793
technika: bromostříbrná fotografie
autorský pozitiv, 1980



[6] *Struktura*, 1933
v. 160 mm, š. 130 mm
inv. č.: MGA 1217
technika: bromostříbrná fotografie



[7] *Zkouška techniky tónování dvěma tónovači*, 1933
v. 280 mm, š. 210 mm
inv. č.: MGA 1221
technika: bromostříbrná fotografie



[8] *Autoportrét I*, 1933
v. 133 mm, š. 84 mm
inv. č.: MG 9609
technika: bromostříbrná fotografie



[9] *Autoportrét 3*, 1933
v. 134 mm, š. 85 mm
inv. č.: MG 9611
technika: bromostříbrná fotografie



[10] *Reklamní fotografie*, 1933
v. 300 mm, š. 230 mm
inv. č.: MG 9612
technika: bromostříbrná fotografie



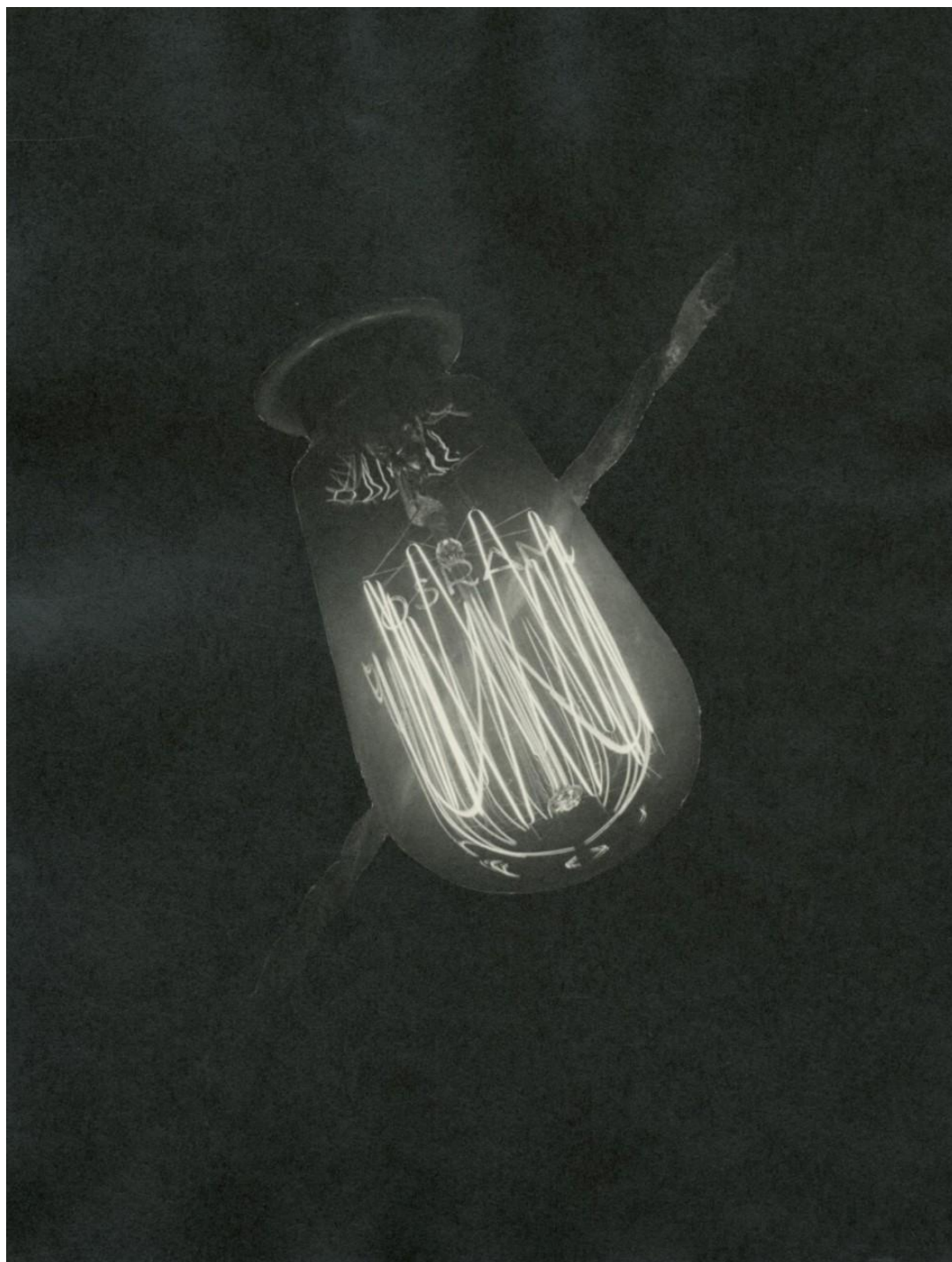
[11] *Autoportrét 2*, 1933
v. 133 mm, š. 84 mm
inv. č.: MG 9610
technika: bromostříbrná fotografie



[12] *Vazby textilu*, 1933
v. 230 mm, š. 295 mm
inv. č.: MGA 3609
technika: bromostříbrná fotografie



[13] *Studie dvou látek*, 1933
v. 235 mm, š. 295 mm
inv. č.: MGA 3610
technika: bromostříbrná fotografie



