

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2014–2017

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Jana Nováková

Fotografie jako odraz postmoderního světa

Praha 2017

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Soňa Štroblová

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR FULL-TIME STUDIES

2014–2017

BACHELOR THESIS

Jana Nováková

Photography as a reflection of postmodern world

Prague 2017

The Bachelor thesis Work Supervisor: PhDr. Soňa Štroblová

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

Jméno autorky

Poděkování

Děkuji své vedoucí práce PhDr. Soně Štroblové, za podporu a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Dále bych chtěla poděkovat rodině a přátelům, kteří mě podporovali a věřili, že i v nelehkém životním období vše zvládnu. Zároveň bych chtěla poděkovat fotografům, kteří mi poskytli svůj čas a názor na problematiku, které se v této práci věnuji.

Anotace

Teoretická část bakalářské práce se zabývá postmoderní dobou prostřednictvím fotografie. V teoretické části bakalářské práce je analyzována historie fotografie a vymezeny vybrané fotografické žánry od svého vzniku do konce 20. století.

Bakalářská práce představuje nejvýznamnější autory české i světové postmoderní fotografie a jejich tvorbu.

V praktické části pomocí hloubkových rozhovorů je analyzován vliv postmoderní doby na současnou fotografickou tvorbu.

Klíčová slova

Fotografie, postmodernismus, postmoderní fotografie,

Annotation

The theoretical part of the bachelor thesis deals with postmodern times through photography. In the theoretical part of the bachelor thesis is analyzed the history of photography and defined selected photographic genres from the very beginning until the end of the 20th century.

Bachelor thesis presents the most significant authors of Czech and world postmodern photography and their creation.

In the practical part there is an influence of postmodern time on contemporary photography.

Keywords

Photographs, postmodernism, postmodern photo,

ÚVOD.....	9
TEORETICKÁ ČÁST.....	11
1 POSTMODERNISMUS.....	11
1.1 Vymezení pojmu postmoderna	11
1.2 historie pojmu postmoderna.....	12
2 FOTOGRAFIE V POSTMODERNÍ DOBĚ	14
2.1 česká postmoderní fotografie	16
2.2 SVĚTOVÁ POSTMODERNÍ FOTOGRAFIE.....	18
2.3 HISTORIE FOTOGRAFIE	20
3 FOTOGRAFICKÁ TÉMATA OD VZNIKU AŽ DO KONCE 20. STOLETÍ.....	26
3.1 ARCHITEKTURA	26
3.2 KRAJINA	28
3.3 ZÁTIŠÍ.....	30
3.4 DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE.....	32
3.5 portrét	33
3.6 Akt	36
PRAKTICKÁ ČÁST	38
4 METODOLOGIE VÝZKUMU	38
4.1 cíl praktické části	38
4.2 Hypotézy.....	38
4.3 Metoda sběru dat.....	38
4.4 výběr respondentů	39
4.4.1 ZÁKLADNÍ INFORMACE O RESPONDENTECH	40
PETR JEDINÁK.....	40
LIBUŠE JARCOVJAKOVÁ.....	40
JIŘÍ RŮŽEK	40
4.5 časový harmonogram	40
5 ZPRACOVÁNÍ JEDNOTLIVÝCH HYPOTÉZ.....	41
5.1 Postmoderní doba ovlivňuje současnou fotografickou tvorbu.	41
5.2 Analogová fotografie má stále budoucnost	42
5.3 Mezi uměním a kýčem je tenká hranice.	44
5.4 V současné době je těžší se prosadit ve fotografické sféře nežli V MINULOSTI	45

5.5	Shrnutí hypotéz	46
ZÁVĚR		48
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ		50
SEZNAM ZKRATEK		55
SEZNAM OBRÁZKŮ, TABULEK A GRAFŮ		56
SEZNAM PŘÍLOH.....		57
PŘÍLOHA A		I
HLOUBKOVÉ ROZHOVORY.....		I

ÚVOD

Tato bakalářská práce se zabývá fotografickým dílem, které může být chápáno jako odraz postmoderního světa. Na tuto problematiku je v této práci nahlíženo z více úhlů pohledu, tudíž práce nabízí několik myšlenkových rovin. Práce je rozdělena na dvě hlavní části a to na část teoretickou a praktickou.

Cílem této práce je charakterizovat vliv postmoderní fotografie na současnou fotografickou tvorbu s akcentem kladeným na úlohu fotografa při zobrazování reálného světa.

V teoretické části je charakterizován a vytyčen pojem postmoderna, který se během historie vyvíjel různými směry. Dále teoretická část analyzuje českou a světovou postmoderní fotografii. Mezi další kapitoly patří popis vývoje fotografie a představení jednotlivých fotografických žánrů.

Praktická část hodnotí vytyčené hypotézy zabývající se postmoderní dobou, analogovou fotografií, kýčem a současnou uměleckou tvorbou. K potvrzení či vyvrácení hypotéz poslouží stanoviska významných fotografů, kteří vyjádřili svůj názor během hloubkových rozhovorů. Záměrem je tyto názory porovnat z více úhlů rovin pohledu.

Bakalářská práce ve své teoretické části zkoumá fotografii jako projev výtvarného umění na konci 20. století. Analyzuje postmoderní dobu nejen jako období, které následovalo po moderně, ale i jako etapu navazující právě na ni. Vymezuje a definuje termín postmoderna. Popisuje vznik a vývoj tohoto období. Popisuje postmoderní dobu, jakožto období radikální plurality a představuje české i světové postmoderní fotografie a jejich významná díla.

Dále se práce věnuje historickému přehledu vývoje fotografie a to od vzniku *camery obscury* až po uvedení na trh fotoaparátu značky *Kodak Nr. 1*. Důraz je kladen na jednotlivé fotografické techniky, které byly a některé z nich stále jsou základem pro fotografickou tvorbu.

V neposlední řadě teoretická část vymezuje jednotlivé fotografické žánry jako je např. architektura, krajina, zátiší, či akt. Pozornost je věnována hlavně vzniku fotografických žánrů a jejich následnému vývoji.

Praktická část této bakalářské práce se věnuje vlivu postmoderní doby na současnou fotografickou tvorbu a to pomocí hloubkových rozhovorů s významnými tvůrci současné fotografie věnujících se zobrazování reálného světa.

Zabývá se čtyřmi hlavními hypotézami, které potvrzuje nebo vyvrací na základě získaných výpovědí od oslovených fotografů.

Hypotéza č. 1: Postmoderní doba ovlivňuje současnou fotografickou tvorbu.

Hypotéza č. 2: Analogová fotografie má stále budoucnost.

Hypotéza č. 3: Mezi uměním a kýčem je tenká hranice.

Hypotéza č. 4: V současné době je těžší se prosadit ve fotografické sféře nežli v minulosti.

TEORETICKÁ ČÁST

1 POSTMODERNISMUS

1.1 VYMEZENÍ POJMU POSTMODERNA

Postmoderna neboli také postmodernismus charakterizuje kulturní a umělecké hnutí na konci 20. století. Postmoderna v průběhu třiceti let ovlivnila mnoho humanitních oborů. Z tohoto důvodu je poměrně obtížné tento termín jasně chápat a definovat. V průběhu času se postmoderna formovala jak v literatuře, tak v umění, kultuře i např. v politice. V každé z těchto oblastí byl tento pojem chápán odlišným způsobem.¹ Postmoderna nevznikla jen jako náhrada moderny, nýbrž jako reakce na ni. Cílem moderny bylo odhalování pravdy a tajemství což postmoderna radikálně odmítá.

Slovník cizích slov nám postmodernismus popisuje jako „...*přístup ke světu a pojetí skutečnosti i poznání jako neredukovatelné plurality, a proto odmítající univerzální výklad.*“²

Autor díla *Naše postmoderní moderna* německý filozof Wolfgang Iser chápá postmodernismus a postmodernu jako dva rozdílné pojmy. Postmodernu popisuje jako stav *radikální plurality* a postmodernismus jako způsob, jak jej uchopit.³ Výraz *pluralita* pocházející z novolatiny představuje mnohost, rozmanitost, rozličnost nebo také složitost a je hlavním prvkem postmoderny. S postmoderní dobou je často spojován pojem *radikální pluralita*, který označuje zintenzivnění plurality.⁴

¹ BLECHA, I. *Filosofie*. 4. oprav. a rozš. vyd. Olomouc: nakladatelství Olomouc, 2004. 279 s. ISBN 80-7182-147-0, str. 223

² ABZ.cz: *slovník cizích slov* [online]. [cit. 2017-01-14]. Dostupné z: http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=postmodernismus

³ WELSCH, W. *Naše postmoderní moderna*. Zvon. Překlad OZARČUK, I. a PETŘÍČEK, M. 1994. 198 s. ISBN 80-7113-104-0, str. 12

⁴ Tamtéž, str. 13

Na rozdíl od morálnosti, která povoluje pouze jednu skutečnost a pravdu, nám pluralita dává na výběr z více možností a více pohledů na danou problematiku.⁵ Jednoduše řečeno pluralita znamená, že hranice mezi tím, co je považováno za umění a co nikoli, jsou dnes již smazané. Za umění lze v současné době považovat téměř cokoli.

