

UNIVERZITA PALACKÉHO OLOMOUC
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
AFFINITY / SPŘÍZNĚNOST

VEDOUCÍ PRÁCE: ING. PETR ZATLOUKAL

VYPRACOVALA: JOLANA LAŽOVÁ

OLOMOUC, 2011

PODĚKOVÁNÍ

Zde bych chtěla poděkovat vedoucímu práce panu Ing. Petru Zatloukalovi za jeho věcné rady a poznámky.

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a internetových zdrojů.

V Olomouci dne: 6. 4. 2011

Jolana Lažová

OBSAH

1. Úvod	5
2. Využití fotografie v nové dimenzi	6
3. Vznik / Postup / Průběh	12
3.1 Námět fotografií	14
3.2 Světlo a barevná kompozice	15
3. Technika / „Svět spatřený na matnici přístroje“	18
4. Transformace pohledů	19
5. Inspirace	20
7. Závěr	25
8. Resumé	26
9. Literatura	27
10. Obrazová příloha	29

Příloha:

CD

1. Úvod

Tématem mé bakalářské práce je série fotografií s názvem Affinity neboli Spřízněnost. Název Affinity jsem zvolila již při první výstavě těchto fotografií, k němuž mě vedly spojitosti daných snímků. V tomto případě má pro mě anglické znění slova hlubší smysl.

Soubor vznikl téměř rok, jednotlivé fotografie se postupem času ucelovaly, byly čistší a jasnější, nakonec byla vybrána definitivní kolekce 26 snímků s jasným konceptem, plně odkazujícím na dané téma.

Jde převážně o portrétní fotografie. Prioritní jsou dvojice snímků, ve kterých hledám a nacházím spřízněnost. Tyto fotografie vznikly experimentální technikou, kterou jsem se snažila dále rozvíjet.

V teoretické části bakalářské práce chci hovořit o postavení fotografie ve 20. století, zvláště pak o jejích změnách a nových tvůrčích postupech v posledních dvaceti letech. Dále se budu zabývat průběhem své praktické práce a použitou technikou, zmíním se také o transformaci pohledů a energií, které způsobila kombinace dvou fotografických přístrojů a v poslední části se budu věnovat konkrétním autorům, jejichž díla jistým způsobem ovlivnila moji tvorbu. Jsou to autoři, zabývající se portrétní a experimentální fotografií.

2. Využití fotografie v nové dimenzi

Tuto kapitolu věnuji české fotografii posledních dvaceti let. V jednotlivých obdobích se objevuje celá řada méně známých autorů. Já však zmíním pouze ty hlavní a spíše zabývající se novými médii či orientované experimentálním směrem a také upřednostnícím autory, jejichž tvorba je zaměřená na portrétní tematiku.

Česká fotografie se výrazně proměňovala v 90. letech 20. století. Fotografové začali navazovat kontakty se zahraničím, také na internetu, v časopisech nebo publikacích bylo možné nalézt nejaktuálnější informace o novinkách ve vizuálním umění. Digitální technika nabízela nespočet možností, změnila se celková technologie zhotovení, estetika i prezentace děl. Autoři dávali přednost velkým obrazovým formátům a snažili se o co nejpůsobivější reprezentativní vyznění.¹ „*Adjustace fotografie se radikálně změnila. Místo dokonalých zvětšenin v úhledných paspartách a slušivých rámech se setkáváme s digitálními tisky, zvětšeninami na dibondu či hliníku a hybridními formami instalací.*“²

„*Fotografové začali zcela zásadním způsobem měnit zobrazenou realitu.*“³

Objevili se první mecenáši a podporovatelé nových tendencí, jejichž zásluhou se uskutečnily mnohé velkorysé umělecké projekty. Vznikly první soukromé galerie a výtvarná centra. Zde se nová média prezentovala v širokém měřítku. Přestalo se také rozlišovat klasické dělení uměleckých oborů a fotografie se objevovala i v prostorových instalacích a performancích.⁴

Náměty děl se v této dekádě často týkaly tělesných aktivit, jako tanec či téma nahoty, i klasičtějších žánrů, tedy autoportrét, zátiší a krajina, ovšem významy byly vždy posunuté a obsahovaly vnitřní vize. U některých autorů se stalo jistým

¹ Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Nakladatelství KANT, 2010.

² www.ceskatelevize.cz/porady/10123096165-artmix/211562229000002, 27. 3. 2011.

³ Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Nakladatelství KANT, 2010, str. 311.

⁴ Tamtéž.

charakteristickým rysem stálé střídání nejrůznějších technik a metod tvorby, například u Jiřího Davida.⁵

V cyklu fotografických portrétů s názvem Skryté podoby složil z pravých („introvertních“) a levých („extrovertních“) obličejových polovin podobizny osob známých z kultury a politiky.⁶



Jiří David, Z cyklu Skryté podoby (Václav Klaus), 1991.