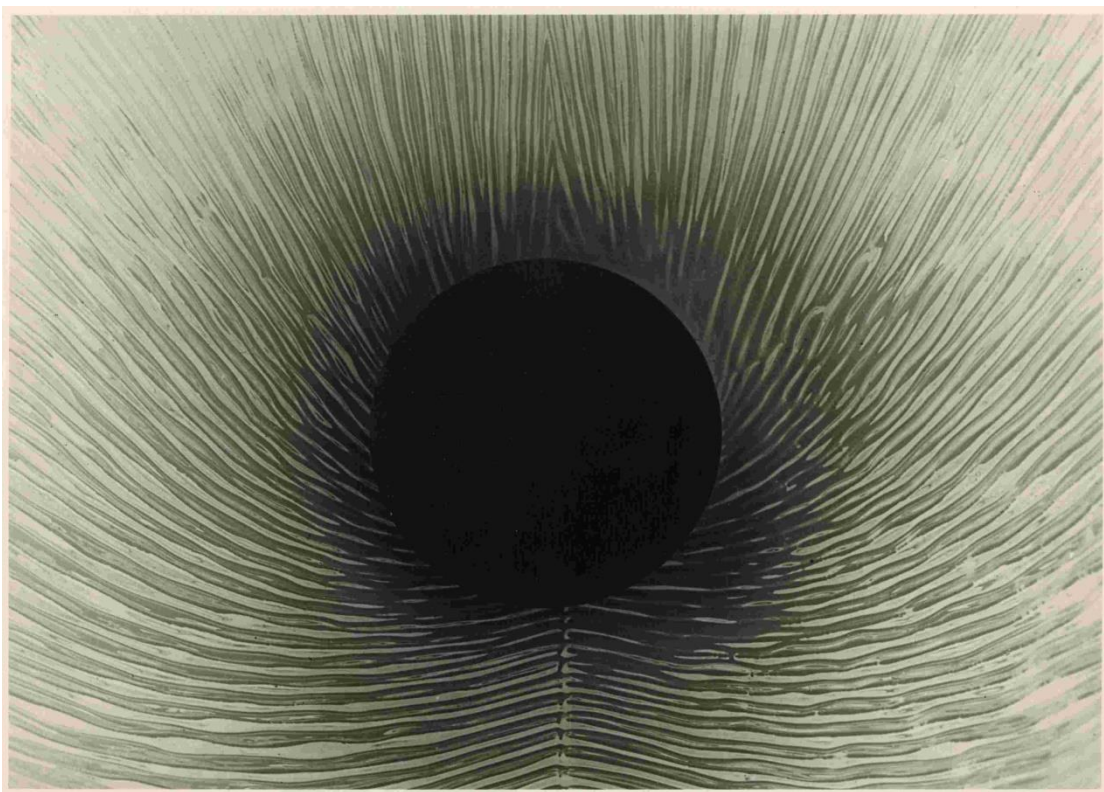
[14] *Žárovka*, 1933
v. 225 mm, š. 295 mm
inv. č.: MGA 3618
technika: bromostříbrná fotografie



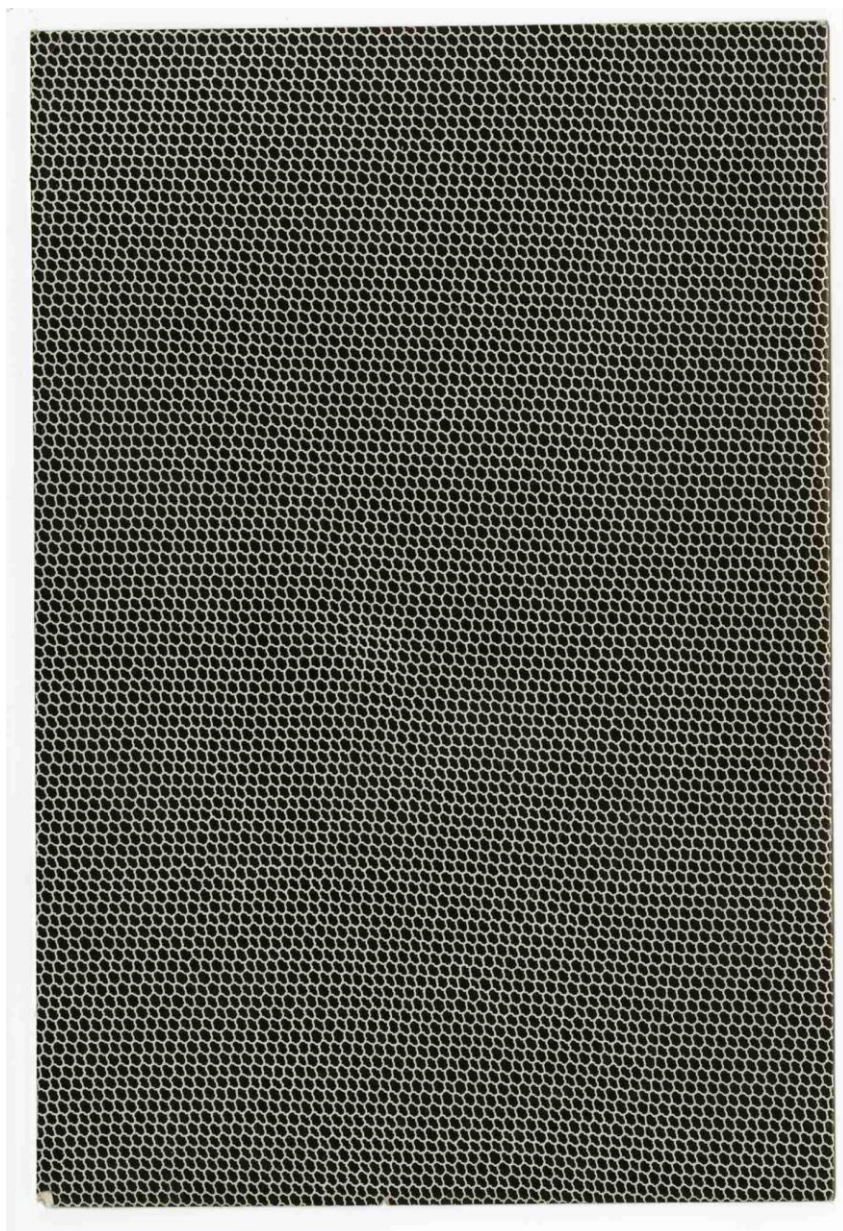
[15] *Fotogram*, 1933
v. 180 mm, š. 130 mm
inv. č.: MG 9605
technika: bromostříbrná fotografie



[16] *Fotogram*, 1933
v. 180 mm, š. 130 mm
inv. č.: MG 9607
technika: bromostříbrná fotografie



[17] 11. *Reflector*, 1933
v. – mm, š. – mm
inv. č.: MG 14268
technika: bromostříbrná fotografie



[18] *Fotogram*, 1935
v. 165 mm, š. 110 mm
inv. č.: MGA 1216
technika: bromostříbrná fotografie



[19] *Kompozice ze skel*, 1935
v. 240 mm, š. 175 mm
inv. č.: MGA 1219
technika: bromostříbrná fotografie