Dle Welsche je postmoderním člověkem ten „*kdo si bez posedlosti jednotou uvědomuje neredukovatelnou rozmanitost jazykových, myšlenkových a životních forem a umí s ní pracovat. Aby toho byl schopen, nemusí žít na konci 20. století*“.⁶ Důkazem může být např. Aristoteles, jehož myšlenky můžeme, i v době ve které žil, považovat za postmoderní.⁷

1.2 HISTORIE POJMU POSTMODERNA

Historie tohoto pojmu nás zavede do roku 1870 k britskému malíři Johnu Watkinsovi Chapmanovi (1853–1903). Spolu se svými přáteli se Chapman snažil vytvořit novou etapu ve vývoji malířství tzv. postmoderní malířský styl, který by dokázal překonat stávající francouzský impresionismus.⁸

Sociolog a historik Rudolf Pannwitz (1881 – 1969) použil termín postmodernismus ve své knize *Die krisis der europäischen kultur* vydané v roce 1917. Píše zde o postmoderním člověku jako o člověku „*der sportlich gestählte nationalistisch bewußte militärisch erzogene religiös erregte*“.⁹ (v překladu: „*sportem zoceleném, nacionalisticky uvědomělem, vojensky vychovaném a nábožensky podníceném*“.)

Dále tento termín použil, již pro označení určité epochy, roku 1934 Frederico de Onís ve svém spise *Antologia de la poesia espanola e hispano-americana*. Z názvu je již patrné, že se jedná o spis zabývající se španělským a hispánsko-americkým básnictvím. Frederico tento termín užil ve snaze pojmenovat zvrát uvnitř modernismu.¹⁰

⁵ WELSCH, W. *Naše postmoderní moderna*. Zvon. Překlad OZARČUK, I. a PETŘÍČEK, M. 1994. 198 s. ISBN 80-7113-104-0, str. 15

⁶ Tamtéž, str. 43

⁷ Tamtéž str. 43

⁸ HAUER, T. *S/krze postmoderní teorie*. Praha: Karolinum, 2002, 227 s. ISBN 80-246-0545-7, str. 11

⁹ PANNWITZ, R. *Die krisis der europäischen kultur*. Nürnberg: Hans Carl, 1917, 280 s., str. 64

¹⁰ DE ONÍS, F. and GARCÍA MORALES A. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Renacimiento, 2012, 1328 s. ISBN 978-848-4727-040.

Další příklad užití tohoto označení lze vyhledat v jednom z šestisvazkových encyklopedických děl britského historika a filozofa Arnolda Toynbeeho *Study of History*. Výraz *Post-modern*, v jeho pojetí označuje současnou fázi západní kultury. Období, které následovalo po ukončení západní nadvlády a úpadku kapitalismu.¹¹

Průlomovým okamžikem se stalo období pro druhé světové válce. V USA se uskutečnila diskuze o postmoderní literatuře. V této literární diskuzi popsal Irving Howe termín *postmodernismus* (1920 – 1993). Howe zde také konstatoval, že na rozdíl od moderny současná literatura ochabuje a začínajícím spisovatelům ubývá sil, schopností a průraznosti.¹²

O manifest v postmoderní literatuře se postarala esej s názvem *Cross the Border – Close the Gap*,¹³ kterou nechala autorka Leslie Fiedlerová (1917 – 2003) úmyslně uveřejnit v časopise *Playboy* právě s úmyslem „překročit hranice“. Tato esej se dočkala pozitivního ohlasu.¹⁴

V sociologii se setkáváme s termínem *postmoderní společnost*, který roku 1968 vymezil izraelsko-americký sociolog Amitai Etzioni (1929). Dle jeho slov nenastal konec moderny jako takové. Došlo pouze k její transformaci, neboť postmoderna vychází právě z moderny.¹⁵ Na základě knihy *The Coming of Post-Industrial Society* Daniela Bella (1919 – 2011) se v sociologii spíše než *postmoderní* ujal termín *postindustriální*.¹⁶

Ve spojitosti s výtvarným uměním použil termín postmoderna poprvé na počátku 70. let 20. století americký vědec a literární kritik Ihab Hassan. Ve svojí bibliografii *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature* se snažil definovat postmoderní literaturu a vyjádřit rozdíl oproti moderně.¹⁷

¹¹ TOYNBEE, A. J. *A study of History, Volume 5*. Oxford University Press, 1961, 720 s., str. 43

¹² WELSCH, W. *Naše postmoderní moderna*. Zvon. Překlad OZARČUK, I. a PETŘÍČEK, M. 1994. 198 s. ISBN 80-7113-104-0, str. 22–26

¹³ FIEDLER L. *Cross the Border - Close the Gap* 1972 [online]. [cit. 2017-05-1]. Dostupné z: http://www.english.txstate.edu/cohen_p/postmodern/Theory/Fiedler.html

¹⁴ WELSCH, W. *Naše postmoderní moderna*. Zvon. Překlad OZARČUK, I. a PETŘÍČEK, M. 1994. 198 s. ISBN 80-7113-104-0, str. 22–26

¹⁵ RYČLOVÁ, I. *Bílý tanec: tragédie Valpuržina noc, aneb, Komtureovy kroky Venedikta Jerofějeva v kontextu ruské dramatiky postmoderního období*. Brno: Masarykova univerzita, 2001, 153 s. ISBN 80-210-2570-0, str. 18–19

¹⁶ BELL, D. *The coming of post-industrial society: a venture in social forecasting*. New York: Basic books, 1973, 507 s., str. 37–39

¹⁷ HASSAN, I. H. *The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature*. 2nd ed. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1982, 338 s. ISBN 978-029-9091-248.

2 FOTOGRAFIE V POSTMODERNÍ DOBĚ

„Postmoderní umění vnímá svět jako nekonečný zrcadlový sál, jako místo, kde obrazy konstituují naše já, tak jako ve světě Cindy Sherman, a kde obrazy konstituují vše, co víme o světě, jako v díle Richarda Prince“¹⁸

Postmodernismus vznikl ve snaze oprostit se od uniformity a reality, kterou přinášela moderna. Umožnil tak umělcům ve své tvorbě ještě širší pole svobody.¹⁹ Postmoderna přináší nový postoj k životu, lidé se mohou svobodně rozhodovat a mohou svobodně tvořit.²⁰ Postmoderna nám říká, že jsou si všichni rovni a že není důležité, zda jste umělec či amatér. Prioritou v tuto chvíli již není rozum a logické uvažování, ale naopak hledání jiných možností za pomoci intuice a emocí.

Postmodernismus pronikl do mnoha oborů a přinesl sebou nové technologie, které ovlivnily mimo jiné i fotografickou tvorbu. V 60. letech 20. století byla fotografie zařazena do umění. Tématem postmoderní fotografie se velmi podrobně zabývala historička Naomi Rosenblum (1925).²¹ Ve své knize s názvem *A World History of Photography* uvádí: *„In the 1980s, the approach to art-making known as postmodernism evolved from the Conceptual art of the previous decade. In photography, this development represented, in part, an effort to counter the transformation of the photograph from document into aesthetic commodity. At the same time, it sought to formulate a new relationship between the camera image and social realities. Postmodernists claimed that camera images of real life could not claim uniqueness, in that (unlike one-of-a-kind handmade images) they appropriate—that is, replicate—something that already exists.“²²*

¹⁸ GRUNDBERG, A. *Crisis of the real: writings on photography since 1974*. 2nd ed. New York: Aperture, 1999, 291 s. ISBN 08-938-1854-2, str. 18

¹⁹ WELSCH, W. *Postmoderna - pluralita jako etická a politická hodnota*. Praha: Koniasch latin press, 1993, 57 s. ISBN 80-901-5084-5, str. 39

²⁰ GRENZ, S. *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997, 199 s. ISBN 80-854-9574-0, str. 13

²¹ SILVERIO, R. *Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století*. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta, katedra fotografie, 2007, 148 s. ISBN 978-80-7331-083-7, str. 22

²² ROSENBLUM, N. *A world history of photography*. 3rd ed. New York: Abbeville Press, 1997, 695 s. ISBN 07-892-0329-4, str. 577

Stručný překlad: „V 80. letech bylo, jedním z rysů postmoderny ve fotografii, úsilí bojovat proti směřování fotografie od dokumentu k fotografii výtvarné. Zároveň se tak upravil vztah fotografického obrazu ke společnosti. Postmodernisté tvrdili, že fotografický obraz se domáhal práva na jedinečnost a že fotografie si přivlastňuje, či kopíruje něco, co již existuje“

Významnou součástí postmoderní fotografie je její kombinace s jinými nefotografickými technikami. Tento způsob, který kombinuje fotografii např. s grafikou, typografií, malbou či s použitím různých materiálů, přetváří či doplňuje fotografii. Závisí však vždy na tvůrčím záměru fotografa.

Spojením fotografie s grafikou či malířstvím se objevovalo i v období anglického piktorialismu, tedy již v druhé polovině 19. století. Na přelomu 19. a 20. století v období secesního piktorialismu a v pop-artu. Všechny zde zmíněné skupiny se snažily prosadit fotografii do umění. Bylo totiž zřejmé, že tento způsob bude jednodušší, nežli se snažit ji prosadit v její čisté podobě.²³ Propojení fotografie s grafikou má své kořeny v pop-artu. Jednalo se zároveň o první umělecké hnutí, ve kterém se fotografie převedená sítotiskem na plátna, objevovala v galeriích, které se nespecializovaly na fotografii.²⁴

Sítotisk, nejen jako způsob rozmnožování svých děl, využívali Andy Warhol a Robert Rauschenberg. Pro příklad uvádí tato práce sérii obrazů Andyho Warhola, kterou pojmenoval *Třináct nejhledanějších mužů*, na kterou nepoužil své fotografie, nýbrž snímky z policejní kartotéky hledaných zločinců.²⁵

V českých zemích můžeme prvky postmoderní fotografie spatřit v dílech Josefa Sudka či Jana Saudka. Fotografie obou těchto autorů se staly nejpublikovanějšími fotografiemi 20. století.