Futura Praha.⁷

Inscenovaná fotografie stále dominovala, i když už neměla takové postavení. Novou vlnu obohatila významná osobnost Tona Stana. Ve své tvorbě zpočátku aranžoval modelky a modely do výstředních póz a gest.⁸

⁵ Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Nakladatelství KANT, 2010.

⁶ Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století / Průvodce*, Uměleckoprůmyslové museum v Praze a nakladatelství KANT, 2005.

⁷ Tamtéž.

⁸ Tamtéž.

Postupně přecházel k elegantnějším aktům či portrétům, v nichž zdůrazňoval smyslnost a také promyšlenou práci se světlem a stínem.⁹



Tono Stano, Kdo je to? 1984.
Uměleckoprůmyslové museum v Praze.¹⁰



Tono Stano, Smysl, 1992.
Majetek autora.¹¹

Dále je třeba z výrazných osobností zmínit Václava Jiráka a Ivana Pinkavu, jejichž tvorba je spojena několika společnými prvky, především existenciálními tématy smyslu života a smrti.

U expresivních černobílých portrétů Ivana Pinkavy je bezpochyby zřejmá velmi silná duchovní atmosféra a vztah k tradicionalismu. Zobrazuje své portréty jako archetypy, věnuje se mytologickým, antickým či biblickým tématům, své modely většinou fotografuje nahé a dává jim alegorické názvy.¹²

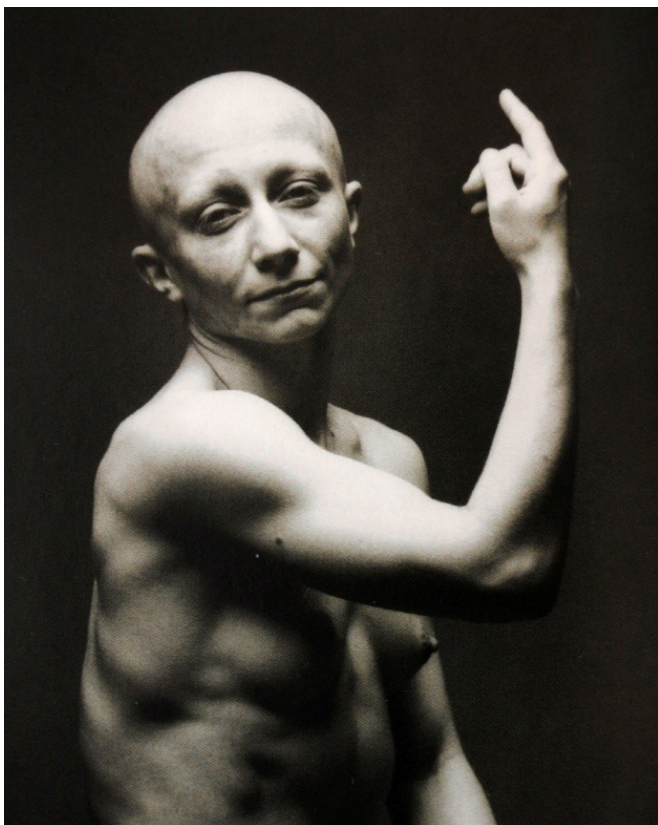
⁹ Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století / Průvodce*, Uměleckoprůmyslové museum v Praze a nakladatelství KANT, 2005.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ Tamtéž.

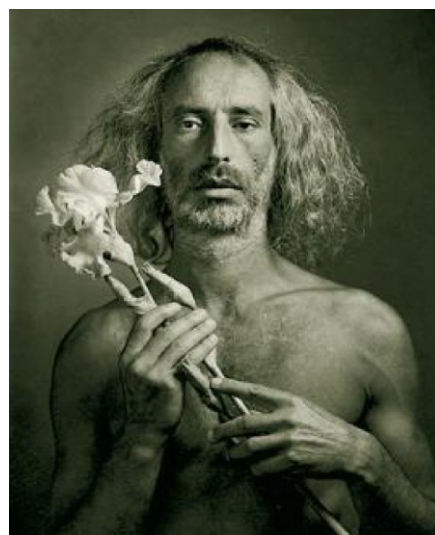
¹² Tamtéž.

V nejnovějších fotografiích ubývá rekvizit, rozvíjí soubor takzvaných Dogmat, v němž chce dospět k úplné absenci všech prvků a zaznamenat pouze prostor, světlo a energii.¹³



Ivan Pinkava, Ecco la luce, 1996.

Sbírka Miroslava Lekeše, Brno.¹⁴



Václav Jirásek, Z cyklu Mystique, 1995.

Majetek autora.¹⁵

Autorka Dita Pepe vytvořila ke konci devadesátých let nejvýznamnější portréty, v souboru Autoportréty se ženami se dle typu přizpůsobovala dívkám a ženám z odlišných společenských, sociálních nebo věkových skupin a fotografovala se s nimi v autentickém prostředí.¹⁶

¹³ www.ceskatelevize.cz/porady/10123096165-artmix/210562229000009/video/, 27. 3. 2011.