[20] *Návrh na přebal časopisu*, 1935
v. 295 mm, š. 210 mm
inv. č.: MGA 1222
technika: bromostříbrná fotografie



[21] *Bez názvu*, 2. pol. 30. let
v. 283 mm, š. 202 mm
inv. č.: MG 12815
technika: bromostříbrná fotografie
novodobá zvětšenina, autor: Libor Teplý, 1988



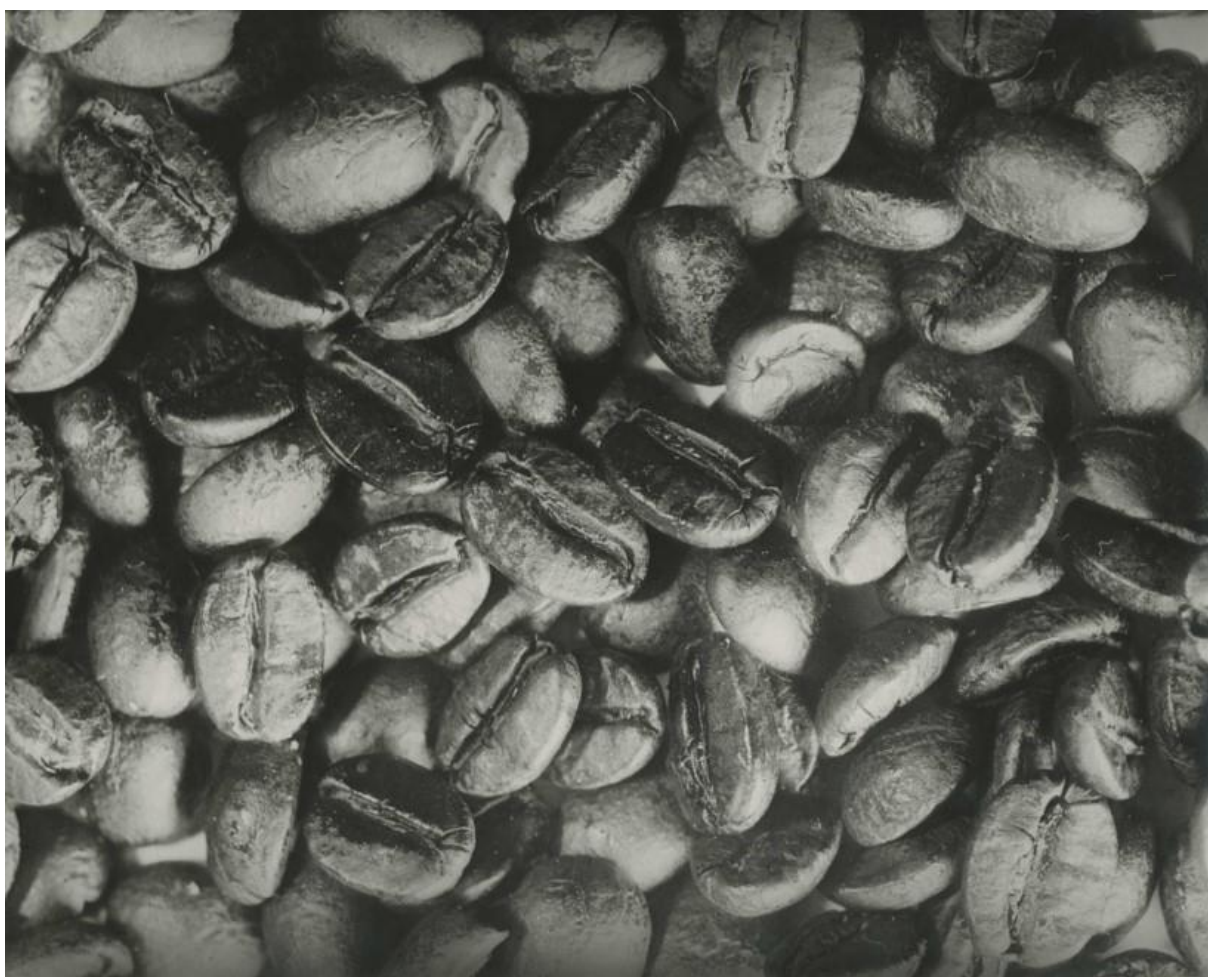
[22] *Moc peněz*, 1935
v. 235 mm, š. 300 mm
inv. č.: MGA 3612
technika: bromostříbrná fotografie



[23] *Odpovědi*, 1935
v. 180 mm, š. 130 mm
inv. č.: MG 9606
technika: bromostříbrná fotografie