²³ SILVERIO, R. *Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století*. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta, katedra fotografie, 2007, 148 s. ISBN 978-80-7331-083-7, str. 59 – 60

²⁴ Tamtéž, str. 67

²⁵ Tamtéž, str. 56 – 57

Obrázek 1: SAUDEK J. *Polibky měsíčního svitu*, 1986



Zdroj²⁶

2.1 ČESKÁ POSTMODERNÍ FOTOGRAFIE

V Československu se rok 1948 zapsal do historie jako rok, kdy se k moci dostala komunistická strana. Komunistický převrat poznamenal na desetiletí nejen oblast fotografie. Tiskárny a knižní nakladatelství se staly státním majetkem. Fotografické ateliéry byly centrálně řízeny fotografickým družstvem. Mnohdy byly dokonce likvidovány i fotografické archivy. Mnoho tiskovin zaniklo a do těch, které zůstaly, byly „nastrčeni“ noví šéfredaktoři, kteří se řídili pokyny a příkazy komunistické strany. Ve fotografii se vyžadovaly principy socialistického realismu, které spočívaly v tradiční a jednoduché kompozici obrazu a snadné čitelnosti.²⁷

Na přelomu 60. a 70. let nebylo omezování ve fotografické tvorbě tak velké jako tomu bylo dříve. Na rozdíl od filmové či literární tvorby nepředstavovala fotografie pro režim Gustava Husáka tak velkou hrozbu. Již v roce 1971 byla v Praze zprostředkována výstava amerických fotografií. K vidění zde byly ukázky děl Diany Arbusové či Garyho Winograndy. Naš fotograf Josef Saudek naopak vystavoval své fotografie v Kanadě, Miláně či Bruselu. Na tvorbu Josefa Sudky navázal Jan Svoboda či Petr Helbich.²⁸

²⁶ SAUDEK, J. *Polibky měsíčního svitu*, 1986 [online]. [cit. 2017-05-3]. Dostupné z: <http://www.saudek.com/cz/jan/fotografie.html?r=1986-1990&typ=f&l=0&f=745>

²⁷ BIRGUS, V. a MLČOCH, J. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010, 386 s. ISBN 978-80-7437-026-7, str. 149

²⁸ Tamtéž, str. 249 – 250

Podobný přístup k fotografii můžeme spatřit ve tvorbě Jana Reicha, který stejně jako Josef Sudek, využíval při fotografování velkoformátové fotoaparáty. Častým tématem Reichových fotografií byla zamlžená česká krajina v různých ročních obdobích. Dalšími umělci, kteří se nechali inspirovat tvorbou Josefa Sudka, byli Karel Kuklík a Bohumír Prokůpek. Oba tvůrci také využívali velkoformátový fotoaparát.²⁹

Další významnou osobností byl profesor pražské Filmové a televizní fakulty Jaroslav Rajzík (1940), který tvořil počátkem 70. let. Svoji tvorbou navazoval na díla abstraktní fotografie, tedy přesněji řečeno na tvorbu Jaromíra Funkeho či Jaroslava Rösslera. Jeho díla mnohdy představují pouze hru světla a stínů.³⁰

Klasické ateliérové fotografii se věnovala ve druhé polovině 20. století Milena Valušková (1947), která od konce 70. let fotografovala pro katedru soudního lékařství, kde portrétovala oběti trestné činnosti.³¹

Pomocí velkoformátového fotoaparátu vytvářel snímky městské architektury Jaroslav Beneš (1946). Později fotografoval odlesky světla na lesklých mramorových zdech v pražských stanicích metra. Světlo sehrálo důležitou roli ve tvorbě např. Pavla Baňky (1941), který pomocí skla a zrcadel, spolu s přírodním či umělým osvětlením, přetvářel prostorové vnímání.³²

Pod vlivem fotografa Jána Šmoka (1921 – 1997) vznikla roku 1975 na pražské FAMU samostatná katedra fotografie. Na této katedře působil více než deset let. Ve svém volném čase se oblastí jeho tvorby stala krajinářská fotografie a akt. Po jeho smrti vytvořili jeho přátelé a fotografové ve složení V. Birgus, M. Vojtěchovský, Č. Butina, V. Šmoková, R. Vávrová a M. Němeček výstavu jeho fotografií v Pražském domě fotografie.³³

²⁹ BIRGUS, V. a MLČOCH, J. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010, 386 s. ISBN 978-80-7437-026-7, str. 250

³⁰ Tamtéž, str. 251

³¹ BIELESZOVÁ, Š. *Milena Valušková: fotografie 1971-2017 = photographs 1971-2017*. Olomouc: Fontána (Ing. Jiří Švarc) ve spolupráci s Muzeem umění Olomouc, 2016, 208 s. ISBN 978-80-88103-158, str. 9

³² BIRGUS, V. a MLČOCH, J. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010, 386 s. ISBN 978-80-7437-026-7, str. 251

³³ NĚMEČEK, M. *Prof. Ján Šmok – osobnost a dílo*. Opava, 2003. Dostupné z: http://itf.fpf.slu.cz/studenti/smok_nemecek/smok.doc. Magisterská diplomová práce. Slezská Univerzita, Filozoficko – přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie. Vedoucí práce Prof. PhDr. Vladimír Birgus.

Na přelomu 70. a 80. let na sebe upozornil svým cyklem mechanických zátiší fotograf a absolvent FAMU Pavel Mára (1951). V současnosti vyučuje na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě.³⁴

Obrázek 2: MÁRA P. *Žlutá korba, triptych, Mechanická zátiší, z cyklu Stroje, 1980*



Zdroj³⁵

V 90. letech zaujímala své významné místo barevná a zinscenovaná fotografie. Mezi velmi důležité fotografie konce 20. století nesmí tato práce opomenout zařadit Jiřího Poláčka, Irenu Stehli, Miroslava Machotku, Marii Kratochvílovou, Štěpána Grygara či Emilu Medkovou. Většina z těchto autorů se nechala ovlivnit vizualismem.³⁶

2.2 SVĚTOVÁ POSTMODERNÍ FOTOGRAFIE

Roku 1972 byla na Bienále v Benátkách, jako první fotografka, představena Diana Arbusová. Jejími náměty se staly osoby nějakým způsobem odlišující se od běžné společnosti (transvestité, velmi vysocí lidé, trpaslíci atp.) Objekty jejího fotografování jsou prezentovány s klidnou a věcnou pozorností. Nesnažila se o fotografie dokumentární, spíše o psychologický popis, zaměřující se na privátní nežli společenskou skutečnost.³⁷

Jedním z nejvýznamnějších fotografů 20. století se stal Richard Avedon. Jelikož nedokončil střední školu, nastoupil Avedon k americkému obchodnímu loďstvu, kde začal s fotografováním posádky. Roku 1963 fotografoval ve Spojených státech

³⁴ MÁRA P. *Fotografie 1969-2014* [online]. [cit. 2017-05-1]. Dostupné z: <http://www.pavelmara.cz/>

³⁵ FOTOGRAF MAGAZINE: *Rozhovor Pavla Baňky s Pavlem Márou* [online]. [cit. 2017-05-2]. Dostupné z: <http://fotografmagazine.cz/magazine/komerce/portfolia/pavel-mara/>

³⁶ BIRGUS, V. a MLČOCH, J. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010, 386 s. ISBN 978-80-7437-026-7

³⁷ Tamtéž, str. 16 – 17

hnutí za občanská práva. O rok později spolupracoval s Jamesem Baldwinem na knize *Nothing Personal*. V druhé polovině století pracoval jako redakční fotograf pro časopis *Vogue*. Richard Avedon vynikal rovněž v portrétní fotografii, pro kterou mu jako modelové stáli světově známé osobnosti.³⁸

V umělecké a stylizované fotografii našel zalíbení Cecil Beaton (1904 – 1980). Inspirací mu byl jeho předchůdce Edward Steichen. Po roce 1950 fotografoval v Hollywoodu filmové hvězdy. Modelem v jeho tvorbě mu byla i např. Marilyn Monroe.³⁹

Fotografování architektury se věnovali manželé Bernd (1931 – 2008) a Hilla (1934) Becherovi. Zaměřili se na obyčejné domy a průmyslové stavby, které jsou si velmi podobné. Jejich záběry jsou vytvářeny staticky s důrazem na ostrost a bez lidských postav.⁴⁰ Becherovi byli motivováni impulsem památkářským i uměleckým, jejich dílo bylo projevem romantizace industriálního odpadu a zároveň rozpoznávalo jeho historickou důležitost.⁴¹

Německá fotografka Ilse Bingová (1899 – 1998) se zabývala experimentální fotografií. Její styky s německými avantgardními umělci měly nepochybně vliv na její fotografickou tvorbu. Jednou z jejích nejslavnějších fotografií je její autoportrét, který klade důraz na hru světla a stínu. Tento autoportrét byl zhotoven pomocí fotoaparátu značky Leico.⁴²

Tato práce by neměla opomenout ani tvorbu Američana Roberta Adamse (1937) či německého fotografa Thomase Strutha, který je známý svými fotografiemi ulic v Düsseldorfu. Pořizoval fotografie pomocí fotoaparátu umístěného na stativu uprostřed obyčejné ulice.⁴³

³⁸ BIRGUS, V. a MLČOCH, J. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010, 386 s. ISBN 978-80-7437-026-7, str. 20

³⁹ Tamtéž, str. 25

⁴⁰ Tamtéž, str. 26 – 27

⁴¹ VÖRÖS, J. *Estetické aspekty fotografie v postmodernismu*. [online] Praha, 2009, 107 s. Dostupné také z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120061845>. Diplomová práce, Katedra kinantropologie, Univerzita Karlova. Vedoucí práce PhDr. Jana Jebavá.