¹⁴ Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století / Průvodce*, Uměleckoprůmyslové museum v Praze a nakladatelství KANT, 2005.

¹⁵ www.vjirasek.com, 28. 3. 2011.

¹⁶ Tamtéž.



Dita Pepe, Z cyklu Autoportréty se ženami, 1999 – 2000.

Barevná fotografie, majetek autorky.¹⁷

Roku 1993 nastoupila na scénu Veronika Bromová, která jako první v českých zemích používala počítačovou animaci snímků. V jejích prostorových realizacích má fotografie hlavní úlohu. Bromová volí témata ženského těla, snaží se šokovat.¹⁸



Veronika Bromová, Pohledy, 1996.

Počítačová montáž, barevná digitální fotografie.

Galerie hlavního města Prahy.¹⁹

¹⁷ Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století / Průvodce*, Uměleckoprůmyslové museum v Praze a nakladatelství KANT, 2005.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století / Průvodce*, Uměleckoprůmyslové museum v Praze a nakladatelství KANT, 2005.

A poslední dvojici, jež chci zařadit k této kapitole, jsou autoři Hynek Alt a Alexandra Vajd. O nich však budu hovořit více v kapitole Inspirace.

3. Vznik / Postup / Průběh

Soubor fotografií s názvem Affinity jsem koncipovala do dvojic, ve kterých se odehrává děj. Spojitosti je možné objevovat v prostředí, myšlenkách, vzpomínkách nebo nostalgii, také však v barevné kompozici obou snímků či vzájemných vztazích portrétovaných osob. Spřízněnost lze chápat jako soulad několika prvků, tvořící harmonický celek.

Každá dvojice má svůj význam. U některých čitelnější, u jiných méně.

Na počátku jsem k hlavnímu portrétu přiřadila pocitově, intuitivně druhou fotografii doplňující, později jsem o dvojicích přemýšlela dopředu a vytvářela je záměrně.

Soubor fotografií vznikl experimentální technikou. Spojením analogového přístroje s digitálním a jejich následnou kombinací. Tuto techniku podrobněji rozeberu v kapitole Technika / „Svět spatřený na matnici přístroje“.²⁰

Na tento experimentální způsob jsem přišla čistou náhodou. Při fotografování na černobílý svitkový film mě zajímalo, jak by mohly vypadat barevné fotografie v danou chvíli. Vyfotila jsem tedy matnici klasické středo-formátové zrcadlovky PENTACON SIX digitálním fotoaparátem.



První fotografie, 2009. Obraz promítnutý na matnici přístroje.

²⁰ Rišniková H., Lendelová L., Pospěch T., *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století*, Muzeum umění Olomouc, 2002, str. 12.

Výsledek byl pro mě fascinující a dodal mi neuvěřitelný náboj inspirace.

Andreas Feininger ve své publikaci zcela vystihl mé vnímání fotografie. A to, že je nezbytné považovat fotografický přístroj za nástroj poznávání a jeho vynalézavým uplatňováním vytvářet osobité snímky. Zkoumat možnosti a překračovat hranice. Pokud ovšem chceme jít vlastní cestou.²¹

S myšlenkou Andrease Feiningera jsem se ve své práci ztotožňovala stále více. Chtěla jsem vyzkoušet všechny možnosti, které mi tento způsob tvorby dovolí. Fotografovala jsem všechno kolem sebe, své přátelé, zaznamenávala jsem pocity z nových míst na svých cestách v zahraničí a tím i vyzorovala, jak se mění atmosféra na fotografiích ve sluncem ozářených Benátkách nebo naopak pochmurnějších náladách Londýna.

Jelikož jsem fotografovala matnici Pentaconu v šachtovém hledáčku, kde se usazoval prach a nečistoty a kde byly i nepatrné škrábance, vytvořila se na snímku významná struktura, jež asociuje představu starých černobílých snímků s drobnými skvrnami od vývojky nebo prachu, který se uchytil na negativu při vyvolávání v temné komoře a projevil se až při následném zvětšování.



Detail struktury prachu

²¹ Andreas Feininger, *Škola moderní fotografie*, Nakladatelství Orbis, Praha 1971, str. 343.

3.1 Námět fotografií

Hlavním objektem mých fotografií jsou lidé, zejména pak jejich portréty.

*„Portrét byl a je jedním z nejčastějších fotografických témat“.*²²

U portrétu chceme zachytit tvář člověka, v níž se zrcadlí jeho duševní život a povaha. Mohou to být i postavy zobrazené do pasu či postavy celé. Někdy využíváme pro charakteristiku osob i jejich rukou.²³

*„Ruka na portrétu napomáhá, dokresluje, vystihuje. Zmírňuje nebo zesiluje pohyb těla“.*²⁴

Nejčastěji fotografuji mé blízké přátele a známé, neboť oni sami mě inspirují v mnoha ohledech. Pozoruji je, nechávám jim prostor k projevení sebe sama.