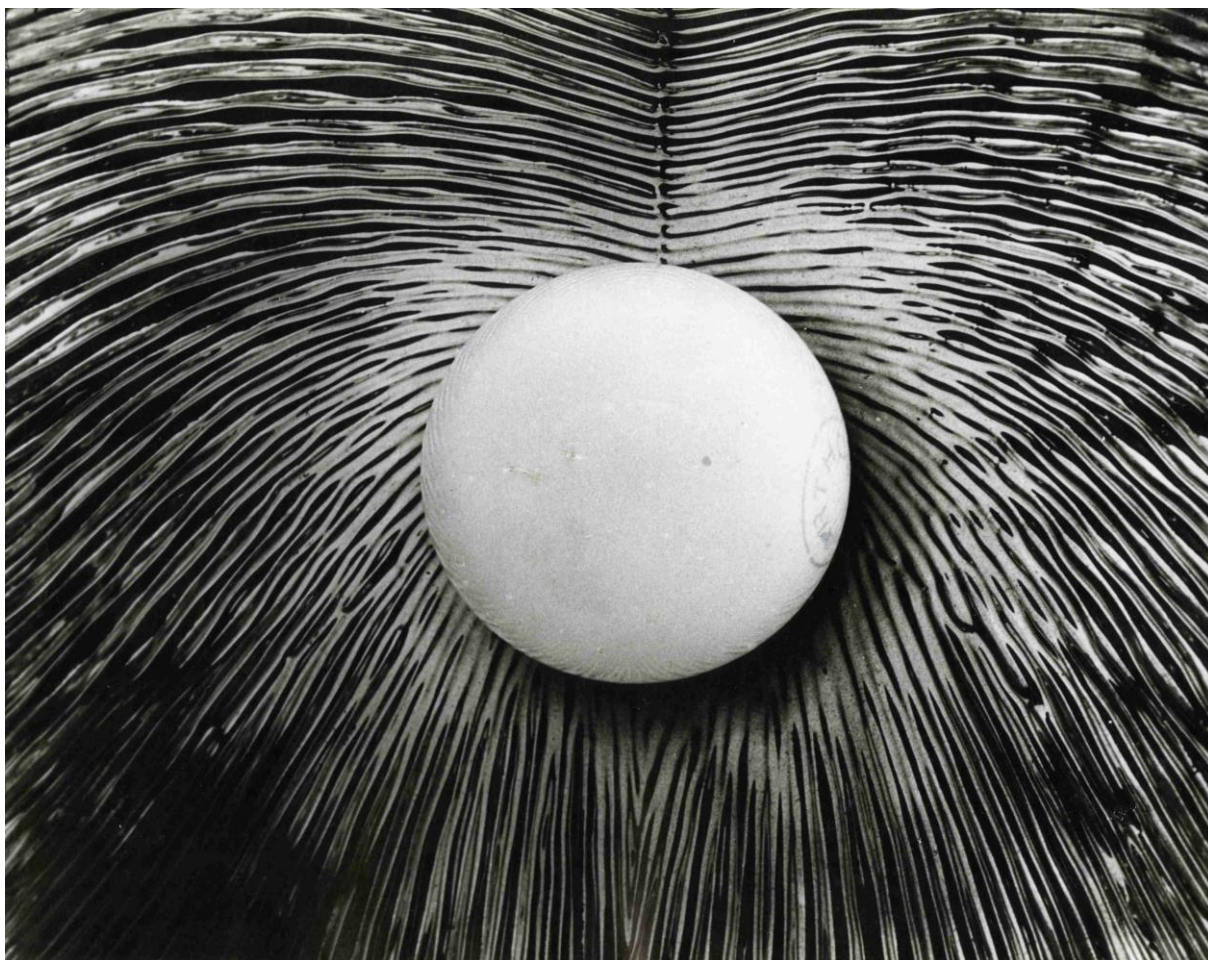
[24] *Dvojportrét*, 1935
v. 134 mm, š. 84 mm
inv. č.: MG 9608
technika: bromostříbrná fotografie



[25] *Káva*, 1935
v. 295 mm, š. 240 mm
inv. č.: MG 10797
technika: bromostříbrná fotografie
novodobá zvětšenina, autor: Jaroslav Anděl, 1982



[26] *Studie látky III.*, 1936
v. 300 mm, š. 235 mm
inv. č.: MGA 1189
technika: bromostříbrná fotografie



[27] *Nová architektura*, 1936
v. 235 mm, š. 300 mm
inv. č.: MG 9616
technika: bromostříbrná fotografie



[28] *Dřevěná vlna*, 1936
v. 206 mm, š. 273 mm
inv. č.: MG 12812
technika: bromostříbrná fotografie
novodobá zvětšenina, autor: Libor Teplý, 1988



[29] *Picasso: Plastika, 1937*
v. 300 mm, š. 240 mm
inv. č.: MGA 1194
technika: bromostříbrná fotografie



[30] *Picasso: Plastika, 1937*
v. 300 mm, š. 240 mm
inv. č.: MGA 1195
technika: bromostříbrná fotografie



[31] *Picasso: Žena s vázou II*, 1937
v. 300 mm, š. 240 mm
inv. č.: MGA 1197
technika: bromostříbrná fotografie



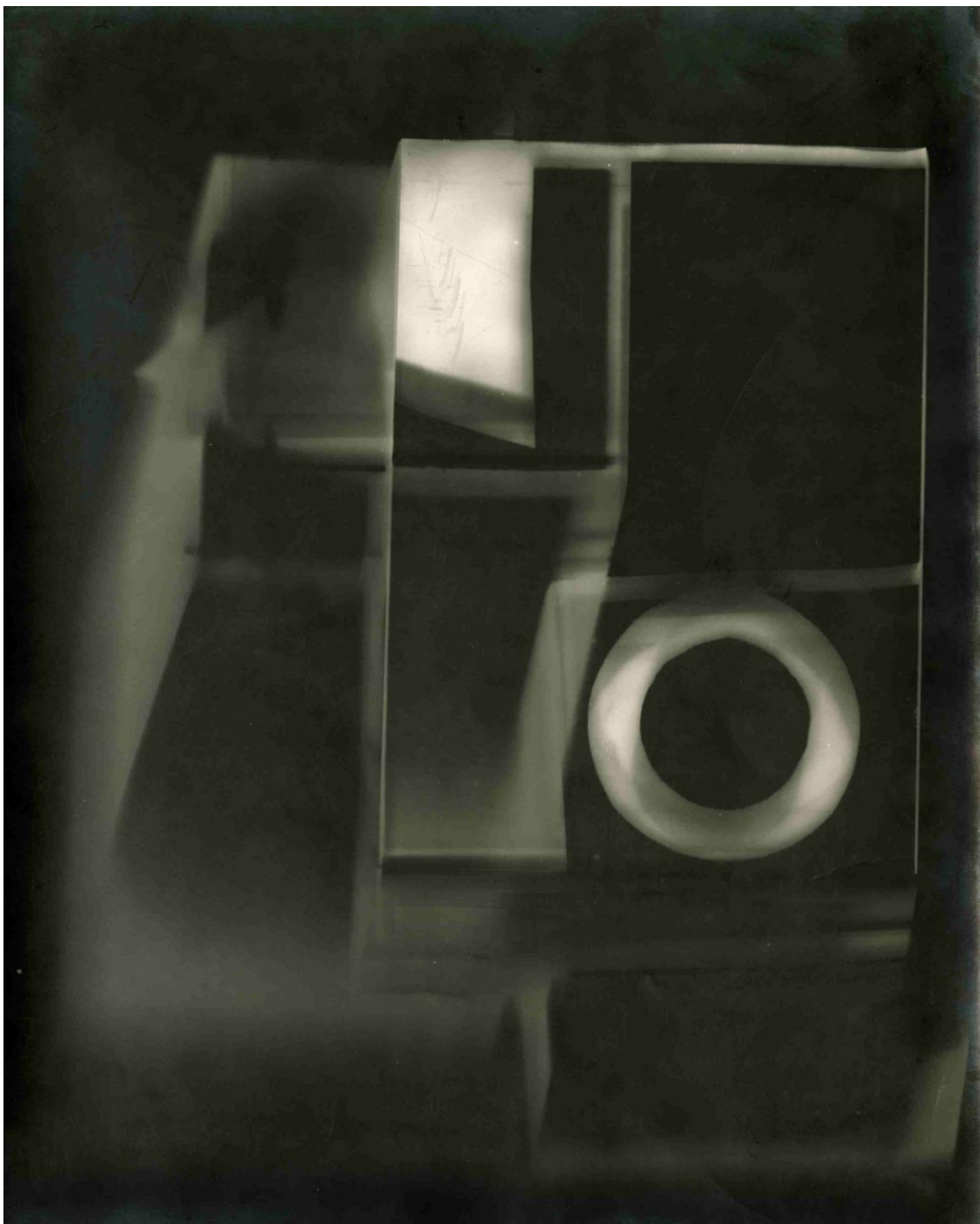
[32] *Světová výstava v Paříži, 1937*
v. 170 mm, š. 170 mm
inv. č.: MGA 1202
technika: bromostříbrná fotografie