⁴² BIRGUS, V. a MLČOCH, J. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010, 386 s. ISBN 978-80-7437-026-7, str. 25

⁴³ STRUTH T. *THOMAS STRUTH Photographs 1978 – 2010* [online]. [cit. 2017-05-7]. Dostupné z: <http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/duesseldorf/index.html>

Obrázek 3: STRUTH T. *Sommerstrasse, Düsseldorf 1980*



Sommerstrasse
Düsseldorf 1980
Cat. 21, Silver gelatin print, 66,0 x 84,0 cm
EXHIBITED: KHZ, KND, MSP

Zdroj⁴⁴

2.3 HISTORIE FOTOGRAFIE

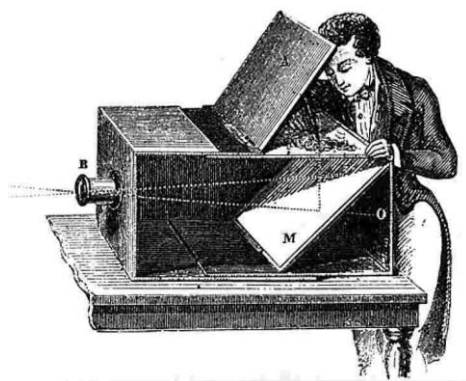
Vynález fotografie znamenal největší přelom v historii vizuální kultury. Dějiny fotografie jsou založeny na mnoha experimentech zejména v oblasti chemie a optiky. Na rozdíl od malířství či sochařství se fotografie začala rozvíjet poměrně nedávno.

Předchůdcem fotografického přístroje je tzv. *camera obscura*. Objev tohoto fotografického vynálezu je přisuzován anglickému přírodovědci a filozofovi Rogeru Baconovi (1214–1294). Ve skutečnosti však princip *camery obscury* najdeme již v 11. století. Z počátku se jednalo o temnou místnost s malým otvorem, kterým pronikaly paprsky světla. Tyto paprsky vytvořily na protilehlé straně zrcadlený obraz toho, co se nacházelo venku před otvorem.⁴⁵

⁴⁴ STRUTH T. *Sommerstrasse, Düsseldorf 1980* [online]. [cit. 2017-05-7]. Dostupné z: <http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/duesseldorf/index.html>

⁴⁵ TAUSK, P. *Dějiny fotografie I. Přehled vývoje fotografie do roku 1918*. Skripta FAMU, Praha: SPN, 1987, 212s., str. 8

Obrázek 4: *Camera obscura se šikmým zrcadlem*



Zdroj⁴⁶

Jako první použil termín *camera obscura* německý matematik, astronom a astrolog Johannes Kepler (1571–1630) ve své knize *Ad Vitellionem Paralipomena* roku 1620. Kepler upravil dírkovou komoru tak, aby se stala přenosnou skříňkou s malým otvorem pro oči. Pro svoji práci, ve které dostal za úkol zhotovit podrobnou mapu Rakouska, využil stan, který mu posloužil jako temná komora se zakomponovaným objektivem s dvojdutou čočkou a zrcadlem.⁴⁷

Tento způsob zobrazovací metody, tedy dírkovou komoru, využívali především malíři v období renesance ve snaze usnadnit si skicování. Dírkovou komoru uplatnil při svém studiu perspektivy i Leonardo Da Vinci. Princip práce s ní, a také spojitost mezi perspektivou a funkcí oka, vylíčil ve svém spisu *Codex Atlanticus*. Celý tento spis byl psán šifrovaným písmem pravděpodobně z toho důvodu, aby na jeho výzkum týkající se zákonitostí fyzikálních jevů, nemohl po dlouhá desetiletí nikdo navázat.⁴⁸

V polovině 14. století zdokonalil temnou komoru umístěním čočky do vstupního otvoru italský matematik, filozof, astronom a astrolog Gerolamo Cardano (1501–1576). Díky tomuto objevu se zvýšila světelnost obrazu. Dalším neméně důležitým poznatkem ve vývoji fotografie bylo zavedení clonky ke zlepšení ostroty kresby Danielem Barbarem (1528–1570). Johann Zahn (1641–1707) popsal roku 1685 ve své knize

⁴⁶ SKOPEC, R. *Dějiny fotografie: v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963. 501 s, str. 25

⁴⁷ MACHAČOVÁ, V. *Historie fotografie a fotografických metod do roku 1950 a ukázky některých používaných postupů* [online]. Plzeň, 2012 [cit. 2017-01-13]. Bakalářská práce. Západočeská Univerzita v Plzni, Fakulta pedagogická, Katedra matematiky, fyziky a technické výchovy. Vedoucí práce RNDr. Miroslav Randa, Ph.D.

⁴⁸ Tamtéž

o optice vliv čoček o různých ohniskových vzdálenostech na velikost výsledného promítaného obrazu. Na počátku 15. století už byl všeobecně znám princip konstrukce *camery obscury*. Nebyl však znám způsob, jak promítnutý záznam trvale uchovat.⁴⁹

Na skutečnost, že soli stříbra jsou citlivé na světlo, přišli dva na sobě nezávislí vědci: italský lékař a chemik Angelo Sala (1576–1637). Ten zjistil, že dusičnan stříbrný zcela zčerná, když jej vystavíme světlu. Německý profesor Johann Heinrich Schulze (1687–1744) vytvořil směs křídly s kyselinou dusičnou a dusičnanem stříbrným. Touto suspenzí pak naplnil skleněnou lahev opatřenou etiketou. Umístil ji na dobře osvětlené místo a povšiml si, že roztok nacházející se za etiketou zůstal i po nějaké době čirý. Poznatků těchto chemických reakcí využily celé řady další vynálezci. Za zmínku stojí Thomas Wedgwood (1771–1805) a Sir Humphry Davy (1778–1829), kteří provedli pokus, při kterém impregnovali papír dusičnanem stříbrným. Na takto impregnovaný papír položili listy květin a po osvětlení papíru začaly vznikat siluety těchto listů. Z důvodu nemožnosti ustálení po krátké době obraz zmizel. První ustálený obraz na světě vytvořil roku 1822 francouzský vynálezce Joseph Nicéphore Niepce (1765–1833).⁵⁰ Stal se tak průkopníkem fotografie takové, jakou ji známe dnes.

V 17. století se *camera obscura* rozšířila a stala se tak veřejně dostupnou. Tento jednoduchý aparát bylo možné objednat, nebo zakoupit u kteréhokoli optika. Další velký pokrok se podařil Josephu Niépcemu. Ten dokázal uchovat trvalý obraz pomocí metody, kterou nazval heliografie (neboli kreslení sluncem). Od roku 1822 nanášel na kamenné desky později i měděné, cínové či skleněné směs práškového asfaltu rozpuštěného v levandulovém oleji. Asfalt na místech vystavených slunci ztvrdl. Zatímco zastíněná plocha se dala i po dostatečně dlouhé expoziční době rozpustit ponořením do nádoby s levandulovým olejem a petrolejem.⁵¹ Tímto způsobem vznikla první fotografie na světě, podle kopie rytiny papeže Pia VII. Tato fotografie však byla zničena ještě za Niépceho života.⁵²

⁴⁹ SCHEUFLER, P. *Historické fotografické techniky*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1993, 58 s. ISBN 80-706-8075-X, str. 7 – 8

⁵⁰ TAUSK, P. *Dějiny fotografie I. Přehled vývoje fotografie do roku 1918*. Skripta FAMU, Praha: SPN, 1987, 212s., str. 9 – 11

⁵¹ SCHEUFLER, P. *Historické fotografické techniky*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1993, 58 s. ISBN 80-706-8075-X, str. 11

⁵² TAUSK, P. *Dějiny fotografie I. Přehled vývoje fotografie do roku 1918*. Skripta FAMU, Praha: SPN, 1987, 212s., str. 11 – 12

Nejstarší dochovanou fotografií je *La cour du domaine du Gras* (v překladu *Pohled z okna v Le Gras*), kterou Joseph Niépce zhotovil kolem roku 1826.⁵³

Obrázek 5: NIÉPCE J. N. - *Pohled z okna v Le Gras*



Zdroj⁵⁴

Snímek o velikosti 20 x 25 cm vyžadoval dobu expozice větší než osm hodin. Z tohoto důvodu jsou obě budovy, stojící naproti sobě osvětleny sluncem. Na heliografii po několika letech navázal francouzský umělec Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851), který se o Niépceových pokusech dozvěděl od pařížského optika Charlese Chevaliera (1804–1859). Jako malíř dekorací si sám Daguerre usnadňoval práci pomocí *camery obscury* a rozhodl se Niépceho kontaktovat. Oba se ve snaze zlepšit heliografii nakonec rozhodli spojit své síly a v prosinci roku 1829 spolu uzavřeli smlouvu.⁵⁵

Daguerre vymyslel způsob, jak vytvořený obraz ustálit. Nejednalo se zatím o dokonalý snímek, i přes to se tato metoda, která byla později po něm i pojmenovaná (daguerrotypie), zapsala do dějin fotografie. Jednalo se o první fotografický proces uplatněný v praxi. Jedna z jeho prvotních a nejslavnějších fotografií je současně považována i za první fotografické zobrazení člověka. Daguerre, jako látku citlivou na světlo, využil halogenidy stříbra. Obraz vyvolal kondenzací par rtuti a ustaloval jej z počátku pomocí kuchyňské soli později thiosíranem sodným. Příznivé světelné