Pozorování je jedním z psychologických postupů, o kterých se zmiňuje mimo jiné i Erich Fromm ve své knize *Anatomie lidské destruktivity*. Tvrdí, že je to nezbytná podmínka pro pochopení lidského chování. Pozorováním určitého člověka můžeme odhadnout jeho charakter, přirozeně i s jeho gesty, hlasem, či výrazem v obličeji.²⁵

Snažila jsem se tedy zachytit vlastnosti, které jsou typické pro určitého člověka, které se promítají v jeho chování, projevu a zejména pak ve výrazu jeho tváře. Tento souhrn vlastností tvoří takzvaný temperament člověka.²⁶

Na některých fotografiích se mohou vyskytovat i naprosto cizí lidé. Zajímá mě člověk jako takový, jeho výraz, psychické či citové rozpoložení. Lidé na snímku se s klidným výrazem dívají do objektivu, zamýšlí se nad věcmi, či nerušeně pokračují v činnostech, u kterých jsem je zastihla.

Roland Barthes nabízí zajímavé zamyšlení, totiž pojetí portrétu, jako nahlédnutí na sebe sama, kdy člověk - subjekt, stává se v té chvíli objektem. Přepadají jej myšlenky, jak vidí sebe samého, ovšem jinak než v zrcadle; je-li pozorován, míří-li na něj objektiv a

²² Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století / Průvodce*, Uměleckoprůmyslové museum v Praze a nakladatelství KANT, 2005, str. 61.

²³ Anna Gregorová, *Fotografická tvorba*, Nakladatelství Orbis, Praha 1971.

²⁴ František Drtíkol, *Oči široce otevřené*, Nakladatelství Svět, Praha 2002, str. 29.

²⁵ Erich Fromm, *Anatomie lidské destruktivity*, Nakladatelství Lidové noviny, 1973.

²⁶ Ludvík Baran, *Portrét ve fotografii*, Nakladatelství Orbis, Praha 1965.

on má možnost přizpůsobit se, přemýšlí zda „nahodit“ lehký úsměv, či zaujmout vážný výraz.²⁷

Barthes zmiňuje myšlenku, že se ve fotografickém snímku navzájem protínají a deformují čtyři imaginární momenty.²⁸

„Před objektivem jsem zároveň já ten, za něhož se považuji, já jako ten, za něhož chci být považován, já jako ten, za něhož mne považuje fotograf a já jako ten, jehož fotograf používá, aby předvedl své umění.“²⁹

3.2 Světlo a barevná kompozice

Postupem času jsem zjistila, že tímto způsobem lze fotografovat pouze pomocí slunečního světla, neboť dodává fotografiím potřebnou barevnost a jas, které jsou pro můj fotografický záměr zcela zásadní.

Už v roce 1923 postavil Jaroslav Rössler, jako jeden z prvních fotografů do centra zájmu světlo, jelikož má ve fotografii primární roli.³⁰

„Světlo umožňuje ve fotografii nejen něco vyjádřit, ale také změnit, dovoluje něco zdůraznit anebo naopak potlačuje jisté nežádoucí prvky obrazu“.³¹

Světlo a barva, dá se říci, je tedy tím nejdůležitějším faktorem v mé tvorbě. Ovlivňují jak fotografický záměr, tak i výsledný vzhled fotografie. U konkrétních fotografií je proto možné si povšimnout odlišných nálad. Jednak je to dáno povahou prostředí,

²⁷ Roland Barthes, *Světlá komora*, Nakladatelství Agite/Fra, 2005.

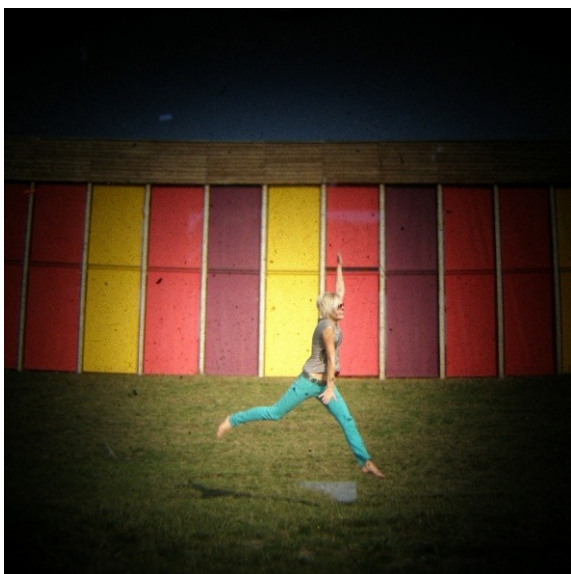
²⁸ Tamtéž.