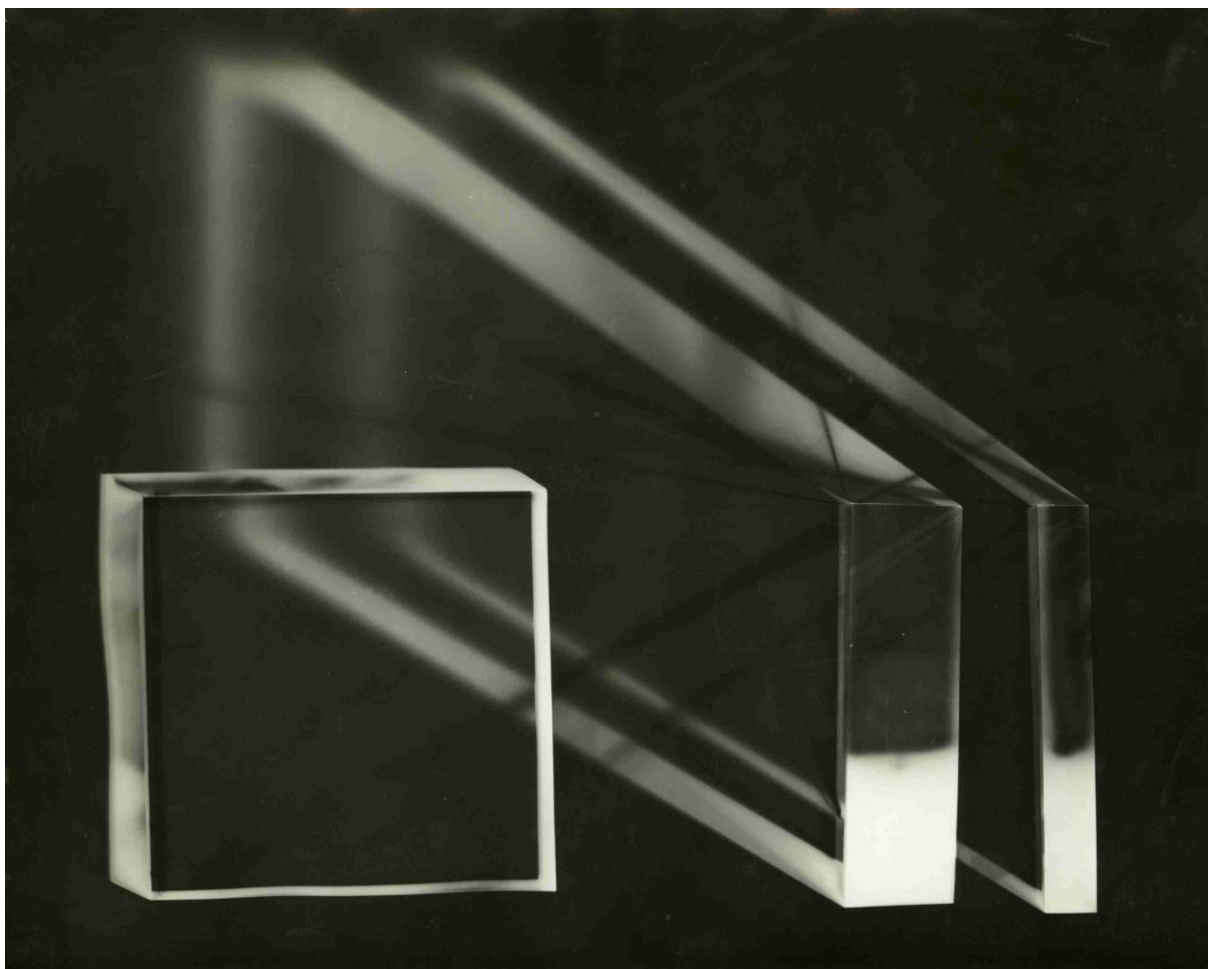
[33] *Světová výstava v Paříži, 1937*
v. 170 mm, š. 170 mm
inv. č.: MGA 1207
technika: bromostříbrná fotografie