⁵³ TAUSK, P. *Dějiny fotografie I. Přehled vývoje fotografie do roku 1918*. Skripta FAMU, Praha: SPN, 1987, 212s., str. 11 – 12

⁵⁴ NIÉPCE, J. N. *The life of Nicéphore Niépce*, Photo museum [online], dostupné z: <http://www.photomuseum.org/photography-history/>

⁵⁵ TAUSK, P. *Dějiny fotografie I. Přehled vývoje fotografie do roku 1918*. Skripta FAMU, Praha: SPN, 1987, 212s., str. 12

podmínky a kvalitnější optické systémy zkrátily dobu expozice z desítek minut na pouhé vteřiny.⁵⁶ Každá fotografie se stala originálem, ačkoli ještě nikdo nepřišel na způsob, jak vytvořit její kopii. Tato skutečnost však nebránila tomu, aby v červnu roku 1839 proběhla první veřejná výstava fotografií na světě, kterou pořádal Hippolyte Bayard (1801 – 1887) v Salle des Commissaires – prisseurs v Paříži.⁵⁷

Téměř ve stejné době, kdy se Daguerre snažil uveřejnit a zbohatnout na principu daguerrotypie přišel William Henry Fox Talbot (1800–1877) s metodou zvanou *Photogenic Drawing* (z angl. překladu *fotogenická kresba*). Nejprve kladl na citlivý papír rostliny z herbáře. Obraz zkoušel ustalovat v koncentrovaném roztoku kuchyňské soli, v roztoku jodidu draselného a později za pomoci thiosíranu sodného. Negativní stínokresbu okopíroval a vytvořil tak obraz pozitivní.⁵⁸

Nejstarší dochovaný snímek vznikl touto metodou v srpnu roku 1835. V roce 1840 se Talbotovi podařilo najít vhodnou látku na zcitlivění fotografického papíru.⁵⁹

Papír, který byl běžně používaný na kresbu, nejprve Talbot potřel roztokem dusičnanu stříbrného, po usušení jej ponořil do roztoku jodidu draselného a ponechal znovu sušit. Před použitím bylo zapotřebí vytvořit na povrchu papíru vrstvu citlivou na světlo, proto jej potřel roztokem dusičnanu stříbrného a kyseliny gallové. Po zcitlivění mohl ještě částečně vlhký papír exponovat. Tuto fotografickou techniku pojmenoval kalotypie (talbotypie) a v roce 1841 si ji nechal patentovat. Od roku 1843 se pro ustálení fotografie používal thiosíran sodný, který se jako základní složka při ustalování klasické fotografie používá dodnes. Talbotova metoda přinesla budoucnosti možnost vytvořit z negativu pozitiv a s tím spojené i neomezené kopírování.⁶⁰

⁵⁶ SCHEUFLER, P. *Historické fotografické techniky*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1993, 58 s. ISBN 80-706-8075-X, str. 12 – 14

⁵⁷ KOSCHATZKY, W. *Die Kunst der Photographie: Technik, Geschichte, Meisterwerke*. Salzburg: Residenz Verlag, 1984, 464 s. ISBN 3-7017-0386-8, str. 47

⁵⁸ SCHEUFLER, P. *Historické fotografické techniky*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1993, 58 s. ISBN 80-706-8075-X, str. 16 – 17

⁵⁹ BAATZ, W. *Fotografie*. Praha: Computer Press, 2004, 192 s. Malá encyklopedie (Computer Press). ISBN 80-251-0210-6, str. 21 – 22

⁶⁰ SCHEUFLER, P. *Historické fotografické techniky*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1993, 58 s. ISBN 80-706-8075-X, str. 17

Větší pozornost získala metoda Fredericka Scotta Archera, která využívala skleněné desky. Tato metoda byla později pojmenována *Mokrý kolodiový proces*. Na skleněné desce bylo nejprve zapotřebí vytvořit kolodiový povlak, který následně v temné komoře za pomoci dusičnanu stříbrného zcitlivěl. Fotograf pak ještě za mokra desku vložil do fotografického přístroje a mohla následovat expozice, po které musel autor exponovanou desku rychle vložit zpět do temné komory. Pro vyvolání snímku používal síran železitý a na ustálení obrazu využil roztok thiosíranu sodného nebo roztok kyanidu draselného.⁶¹ I přes to, že musela být skleněná deska při tomto procesu exponována těsně před pořízením snímku a náklady byly velmi vysoké, tak *mokrý kolodiový proces* vytlačil všechny předchozí fotografické metody.⁶²

Roku 1849 vynalezl A. Niépce de Saint Victor (1805 – 1870), synovec slavného Josepha Nicéphora, skleněný negativ. Skleněné desky potřel rozšlehaným a odstátým vaječným bílkem, do kterého přimísil jodid draselný. Citlivosti na světlo dosáhl roztokem dusičnanu draselného. Tuto techniku *albuminových desek* převzal a zdokonalil Blanquard Edvard (1802. – 1872) kolem roku 1850. Blanquard nanesl albumin (slepičí bílek) na papír a vytvořil tak fotografický papír, který byl pro fotografii využíván až do počátku 21. století. Jednalo se také o první průmyslově vyráběný fotopapír.⁶³ Druhá polovina 20. století přinesla mnoho dalších a levnějších fotografických metod, mezi které řadíme *ambrotypii* Jamese Ambrose Cuttinga, *pannotypii* či *ferrotypii*.⁶⁴

Asi největším přelomem v oblasti fotografie bylo uvedení jednoduše ovladatelného fotoaparátu na trh. Tento přístroj značky Kodak Nr. 1 měl zjednodušit fotografování každému, kdo uměl zmáčknout pouhé jedno tlačítko. Zatímco doposud bylo fotografování pouze v rukou profesionálů a znalců, tak díky vynálezu Američana George Eastmana, se mohl naučit fotografovat každý.⁶⁵

⁶¹ SCHEUFLER, P. *Historické fotografické techniky*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1993, 58 s. ISBN 80-706-8075-X, str. 19 – 20

⁶² BAATZ, W. *Fotografie*. Praha: Computer Press, 2004, 192 s. Malá encyklopedie (Computer Press). ISBN 80-251-0210-6, str. 29

⁶³ Tamtéž, str. 30

⁶⁴ SCHEUFLER, P. *Historické fotografické techniky*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1993, 58 s. ISBN 80-706-8075-X, str. 22 – 25

⁶⁵ BAATZ, W. *Fotografie*. Praha: Computer Press, 2004, 192 s. Malá encyklopedie (Computer Press). ISBN 80-251-0210-6, str. 65

3 FOTOGRAFICKÁ TÉMATA OD VZNIKU AŽ DO KONCE 20. STOLETÍ

3.1 ARCHITEKTURA

Tento námět lze považovat za velmi jednoduchý. Můžeme si sami zvolit objekt, který budeme fotografovat a stejně tak jako u zátiší máme jistotu, že se objekt nepohne. Ve skutečnosti však tento žánr tak snadný není. Už jen zvolit ten správný úhel, ze kterého fotografii pořídíme, není snadné. Ve snaze vytvořit opravdu krásnou fotografii, aby nepůsobila obyčejně, je velmi důležitým způsobem správně pracovat s přirozeným světlem. Zde totiž nemáme možnost, jako například v ateliéru, objekt přisvítit. Výsledná fotografie tedy závisí na zkušenostech fotografa.

První fotografie architektury vznikaly již v období daguerrotypie, tedy na počátku 19. století. Prvním pořízeným snímkem architektury na světě je *Pohled z okna Le Gras*. Tuto fotografii považujeme za vůbec první dochovaný snímek.

Postupem času se tomuto odvětví věnovalo více a více fotografů. Za zmínku stojí německý fotograf Hermann Biow (1800–1850), který po požáru v Hamburku v roce 1842 zhotovil fotografie zachycující ohněm poničené budovy města. Biow je z tohoto důvodu považován za zakladatele německé dokumentární fotografie.⁶⁶

V 50. letech 19. století ve Francii dostala skupina pěti fotografů ve složení Gustave Le Gray, Auguste Mestral, Édouard Baldus, Hippolyte Bayard a Henri Le Secq za úkol od francouzské vlády pořídit snímky architektonických památek. Mnohé z budov však měly být následně zničeny, aby zde mohly na příkaz Napoleona III. vzniknout nové bulváry. Převážná část negativů je dodnes uchována v pařížském muzeu d'Orsay.⁶⁷

⁶⁶ HANNAVY, J. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. 2. ed. New York: Taylor, 2008, 1630 s. ISBN 978-0-415-97235-2, str. 62

⁶⁷ MALCOLM, D. *Mission Héliographique, 1851: In Heilbrunn Timeline of Art History* [online]. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004 [cit. 2017-01-15]. Dostupné z: Zdroj: http://www.metmuseum.org/toah/hd/heli/hd_heli.htm

Fotografování architektury se zabýval i Francouz Félix Bonfils (1831–1885). Ten cestoval po Egyptě, Řecku, Palestině, Sýrii a Jeruzalémě. Jeho fotografie se prodávaly jako suvenýry u maloobchodníků po celé Evropě i v Americe.⁶⁸

Tomuto žánru se dále věnoval i italský fotograf Benito Panunzi (1819–1894), který v 60. letech 19. století emigroval do Argentiny. Panunzi na svých snímcích zdokumentoval rostoucí město a důsledky průmyslové revoluce. Kopie jeho děl jsou archivovány ve Venezuelské knihovně a v soukromých sbírkách v Argentině.⁶⁹