²⁹ Tamtéž, str. 17.

³⁰ Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století / Průvodce*, Uměleckoprůmyslové museum v Praze a nakladatelství KANT, 2005.

³¹ Anna Gregorová, *Fotografická tvorba*, Nakladatel'stvo Osveta 1977, str. 129.

v němž byly snímky pořízeny, především však světelnými podmínkami jednotlivých míst.



Jolana Lažová, Ze souboru Affinity, 2009.

29 x 29 cm, digitální tisk

Velkou nevýhodou je, že se pomocí této techniky nedá fotit v noci nebo za špatných světelných podmínek. Neboť ...

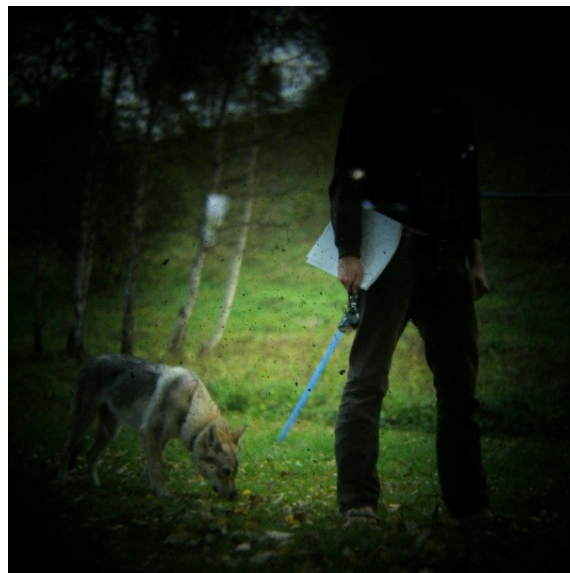
„Barva je produktem světla. Jestliže není světlo přítomno ve tmě – jsou i nejbarevnější předměty černé. Ztrácejí svou barvu. V doslovném smyslu. Neznamená to totiž, že by nám nedostatek světla bránil je vidět, protože jsou stále přítomny; ve skutečnosti ve tmě přestanou barvy existovat.“³²

I když v tomto případě o tom lze spekulovat. Ačkoli jsem tento způsob nevyzkoušela, naskytá se možnost použití extrémně dlouhého času expozice, s podmínkou, že by oba dva fotoaparáty byly umístěny na stativu. Celkový proces by byl přinejmenším zajímavý a výsledek možná překvapující.

³² Andreas Feininger, *Škola moderní fotografie*, Nakladatelství Orbis, Praha 1971, str. 285.

Víme, že barva je nejsilnějším výrazovým prostředkem fotografa, dokonce silnějším než kontrast, čára či kompozice.³³ Proto jsem se snažila vnímat celkovou barevnou kompozici velmi intenzivně.

Záměrně jsem vybírala vhodné barevné pozadí jak pro jednotlivé portréty, tak pro dvojice snímků.



Jolana Lažová, Ze souboru Affinity, 2009

29 x 29 cm, digitální tisk

³³ Tamtéž.

4. Technika / „Svět spatřený na matnici přístroje.“³⁴

„Výtvarná fotografie, která vychází z podstaty technik, je jakousi symbiózou realismu a fantastičnosti“.³⁵

Fotografie byly tvořeny spojením dvou fotoaparátů. Námět jsem vždy zaměřila objektivem klasické středo-formátové zrcadlovky PENTACON SIX se šachtovým hledáčkem, kde se obraz promítá na vodorovné matnici, pozoruje se shora a je stranově převrácený.³⁶ Ten stačilo jen zaostřit na daný bod. Poté jsem k hledáčku přiložila digitální zrcadlovku OLYMPUS SP 510 UZ, nastavila vhodnou expozici a vyfotila.

Vzájemným nakláněním obou fotografických přístrojů vznikla zvýrazněná kruhová oblast, kterou jsem kompozičně umístila tak, aby na snímku vynikl fotografovaný objekt. Projevovala se takzvaná vinětace.

Tento světelný kruh činí objekt snímku viditelný, tudíž fotografovateľný, v hlavním případě však symbolizuje hloubku a prostor a dodává snímku atmosféru a náladu.³⁷

Rohy fotografie jsou přirozeně tmavé. V programu Adobe Photoshop neprobíhaly žádné úpravy, pouze ořezání přesného rozměru.

V následné realizaci souboru jsem používala nefunkční Pentacon, jelikož nebylo zapotřebí funkcí fotoaparátu.

Zvolila jsem čtvercový formát 29 x 29 cm, který přirozeně vyplynul z filmového políčka Pentaconu, přestože jsou tyto snímky digitální a působí dle mého názoru nejharmoničtějším dojmem ze všech fotografických formátů.

³⁴ Rišňinková H., Lendelová L., Pospěch T., *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století*, Muzeum umění Olomouc, 2002, str. 12.