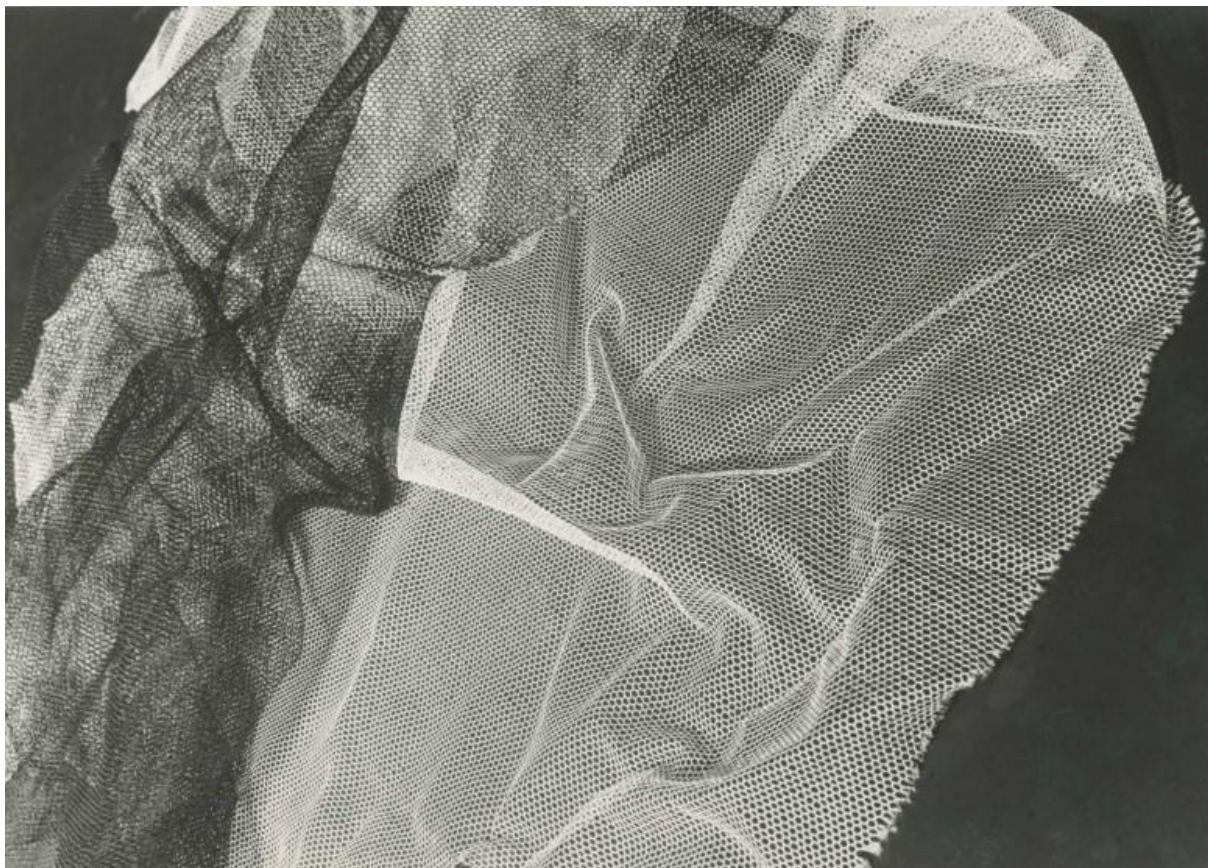
[34] *Studie tkaniny I*, 1937
v. 175 mm, š. 125 mm
inv. č.: MGA 1215
technika: bromostříbrná fotografie



[35] *Fotogram*, 1937
v. 300 mm, š. 240 mm
inv. č.: MG 9601
technika: bromostříbrná fotografie



[36] *Fotogram*, 1937
v. 300 mm, š. 240 mm
inv. č.: MG 9602
technika: bromostříbrná fotografie



[37] *Tyl bílý a černý*, 1937
v. 283 mm, š. 202 mm
inv. č.: MG 12814
technika: bromostříbrná fotografie
novodobá zvětšenina, autor: Libor Teplý, 1988



[38] *Zamyšlení*, 1938
v. 270 mm, š. 210 mm
inv. č.: MG 1199
technika: bromostříbrná fotografie
novodobá zvětšenina, autor: Jaroslav Anděl, 1982



[39] *Studie*, 1938
v. 175 mm, š. 125 mm
inv. č.: MGA 1211
technika: bromostříbrná fotografie



[40] *Návrh na reklamní prospekt*, 1938
v. 235 mm, š. 170 mm
inv. č.: MGA 1220
technika: bromostříbrná fotografie



[41] *Sen*, 1938
v. 180 mm, š. 130 mm
inv. č.: MG 9604
technika: bromostříbrná fotografie



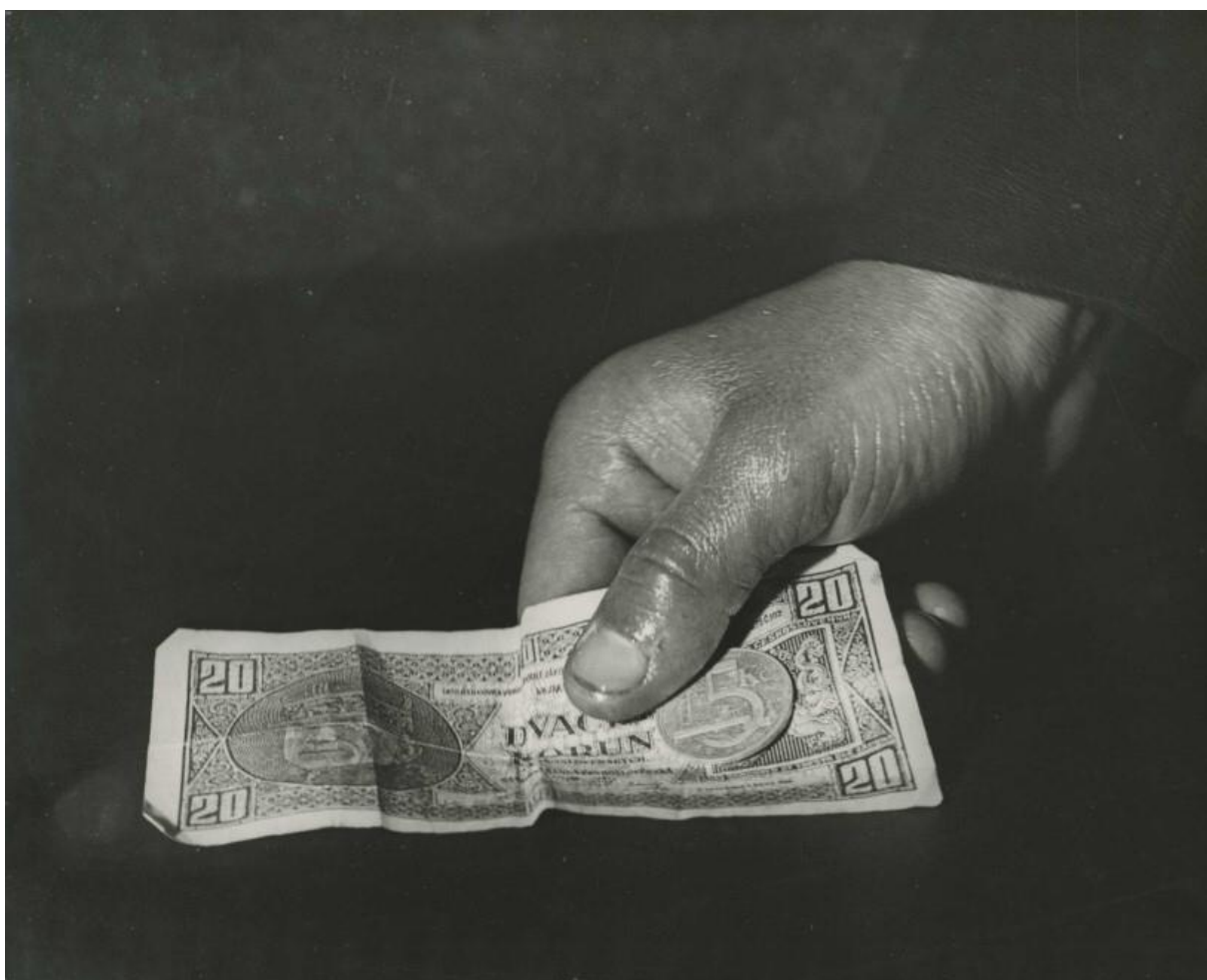
[42] *Skleněná závaží*, 1938
v. 200 mm, š. 277 mm
inv. č.: MG 12813
technika: bromostříbrná fotografie
novodobá zvětšenina, autor: Libor Teplý, 1988