Dalším z fotografů architektury byl také americký fotograf Edward Livingston Wilson (1838–1903), který v 60. letech 19. století založil ve Filadelfii časopis *Philadelphia Photographer*.⁷⁰

V Anglii se na architekturu specializoval amatérský fotograf Thomas Keith (1827–1895). Při své práci používal kalotypii. Kopie jeho negativů na voskových papírech jsou uloženy ve sbírce Muzea Eastman House.⁷¹

Nejvýznamnějším fotografem architektury v českých zemích druhé poloviny 19. století byl František Fridrich, který roku 1856 realizoval v Praze první autorskou fotografickou výstavu u nás. V českých zemích ve 20. století pořizovali v této oblasti fotografie např. Josef Sudek, Jaromír Funke, Vladimír Uher, Jiří Všecký či Pavel Štecha.⁷²

⁶⁸ JOHNSON, S., RICE, M. WILLIAMS, C., MULLIGAN, T. a WOOTERS, D. *Dějiny fotografie: od roku 1839 do současnosti*. 1.ed. Praha: Taschen, 2010, 768 s. George Eastman House collection. ISBN 978-80-7391-426-4, str. 66 – 67

⁶⁹ HANNAVY, J. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. 2. ed. New York: Taylor, 2008, 1630 s. ISBN 978-0-415-97235-2, str. 1051

⁷⁰ Tamtéž, str. 1499

⁷¹ JOHNSON, S., RICE, M. WILLIAMS, C., MULLIGAN, T. a WOOTERS, D. *Dějiny fotografie: od roku 1839 do současnosti*. 1.ed. Praha: Taschen, 2010, 768 s. George Eastman House collection. ISBN 978-80-7391-426-4, str. 111 – 112

⁷² SCHAUFLE, P. *Fotohistorie, Fotografové: Fridrich, František* [online]. [cit. 2017-01-23]. Dostupné z: <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/fotohistorie/fotografove,f,fridrich-frantisek,56.html>

3.2 KRAJINA

Krajina spadá mezi klasické fotografické žánry. Vznikla na samém počátku fotografie a vychází z principů krajinomalby. Již dle názvu je zřejmé, že objektem fotografií je příroda. Kvůli dlouhé expoziční době, a tedy špatnému prokreslení detailů se v období daguerrotypie příliš nerozšířila. Pro klasické krajinářské fotografie je důležitá ostrost. Je zde kladen velký důraz na estetickou hodnotu fotografie a tím se liší např. od reportážní fotografie.⁷³

Již pár měsíců po zveřejnění principů daguerrotypie se rozhodl malíř Horace Vernet (1789 – 1863) odcestovat do Egypta. Pořídil zde více než tisíc snímků krajiny a některé z nich byly použity ve dvousvazkové knize s názvem *Excursions Daguerriennes* (v překladu *Daguerrotypické výlety*).⁷⁴

Mezi další významné osobnosti krajinné fotografie řadíme Francise Bedforda, Francise Fritha, Augusta Salzmana, Maxima Du Campa a Salomona Nunese Carvaleho. Všechny zde zmíněné umělce můžeme považovat za průkopníky cestovatelské fotografie.⁷⁵

Francis Firth (1822 – 1898) cestoval po Egyptě a Středním východě, na těchto cestách strávil přibližně dva roky. Všechnu fotografickou výstroj včetně lahví s chemikáliemi si po celou dobu vezl s sebou. Jeho fotografie Egypta se objevují v mnohých publikacích např. *Egypt and Palestine*.⁷⁶

Za velkého krajináře můžeme dále považovat již zmíněného Williama Talbota. William, celým jménem Henry Fox Talbot, který si nechal patentovat metodu zvanou *kalotypie* (*talbotypie*).

⁷³ SOUČEK, L. *Jak se světlo naučilo kreslit*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1963, 170 s., str. 18 – 19

⁷⁴ SCHEUFLER, P. *Teze k dějinám fotografie v letech 1839-1918* [online]. Skripta FAMU Praha: SPN, 1987, [cit. 2017-01-8]. Dostupné z: <http://www.scheufler.cz/data/File/file-1158491704.doc>

⁷⁵ LEGGAT, R. *A History of Photography, Travel Photography* (přístup: 24. listopadu 2009)

⁷⁶ JOHNSON, S., RICE, M. WILLIAMS, C., MULLIGAN, T. a WOOTERS, D. *Dějiny fotografie: od roku 1839 do současnosti*. 1.ed. Praha: Taschen, 2010, 768 s. George Eastman House collection. ISBN 978-80-7391-426-4, str. 163 – 165

Jako autor krajinářské fotografie se představil také Brit Roger Fenton (1819 – 1869). Proslavil se fotografiemi z Krymské války a vytvořil sérii fotografií s názvem *The Valley of the Shadow of Death* (v překladu *Údolí stínu smrti*). Na Fentonovu práci navázali Angličané James Robertson (1813 – 1888) a Felice Beato (1832 – 1909). V roce 1853 vytvořili firmu s názvem Robertson & Beato a společně procestovali Asii a oblasti Středozemního moře.⁷⁷

Další dvojicí, která se věnovala tomuto žánru, byli bratři Bissonové. Architekt Louis-Auguste (1814 – 1876) a jeho bratr Auguste-Rosalie (1826 – 1900) se jako první fotografové pokusili o výstup na nejvyšší horu Alp, tedy na Mount Blanc. Chtěli ukázat světu krásu této hory, kterou do té doby zdolalo jen pár jedinců. Během této cesty pořídili do svého alba snímky *Pyramide de l'Imperatrice*, *Mer de glace* (v překladu *Císařovna pyramida* a *Moře ledu*). Jedna z kopií tohoto alba byla součástí císařské sbírky v paláci v Campeigne.⁷⁸

Trochu jiný pohled na krajinářskou fotografii přinesl Peter Henry Emerson (1856 – 1936). Podle jeho názoru měla fotografie odpovídat lidskému vidění. Snímek měl být tedy ostrý na místech, kam se upírá pozornost očí, zatímco kraje měly zůstat neostré. Na toto téma vydal roku 1899 knihu s názvem *Naturalistic Photography* (*Naturalistická fotografie*).⁷⁹ Podobný názor na fotografii měl Frank Meadows Sutcliffe (1853 – 1941). Hlavním tématem jeho fotografií se staly výjevy ze života rybářů žijících v přístavu.⁸⁰

⁷⁷ TAUSK, P. *Dějiny fotografie*, Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, SPN Praha, 1980, 155s. ISBN 17-332-79, str. 36

⁷⁸ JOHNSON, S., RICE, M. WILLIAMS, C., MULLIGAN, T. a WOOTERS, D. *Dějiny fotografie: od roku 1839 do současnosti*. 1.ed. Praha: Taschen, 2010, 768 s. George Eastman House collection. ISBN 978-80-7391-426-4, str. 138 – 139

⁷⁹ Tamtéž, str. 372 – 374

⁸⁰ TAUSK, P. *Dějiny fotografie I. Přehled vývoje fotografie do roku 1918*. Skripta FAMU, Praha: SPN, 1987, 212s., str. 114

Významným krajinářem byl také Alfred Horsley Hinton (1863 – 1908), který mimo jiné zastával i funkci šéfredaktora v časopisu *The Amateur Photographer*. Na Hintonův podnět vznikla roku 1892 skupina s názvem *Linked Ring Brotherhood* (*Bratrství spojeného kruhu*). Jednalo se o skupinu fotografů, kteří vystoupili z londýnské fotografické společnosti, kvůli neshodě v názorech pojetí piktorialistické tvorby. Společně s Alfredem Hintonem se do bratrství spojeného kruhu zapojili George Davidson, Alexander Keighly, James Annan a Frederick H. Evans.⁸¹

Mezi české fotografy, kteří se zabývali fotografií krajiny, řadíme Františka Fridricha, Jiřího Eckerta nebo např. Adolpha Alphonse. Na počátku 20. let 20. století se v tomto žánru u nás svými záběry, nejen české venkovské krajiny, ale i snímky Holandska či Francie, proslavil Karel Kruis (1851 – 1917). O jeho fotografické tvorbě je možné se dočíst v knize, *Karel Kruis, Fotografie z let 1882–1917*, jejímž autorem je Miroslav Kotěšovec.⁸² V druhé polovině 20. století vynikali v českých zemích v tomto žánru např. Josef Sudek, Josef Koudelka, Jiří Toman, Jiří Poláček či Bohumír Prokůpek.