³⁵ Jaroslav Šimek, *Techniky fotografie*, Akademie múzických umění v Praze, 2003, str. 13.

³⁶ Andreas Feininger, *Škola moderní fotografie*, Nakladatelství Orbis, Praha 1971.

³⁷ Tamtéž.

5. Transformace pohledů

Každý člověk vnímá viděnou realitu jiným způsobem a ztvární ji podle své fantazie a možností, které se mu nabízí. Anna Gregorová ve své knize napsala, že podstata umělecké tvorby spočívá v tom, jak daný člověk – umělec dokáže vidět a následně ztvárnit viděnou skutečnost. Fotoaparát je tedy pouze bezduchý lidský výtvor, kterému byla dána jen mechanická funkce. Jakmile se však ocitne v rukou člověka, který do něj vloží svou vůli, cit a fantazii, stane se právě takovým nástrojem, jako je štětec v rukou malíře a dláto v rukou sochaře.³⁸

„Základem každé fotografie je bezesporu pozorovaná realita. Pokud jsme ochotni připustit, že spatřená realita vyzařuje jistou energii, na základě které jsou pak spouštěny emocionální pochody lidských bytostí, pak v průběhu vizualizace fotografického obrazu dochází několikrát k jisté transformaci této energie – emocionálního sdělení.“³⁹

Při vzniku fotografií docházelo k několika transformacím reálného obrazu. První transformací se stal výřez spatřený v hledáčku nefunkční zrcadlovky Pentacon. Tento výřez, spatřený na matnici přístroje jsem dále zaměřila digitálním fotoaparátem a tím došlo k další transformaci obrazu. Zaostřila jsem na objekt a vyfotila. Hned poté jsem si výsledný snímek prohlédla na displeji digitálního fotoaparátu a zjistila, že došlo k další nové transformaci. V průběhu vizualizace obrazu v počítači na velké ploše monitoru, šly vidět veškeré detaily, projevila se tedy opět další jiná transformace původního obrazu. A poslední fází transformace bylo vytištění snímků a následná instalace na výstavě vedle sebe.

³⁸ Anna Gregorová, *Fotografická tvorba*, Nakladatel'stvo Osveta, 1977.

³⁹ Ing. Petr Zatloukal, *Transformace emocionálního sdělení v průběhu vizualizace fotografického obrazu (od reality scény k pozorovateli)*.

6. Inspirace

Nedá se říci, že by mě inspirovali přímo konkrétní autoři. Prvotní okamžik inspirace přišel při vzniku této techniky a samotné tvorby. Ovšem chtěla bych zmínit autory, kteří se zabývají především portrétní a experimentální fotografií a kteří zcela jistě ovlivnili mé vnímání fotografie jako takové.

Český fotograf Hynek Alt, působící na pražské Uměleckoprůmyslové vysoké škole, ve svých autoportrétech a portrétech velmi často používá expresivního rozostření, které často kombinuje s fragmenty různých prostředí.⁴⁰

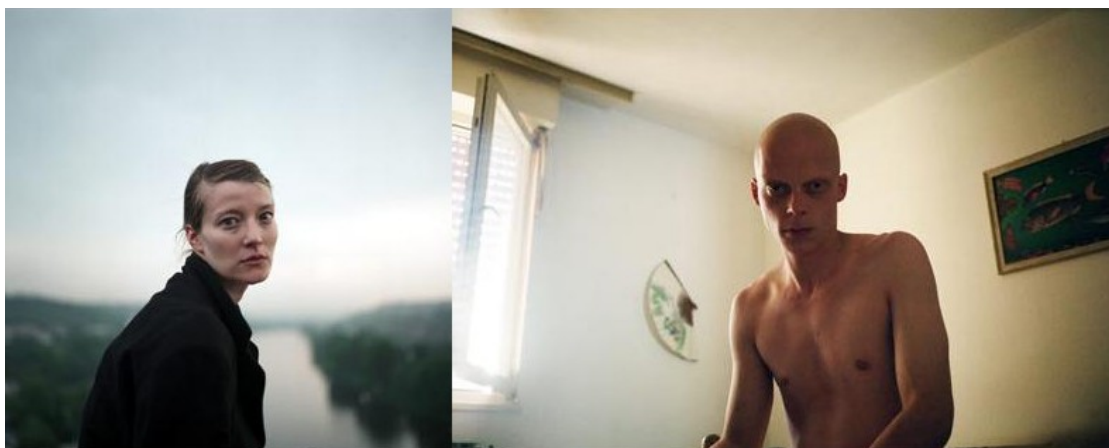


Hynek Alt. Z cyklu Blue, 1998. Majetek autora.⁴¹

⁴⁰ Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Nakladatelství KANT, 2010.

⁴¹ Tamtéž.