[43] *Stáří*, 1939
v. 240 mm, š. 180 mm
inv. č.: MGA 1200
technika: bromostříbrná fotografie



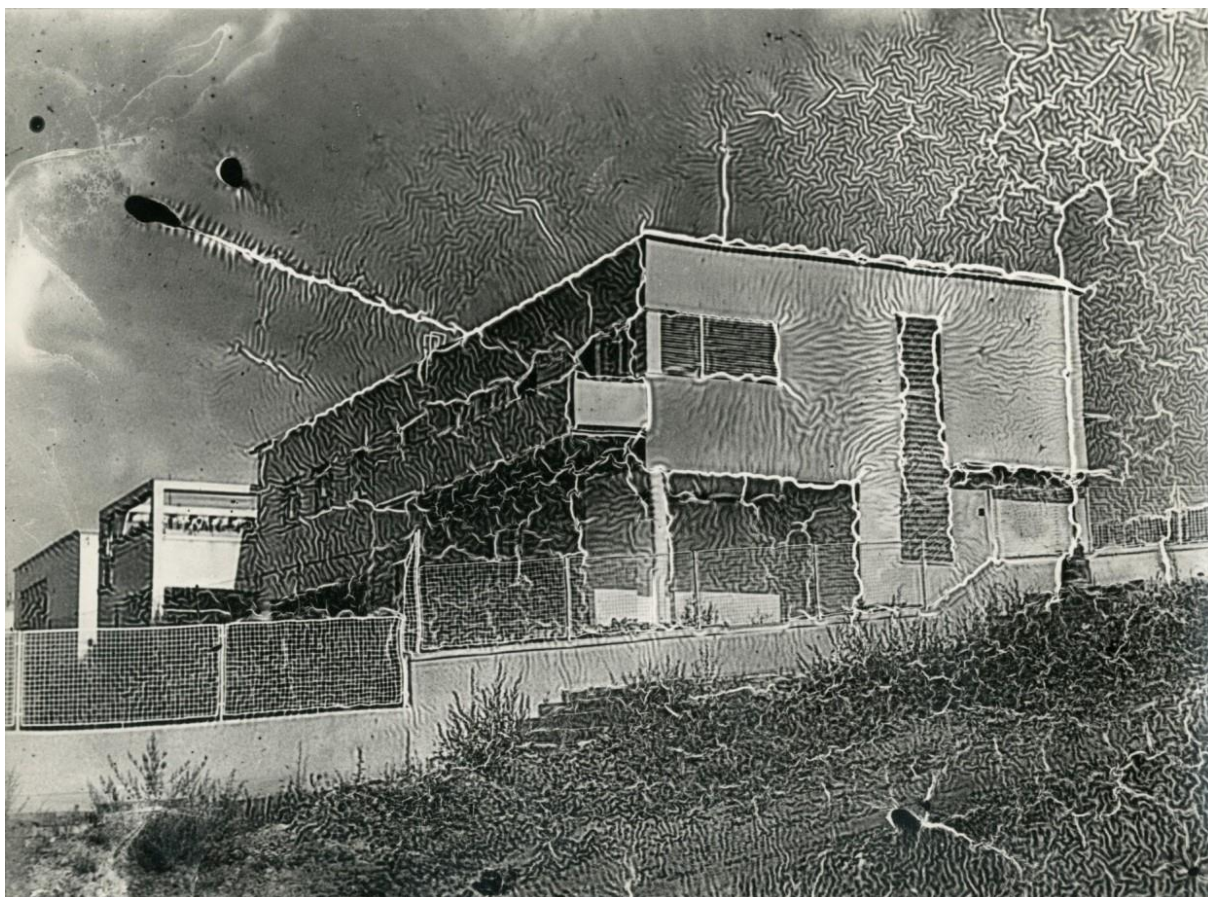
[44] *Zátiší*, 1940
v. 170 mm, š. 125 mm
inv. č.: MGA 1214
technika: bromostříbrná fotografie



[45] *Výplata*, 1941
v. 295 mm, š. 240 mm
inv. č.: MG 10798
technika: bromostříbrná fotografie
novodobá zvětšenina, autor: Jaroslav Anděl, 1982



[46] *Co je to tam?*, 1945
v. 275 mm, š. 210 mm
inv. č.: MGA 1198
technika: bromostříbrná fotografie



[47] *Bez názvu*
v. 295 mm, š. 400 mm
inv. č.: MGA 3617
technika: bromostříbrná fotografie