3.3 ZÁTIŠÍ

Slovo zátiší pochází z francouzského slova *Nature Morte* (v překladu doslova *mrtvá příroda*). Hlavním objektem jsou tedy v tomto případě neživé předměty. Z počátku se jednalo o předměty denní potřeby, květiny nebo například potraviny. Zátiší si můžeme rozdělit do dvou základních kategorií a to na zátiší volně nalezené a na zátiší zkonstruované člověkem. Pro aranžované zátiší je důležitý výběr vhodných objektů. Tyto objekty by neměly být voleny nahodile. Měly by být vybrány dle daného tématu. Jednotlivé rekvizity by měly mít něco společného: barevnost, tvar, strukturu nebo např. stáří. Zátiší volně nalezená se vyskytují všude kolem nás. Je tedy na každém do jaké míry umí objevovat svět.⁸³

⁸¹ TAUSK, P. *Dějiny fotografie I. Přehled vývoje fotografie do roku 1918*. Skripta FAMU, Praha: SPN, 1987, 212s., str. 122 – 123

⁸² ZAHRADNICKÝ, J. *Troji ohlédnutí do historie fotografie* [online]. 2009 [cit. 2017-02-20]. Dostupné z: <https://www.paladix.cz/clanky/troji-ohlédnutí-do-historie-fotografie.html>

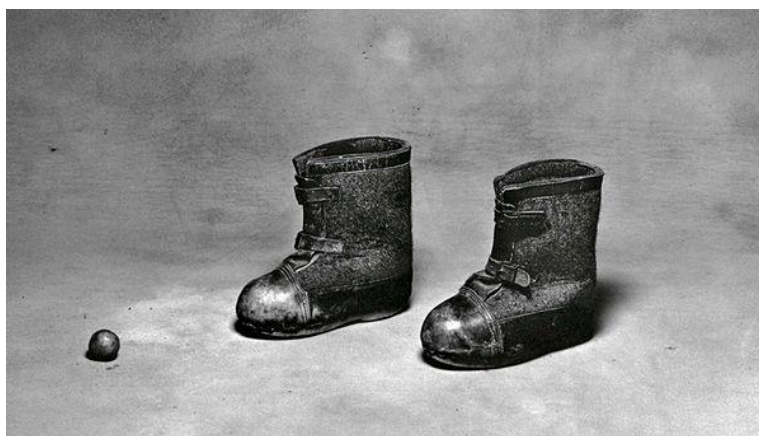
⁸³ HEDGECOE, J. *Velká kniha fotografie: [jak se dívat a jak lépe fotografovat]*. 3. vyd. Praha: Vašut, 1999, 264 s. ISBN 80-7236-110-4, str.118 – 124

Zátiší bylo první téma, které malíři malovali a je zároveň prvním námětem, na kterém se fotografování učí. Snad každý amatérský fotograf začínal právě u zátiší. Bylo to z toho důvodu, že se během fotografování zátiší nehýbalo na rozdíl od portrétu a tudíž měl fotograf i dostatek času si vše připravit a nastavit. Fotograf měl možnost nasvítit si scénu, jak potřebuje, což u fotografování krajiny není možné. Především díky digitální éře a internetu se zátiší dostalo do popředí hlavně pomocí reklamy. Zátiší je jakýmsi obrazem života fotografa. Je to pokus o vystihnout krásy barev a různých tvarů krajiny.

Jak již bylo uvedeno, zátiší bylo to první, na čem se fotografové učili. Na zátiší začínal svou tvorbu i vynálezce Joseph Nicéphore Niépce. Jedním z jeho prvních snímků byl *Prostřený stůl*, na kterém leží váza, lahev, miska, příbory a jiné předměty. Originál této fotografie se při převozu ztratil. Ve stejném období vznikl také snímek *Zátiší interiéru z kabinetu kuriozit*, jejímž autorem je Louise Jacquese Mandé Daguerre.⁸⁴

K nejslavnějším fotografům zátiší 19. století patří Edward Henry Weston, Irving Penn nebo např. Eduard Isaac Asser. V českých zemích ve 20. století nelze opomenout Josefa Sudka či Ivana Pinkavu.

Obrázek 6: PINKAVA I. - *Boty pro Josepha Beyuse*



Zdroj⁸⁵

⁸⁴ LUKEŠ, M. *Jak fotit zátiší* [online]. 2013 [cit. 2017-03-13]. Dostupné z: <https://www.megapixel.cz/zatisi>

⁸⁵ PINKAVA I. *Boty pro Josepha Beyuse* [online]. [cit. 2017-05-3]. Dostupné z: https://www.novinky.cz/kultura/185757-fotografie-ivana-pinkavy-deka-jako-symbol-melancholie-a-krutosti.html?keepThis=true&TB_iframe=true&height=650&width=850

3.4 DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE

V tomto žánru je velmi důležitý charakter fotografa a jeho vztah k tomu co má fotit. Oproti ostatním žánrům mám dokumentární fotografie jednu nespornou výhodu a to, že není kladen důraz na kvalitu a ostrost obrazu. Hlavním charakteristickým rysem dokumentární fotografie je zachycení pravdivé reality, ať už je jakákoliv. Dokumentární fotografie znázorňuje lidské problémy, nemoci, utrpení, chudobu či dokonce smrt.⁸⁶

Kořeny dokumentární fotografie sahají do 60. let 19. století. Dříve se tento žánr moc nerozšířil z důvodu dlouhé expozice. Významným dokumentaristou se stal Mathew Brady (1822 – 1896), který dostal za úkol zdokumentovat průběh občanské války. Zorganizoval tým fotografů, mezi které patřil např. A. Gardner či Timothy O'sullivan. Celý jeho fotografický štáb pořídil více než sedm tisíc negativů.⁸⁷

Fotografie rusko-turecké války z Krymu proslavily Rogera Fentona (1819 – 1869). Na svých snímcích Fenton klade důraz na kompozici obrazu. Jeho fotografie byly mnohdy, pro posílení dramatičnosti, neostře. V 90. letech na sebe upozornil francouzský fotograf Paul Martin (1864 – 1944) svými záběry z pohřbu královny Viktorie.⁸⁸ Jedním z nejvýznamnějších dokumentárních fotografů konce 19. století byl Burton Holmes, který procestoval takřka celý svět a fotografie, které pořídil, využíval pro své přednášky.⁸⁹

⁸⁶ LUKEŠ, M. *Jak fotit dokument* [online]. 2013 [cit. 2017-03-13]. Dostupné z: <https://www.megapixel.cz/dokumentarni-fotografie>

⁸⁷ BAATZ, W. *Fotografie*. Praha: Computer Press, 2004, 192 s. Malá encyklopedie (Computer Press). ISBN 80-251-0210-6, str. 49 – 50

⁸⁸ SCHEUFLER, P. *Teze k dějinám fotografie v letech 1839-1918* [online]. Skripta FAMU Praha: SPN, 1987, [cit. 2017-01-8]. Dostupné z: <http://www.scheufler.cz/data/File/file-1158491704.doc>

⁸⁹ HOLMES, B. *Extraordinary Traveler* [online]. Hidden Knowledge, 1999 [cit. 2017-03-14]. Dostupné z: <http://www.burtonholmes.org/>

3.5 PORTRÉT

Tento žánr se zrodil se samotným počátkem fotografie a dnes je nedílnou součástí fotografického umění. Jako první tohoto žánru využívali především malíři, pro které fotografie představovala předlohu pro malbu. Portrétní fotografie se nesnaží pouze o zachycení lidské tváře, ale pokouší se vystihnout osobnost či duševní rozpoložení jedince. Je na každém autorovi zvolit si vhodné prostředí, vhodnou kompozici obrazu, rozhodnout, zda použít přirozené světlo, či nikoliv.⁹⁰

Portrétní fotografii dělíme do několika kategorií.

Dle počtu zobrazených osob:

- portrét individuální
- dvojportrét
- skupinový portrét

Dle způsobu zachycení:

- pouze hlava
- portrét po poprsí
- portrét do pasu
- portrét po kolena
- celá postava

Dle způsobu zpodobění:

- realistický portrét
- naturalistický portrét
- idealizovaný portrét
- individualizovaný portrét

Dle významu:

- reprezentační portrét
- oslavný portrét
- autoportrét
- posmrtný portrét

Dle věku:

- dětský portrét
- portrét dospělých
- portrét starých⁹¹

⁹⁰ JÍLEK, M. *Fotorádce*. Praha: Fotomaterial.cz, 2008, 152 s. ISBN 978-802-5430-125, str. 62

⁹¹ TROJANOVÁ, G. *Portréty a portrétní motivy v díle Petra Brandla*. 2008. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120072244>. Diplomová práce. Vedoucí práce Prof. PhDr. Mojmír Horyna.

Mezi první portrétní fotografie bezpochyby řadíme Louise Jacqueese Mandé Daguerra, který vyfotografoval svého dobrého přítele, malíře Nicolase Hueta. Na tvorbu Louise Daguerra navázal jeho student, francouz Antoine Claudet. V roce 1841 si Claudet otevřel v Londýně portrétní studio a za svou tvorbu získal nejedno ocenění.⁹²

O pár měsíců dříve (23. března 1841) si jako první v Londýně otevřel fotografický ateliér Richard Beard. Jednalo se nejspíše o první fotografický ateliér v Evropě.⁹³ Portrétními fotografiemi se v Americe proslavil Mathew Brady, který si roku 1844 v New Yorku otevřel daguerrotypické studio.⁹⁴

Po roce 1850 se většina portrétů vytvářela na formát tzv. vizitky o velikosti přibližně 94 x 58 mm. Portrét byl následně nalepen na kartonový papír o rozměru 102 x 63 mm. Tento princip si pod názvem *Carte de Visite* nechal patentovat v roce 1854 francouzský portrétní fotograf André-Adolphe-Eugene Disdéri (1819 – 1889). Tato technika se stala rychlejší a levnější než daguerrotypie, jelikož umožňovala exponovat na jednu fotografickou desku více záběrů.⁹⁵

Ke konci 19. století vznikaly nové portrétní galerie. Budovaly se nové ateliéry s lepší výbavou a i tzv. *stánky rychlofotografů*. S těmito stánky objížděli fotografové poutě, jarmarky a jiné veřejné akce měst. Průkopníkem v této oblasti fotografie byl německý malíř a fotograf Franz Hanfstaengl (1804 – 1877). Franz portrétoval významné osobnosti z oblasti vědy, politiky a umění. Se svými portréty získal významná ocenění na pařížské světové výstavě, která se konala roku 1855.⁹⁶