Zásadní cyklus v jeho tvorbě s názvem ManWomenUnifinished, v němž se vzájemně portrétoval se Sashou Vajd, však vznikl až v další dekádě.⁴²

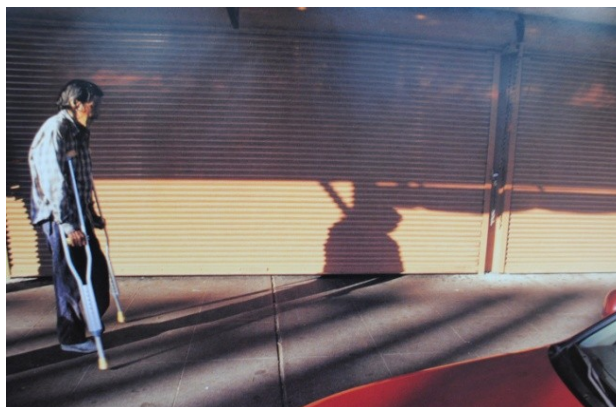


Hynek Alt, ManWomenUnifinished, 2001-2008.⁴³

Dále zmíním fotografa, publicistu, historika umění, pedagoga a organizátora mnoha výstav Vladimíra Birguse. Od 90. let v jeho snímcích dominuje barva, která vnáší do jeho fotografií abstraktní prvky. Většinou používá jednu barvu v jinak barevně nevýrazném prostředí.⁴⁴



Vladimír Birgus, Rovina, 1992.⁴⁵



Vladimír Birgus, Seattle, 1994.⁴⁶

⁴² Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Nakladatelství KANT, 2010.

⁴³ www.manwomanunfinished.com, 21. 3. 2011.

⁴⁴ Vladimír Birgus, *Cosí nevyslovitelného*, Nakladatelství KANT, 2010.

⁴⁵ Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě 1991 – 2006, *Absolventi*, Slezská univerzita v Opavě, 2003.

⁴⁶ Tamtéž.

Při hledání autorů, kteří by mohli fotografovat podobným způsobem, jsem narazila pouze na Jolanu Havelkovou. Zabývá se experimentální fotografií, fotografií portrétu a aktu.⁴⁷ V cyklu Dočasná setkávání stylizovala portréty svých přátel, které sama vytvořila, i portréty známých osobností, jež přefotografovala z televizní obrazovky, skrze výrazné rozostření při zvětšování.⁴⁸ I když jen velice vzdáleně, použila také jiné médium, televizní obrazovku, pro vznik fotografie, se kterým dále pracovala.



Jolana Havelková, Z cyklu Dočasná setkání, 1999. Majetek autorky.⁴⁹

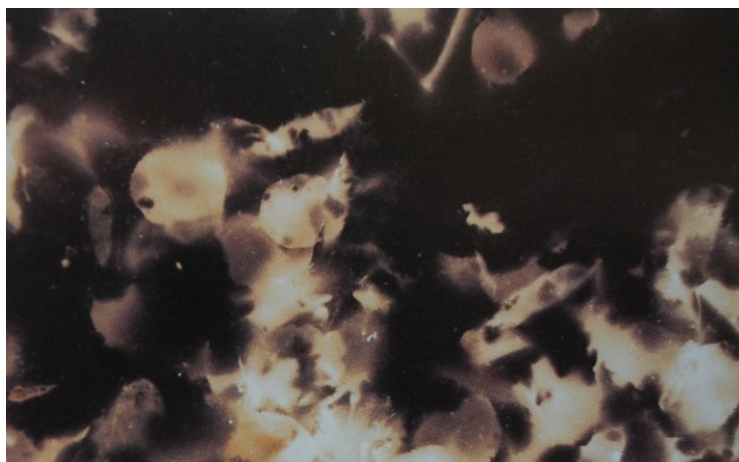
Naopak úplné vypuštění fotografického aparátu čili minimalizování technologie, najdeme u fotografických záznamů ostravského autora Jiřího Šiguta. Vytváří takzvané

⁴⁷ Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě 1991 – 2006, *Absolventi*, Slezská univerzita v Opavě, 2003.

⁴⁸ Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Nakladatelství KANT, 2010.

⁴⁹ Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě 1991 – 2006, *Absolventi*, Slezská univerzita v Opavě, 2003.

Otisky krajiny, kdy nechává světlo-citlivý materiál působit v krajině a tím zaznamenává plynutí času.⁵⁰



Jiří Šigut, Tůň zelená – Led, 2. – 8. Leden 2000.

Sbírka Miroslava Lekeše Brno.⁵¹

Některé autory jsem objevila až při studiu literatury, prohlížení monografií a vyhledávání dalších informací.

Fotograf Adam Gratz se zabývá dokumentární a portrétní fotografií. V cyklu Portréty půlí jednotlivé fotografie a dvojice skládá dle asociativního barevného prostředí.⁵²



Adam Gratz, Z cyklu Portréty, 2005.⁵³

⁵⁰ Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století / Průvodce*, Uměleckoprůmyslové museum v Praze a nakladatelství KANT, 2005.