9. Příloha

9. 1. Seznam výstav Huga Tábořského

8. října 1981– 15. listopadu 1981	<i>Avantgardní fotografie 30. let na Moravě ze sbírek Moravské galerie v Brně</i> , Kabinet grafiky, Olomouc
1982	<i>Moravská avantgardní fotografie</i> , Dům umění města Brna, Brno
8. ledna 1982 – 21. února 1982	<i>Avantgardní fotografie 30. let na Moravě ze sbírek Moravské galerie v Brně</i> , Dům pánů z Kunštátu, Kabinet fotografie Jaromíra Funka, Brno
8. července 1983 – 4. září 1983	<i>Photographes Tcheques 1920–1950</i> , Centre Georges Pompidou, Paříž
13. října 1988 – 31. prosince 1988	<i>Linie/barva/tvar</i> , Dům U Kamenného zvonu, Praha
27. listopadu 1988 – 15. ledna 1989	<i>Osteuropäische Avantgarde</i> , Museum Bochum, Bochum
únor 1989 – březen 1989	<i>Linie/barva/tvar</i> , Dům U Jonáše, Pardubice
4. září 1989 – 15. května 1990	<i>Osteuropäische Avantgarde</i> , Aargauer Kunsthau, Aarau
květen 1989 – září 1989	<i>Linie/barva/tvar</i> , Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, Hluboká nad Vltavou
31. března 1990 – 27. května 1990	<i>Anwesenheit bei Abwesenheit. Fotogramme und die Kunst des 20. Jahrhunderts</i> , Kunsthau Zürich, Curych
10. února 1993 – 11. dubna 1993	<i>El Arte de la Vanguardia en Checoslovaquia 1918–1938 / The Art of the Avant-garde in Czechoslovakia 1918–1938</i> , Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencie

29. června 1993 – 26. září 1993	<i>Umění pro všechny smysly: Meziválečná avantgarda v Československu</i> , Valdštejnská jízdárna, Praha
10/15 1996 – 01/05 1997	<i>Český surrealismus 1929–1953</i> , Městská knihovna, výstavní sály, Praha
15. června 1997 – 13. října 1997	<i>Prague 1900–1938, Musée des Beaux-Arts</i> , Dijon
20. října 2000 – 10. prosince 2000	<i>90 let Domu umění města Brna</i> , Dům umění města Brna, Brno
16 října 2003 – 29. února 2004	<i>Ejhle světlo / Look Light</i> , Moravská galerie v Brně, Brno
26. března 2004 – 6. června 2004	<i>Ejhle světlo / Look Light</i> , Jízdárna Pražského hradu, Praha
23. června 2005 – 9. října 2005	<i>Česká fotografie 20. století / Czech photography of the 20th century</i> , Praha
13. března 2009 – 26. července 2009	<i>Tschechische Fotografie des 20. Jahrhunderts, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland</i> , Bonn
14. listopadu 2009 – 14. února 2010	<i>Gegen jede Vernunft: Surrealismus Paris – Prag</i> , Kunstverein Ludwigshafen am Rhein e.V. Ludwigshafen
23. července 2011 – 30. října 2011	<i>Images of the Mind in Art and Science</i> , Deutsches Hygiene-Museum, Drážďany
4. listopadu 2011 – 5. února 2012	<i>V plném spektru. Fotografie 1900–1950 ze sbírky Moravské galerie v Brně</i> , Pražákův palác, Brno
9. prosince 2011 – 18. března 2012	<i>Obrazy mysli / Mysl v obrazech</i> , Uměleckoprůmyslové muzeum, Brno
14. května 2016 – 2. října 2016	<i>Krása bude křečovitá: Surrealismus v Československu 1933–1939 / Beauty Will be Convulsive: Surrealism in Czechoslovakia 1933–1939</i> , Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou, Hluboká nad Vltavou ¹²⁵

¹²⁵ Neznámý autor, Hugo Tábořský, Abart, <http://www.isabart.org/person/6663/exhibitor>, vyhledáno 5. 3. 2017.

10. Summary

This bachelor thesis deals with the personality and work of important czech photographer Hugo Táborický. For his work are typical experiments with photographs, photograms, portraits and social photography. In addition, the work focuses on describing the development of the postwar avantgarde and the Brno's photography of 1930s. The catalog is composed of photographs of the Moravská galerie in Brno. It contains half of the total collection, but there are photographs that perfectly represent the artist's work. The catalog is sorted chronologically, by date of origin.

11. Anotace

Jméno a příjmení:	Monika Vysoudilová
Katedra:	Katedra dějin umění
Vedoucí práce:	Mgr. Lukáš Bártl, Ph.D.
Rok obhajoby:	2017

Název práce:	Fotograf Hugo Táberský
Název v angličtině:	The photographer Hugo Táberský
Anotace práce:	Tato bakalářská práce se zabývá osobností a dílem brněnského fotografa Huga Táberského. Práce se soustředí nejen na osobnost a tvorbu tohoto významného brněnského fotografa, ale také si klade za cíl zasadit jeho tvorbu do kontextu brněnské meziválečné fotografie, vypracovat katalog s kompletními údaji o fotografiích (autor, inventarizační číslo, název, rok vzniku, rozměry, technika) a zhodnotit tak Táberského dílo z kunsthistorického hlediska.
Klíčová slova:	Hugo Táberský, fotograf, fotografie, fotogram, surrealismus, Fotoskupina pěti, Brno, fotografie 30. let 20. století, avantgarda
Anotace v angličtině:	This bachelor thesis deals with the personality and work of the photographer Hugo Táberský. The work focuses not only on the personality and the work of this important photographer in Brno, but also aims to create his work in the context of the Brno's interwar photography, to develop a catalog with complete data on the photographs (author, inventory number, title, dating, dimensions, technique. Both from the art- historical view of Táberský's work.
Klíčová slova v angličtině:	Hugo Táberský, photographer, photos, photogram, surrealism, Fotoskupina pěti, Brno, Photographs of 30. years of 20. century, avantgarde
Přílohy vázané v práci:	Obrazová příloha na CD
Rozsah práce:	87 stran, z toho 47 katalog
Jazyk práce:	český