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě 1991 – 2006, *Absolventi*, Slezská univerzita v Opavě, 2003.

7. Závěr

Při psaní mě těšilo přicházet na nové souvislosti a myšlenky, poznávat blížeji autory a jejich tvorbu. Celkový proces a zamyšlení se nad jednotlivými částmi mě inspiroval k rozvíjení této techniky, jejímu dalšímu zkoumání, například fotografování nočních snímků.

Velmi mě obohatila literatura, kterou jsem prozkoumala. Zvláště pak eseje o fotografii v dnešní společnosti od Susan Sontagové.

Myslím si, že současná fotografie neztratila svou pravdivost, pouze se otevírá světu, zabývá se aktuálními tématy a využívá nových experimentálních technologií. Mladí autoři chtějí objevovat nové možnosti, nejlépe pouze v davu.

⁵³ Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě 1991 – 2006, *Absolventi*, Slezská univerzita v Opavě, 2003.

8. Resumé

The title of my final project is Affinity.

It is a collection of 26 photographs in which pairs are priority. My intention was to find a connection between those pairs - a complex harmony between several components. The photographs were created by an experimental technique which is specific for using two different types of camera at the same time.

In the first part of my thesis, I am dealing with the development of photography in the last twenty years and those artists who have been dealing with photography in a different way. The next part of my final work covers my own project. And the last part is dedicated to the artists who inspired me.

9. Literatura

BARAN, A. a L., *Obraz jako dialog s časem*, Národní informační a poradenské středisko pro kulturu se sídlem Praha 2, Blanická 4, Praha 2007. ISBN 80-7068-205-1.

BARAN, L., *Portrét ve fotografii*, Nakladatelství Orbis, Praha 1965.

BARTHES, R., *Světlá komora.*, Nakladatelství Agite/Fra, 2005. ISBN 80-7115-081-15.

BIRGUS, V., *Cosí nevyslovitelného*, Nakladatelství KANT, 2003. ISBN 80-86217-31-0.

BIRGUS, V., MLČOCH, J., *Česká fotografie 20. století*, Nakladatelství KANT, Praha 2010. ISBN 978-80-7437-026-7.

BIRGUS, V., MLČOCH, J., *Česká fotografie 20. století / Průvodce*, Uměleckoprůmyslové museum v Praze a nakladatelství KANT, 2005. ISBN (UPM) 80-7101-041-3.
ISBN (KANT) 80-86217-89-2.

BOURRIAUD, N., *Postprodukce*, Tranzit 2004. ISBN 80-903452-0-4.

DRTIKOL, F., *Oči široce otevřené*, Nakladatelství Svět, Praha 2002.
ISBN 80-902986-1-3.

FEININGER, A., *Škola moderní fotografie*, Nakladatelství Orbis, Praha 1971.
(ISBN) 11-052-71.

FROMM, E., *Anatomie lidské destruktivity*, Nakladatelství Lidové noviny, 1973.
ISBN 80-7106-232-4.

GREGOROVÁ, A., *Fotografická tvorba. Náčrt estetiky a teorie umeleckej fotografie*, Nakladatel'stvo Osveta, 1977. (ISBN) 70-069-77.

INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE PFP Slezské univerzity v Opavě, *Diplomové a klauzurní práce 1998-2003*, Slezská univerzita v Opavě, 2003. ISBN 80-7248-210-6.

RIŠLINKOVÁ, H., LENDELOVÁ, L., POSPĚCH, T., *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století*, Muzeum umění Olomouc, 2002. ISBN 80-85227-50-9.

RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKEOVÁ, HONNEF, *Umění 20. století*, Taschen / Nakladatelství Slovart, 2004. ISBN 80-7209-521-8.

SILVERIO, R., *Postmoderní fotografie. Fotografie jako umění na konci dvacátého století*, Akademie múzických umění v Praze, 2007. ISBN 978-80-7331-083-7.

SONTAGOVÁ, S., *O fotografii*, Nakladatelství Paseka, 2002. ISBN 85-471-9.

ŠIMEK, J., *Techniky Fotografie*, Akademie múzických umění v Praze, 2003. ISBN 80-7331-913-6.

ZATLOUKAL, P., *Transformace emocionálního sdělení v průběhu vizualizace fotografického obrazu (od reality scény k pozorovateli)*.

Internetové zdroje:

<http://www.manwomanunfinished.com>, 21. 3. 2011.

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10123096165-artmix/210562229000009>, 27. 3. 2011.

<http://www.vjirasek.com>, 28. 3. 2011.

10. Obrazová příloha

SOUBOR FOTOGRAFIÍ AFFINITY

Autor: Jolana Lažová

digitální tisk, 29x29 cm, 2009/2010