Mezi další důležité osobnosti z oblasti portrétní fotografie 19. století patří Gaspard-Félix Tournachon (1820 – 1910), který si od roku 1838 nechal říkat přezdívkou Nadar. Svou kariéru započal jako karikaturista a divadelní kritik, později se stal spisovatelem a vydavatelem literárního časopisu. Pro fotografii se nadchl v období vzniku mokrého kolodiového procesu. Z počátku, asi jako každý, portrétoval svou rodinu a kolem roku

⁹² HANNAVY, J. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Taylor, 2008, 1630 s. ISBN 978-0-415-97235-2, str. 302

⁹³ Tamtéž, str. 97

⁹⁴ Tamtéž, str. 199

⁹⁵ SCHEUFLER, P. *Teze k dějinám fotografie do roku 1914: [sylaby katedry fotografie FAMU]*. Praha: Akademie múzických umění, 2000, 76 s. ISBN 80-85883-57-0, str. 45

⁹⁶ Tamtéž, str. 46

1854 si otevřel svůj ateliér. Za jeho nejslavnější fotografii lze považovat portrét mladičky herečky Sarah Bernhardt.⁹⁷

Ve 20. století nalezla také oblibu v portrétní fotografii Diana Arbusová (1923 – 1971). Tato americká autorka se proslavila svými portréty lidí odlišujících se od běžné společnosti. Na fotografiích můžeme spatřit trpaslíky, mimořádně vysoké lidi či transvestity.⁹⁸

Mezi další významné portrétní fotografy 20. století patří Philipp Halsman (1906 – 1979), který proslul rozsáhlým cyklem snímků, na kterých jsou portretováni lidé ve výskoku. Arnold Newman (1918 – 2006) se odlišoval od ostatních fotografů tím, že nerad pracoval v ateliéru. Při fotografování se snažil využívat přirozeného prostředí portretovaného člověka.⁹⁹

Obrázek 7: HALSMAN P. *Jump*, 1959



Zdroj¹⁰⁰

Druhá polovina 20. století představuje díla autorů: Cindy Sherman, Barbara Krugera nebo. Mitche Kerna.

⁹⁷ KOETZLE, M. *50 slavných fotografií: historie skrytá za obrazy*. V Praze: Slovart, 2012, 304 s. ISBN 978-80-7391-589-6, str. 54–57

⁹⁸ TAUSK, P. *Přehled současné fotografie v zahraničí*. Skripta FAMU, Praha: SPN, 1985, 230s., str. 149

⁹⁹ Tamtéž, str. 148–149

¹⁰⁰ HALSMAN, P. *Jump*, 1959, [online]. [cit. 2017-03-14]. Dostupné z: <http://philippehalsman.com/?image=jumps>

3.6 AKT

Akt patří zaručeně k nejoblíbenějším fotografickým žánrům. Dle způsobu zobrazení je možné akt rozdělit na informativní, emotivní a erotický. Zatímco informativní akt hledá nejrůznější způsoby zobrazení nahého těla, tak emotivní klade důraz na estetickou hodnotu a odráží vztah mezi fotografem a fotografovaným. V neposlední řadě erotický akt znázorňuje erotiku a sexualitu, která mnohdy hraničí s pornografií.¹⁰¹

Počátek fotografování nahého těla je úzce spjatý s malířstvím, avšak oproti malířství byly fotografie aktu mnohdy právě považovány za pornografii. Jedním z prvních malířů využívající tento fotografický žánr byl, v období kalotypie, Eugène Delacroix (1798 – 1863). Na počátku 50. let 19. století mu fotograf Eugène Durieu (1800 – 1874) zhotovil sérii aktů, které mu sloužily jako předloha pro jeho malířskou tvorbu.¹⁰²

Ve 20. století se stal fotografický akt jedním z nejrozšířenějších fotografických žánrů. V českých zemích můžeme za průkopníka fotografického aktu považovat Františka Drtikola. Častým modelem jeho fotografií se stala jeho žena Ervína Kupferová. Druhá polovina století představuje tvorbu Jána Šmoka, Roberta Vana, Tono Stana, Michala Macků či Adolfa Ziky¹⁰³

¹⁰¹ ŠMOK, J. *Akt vo fotografii*, [online]. [cit. 2017-03-14]. Dostupné z: http://lit.lzicka.eu/Jan_Smok_-_Akt_vo_fotografii.pdf

¹⁰² BAATZ, W. *Fotografie*. Praha: Computer Press, 2004, 192 s. Malá encyklopedie (Computer Press). ISBN 80-251-0210-6, str. 40–41

¹⁰³ BIRGUS, V. a MLČOCH, J. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010, 386 s. ISBN 978-80-7437-026-7

Obrázek 8: MACKŮ, M. – *Geláž č. 51*, 1993



Zdroj¹⁰⁴

¹⁰⁴ MACKŮ, M. *Geláž č. 51*, 1993. [online]. [cit. 2017-05-3]. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/ce/Michal_Macku_Gel%C3%A1%C5%BE_%C4%8D_51_-1993.jpg/220px-Michal_Macku_Gel%C3%A1%C5%BE_%C4%8D_51_-1993.jpg

PRAKTICKÁ ČÁST

4 METODOLOGIE VÝZKUMU

4.1 CÍL PRAKTICKÉ ČÁSTI

V praktické části této bakalářské práce se pomocí hloubkových rozhovorů s významnými tvůrci současné fotografie potvrzují či vyvracejí předem stanovené hypotézy.

4.2 HYPOTÉZY

Na počátku výzkumu byly stanoveny tyto hypotézy:

Hypotéza č. 1: Postmoderní doba ovlivňuje současnou fotografickou tvorbu.

Hypotéza č. 2: Analogová fotografie má stále budoucnost.

Hypotéza č. 3: Mezi uměním a kýčem je tenká hranice.

Hypotéza č. 4: V současné době je těžší se prosadit ve fotografické sféře nežli v minulosti.

4.3 METODA SBĚRU DAT

Potřebné informace pro tuto bakalářskou práci byly získány pomocí hloubkových rozhovorů v přímé interakci s respondentem, tedy kvalitativní výzkumnou metodou. Tato metoda se používá v případě, kdy není možné na otázky odpovědět pomocí dotazníků. Na rozdíl od kvantitativního výzkumu se snaží hlouběji proniknout do dané problematiky.

Rozhovory byly z počátku otevřené a jednalo se spíše o volné vyprávění. Pokud se respondent příliš odchýlil od daného tématu, byly mu položeny k zajištění plynulosti a obsažení všech potřebných témat následující otázky:

- 1) Barevná nebo černobílá fotografie, kterou z nich při své práci preferujete a proč?
- 2) Jaký je Váš názor na analogovou a digitální fotografii, kterou při své práci preferujete?
- 3) Jakou má podle Vás analogová fotografie budoucnost? Myslíte si, že brzy zanikne?
- 4) Myslíte si, že se díky novým technologiím výrazně změnila fotografie? Pokud ano, jak?
- 5) Vy jste vyrůstal(a) na tradiční černobílé fotografii, oproti tomu se dnes může fotografem nazývat prakticky každý, navíc mají daleko více možností, myslíte si, že je těžší se v dnešní době prosadit jako fotograf/umělec? Pokud ano, proč? Pokud ne, proč?
- 6) Kde je podle Vás hranice mezi uměním a kýčem?
- 7) Jak by podle Vás měla vypadat nebo co by měla obsahovat fotografie, která by se dala považovat za „umění“??
- 8) Jaký je Váš názor na fenomén 21. století aneb fotografování mobilním telefonem?
- 9) Myslíte si, že postmoderní doba může mít vliv na tvorbu dnešních umělců?

4.4 VÝBĚR RESPONDENTŮ

Respondenti pro sběr dat byli voleni záměrně a museli splňovat následující kritéria:

- 1) Fotograf musel tvořit v postmoderní době, tedy ke konci 20. století
- 2) Fotograf musí tvořit i v současné době

Tato kritéria byla zvolena proto, aby mohli respondenti porovnat fotografickou tvorbu v postmoderní době a v současnosti a mohli tak usoudit, zda má postmoderní doba vliv na současnou fotografickou tvorbu.

Respondenti byli kontaktováni prostřednictvím e-mailu či sociálních sítí a následně byla domluvena osobní schůzka. Místem schůzky bylo většinou neutrální prostředí, např. nějaká kavárna.

4.4.1 ZÁKLADNÍ INFORMACE O RESPONDENTECH

PETR JEDINÁK

Narodil se 3. září roku 1963. Je označován za dekadentního fotografa. On sám na dekadenci neshledává nic špatného. „*Vlastně je to docela užitečné označení, aby většinová společnost věděla, že to dělám nějak jinak a dokázala si mě zařadit. Některým lidem stačí slyšet tohle a dávají hned ruce pryč.*“ Více než 17 let pracoval jako fotograf pro časopis Reflex. Digitální fotografii využívá především ke komerčním účelům.

LIBUŠE JARCOVJAKOVÁ

Libuše Jarcovjaková se narodila roku 1952. V 70. letech fotografovala v pražském T-klubu homosexuály. V 80. letech se fiktivně provdala do Berlína, aby mohla legálně cestovat. V Berlíně dokumentovala západní část města a pracovně vycestovala do Japonska. V 90. letech se vrátila zpět do Prahy, kde vyučovala fotografii na střední průmyslové škole grafické.

JIŘÍ RŮŽEK

Jiří Růžek se narodil roku 1967 a proslavil se jako fotograf uměleckých aktů a černobílých portrétů. O jeho fotografiích se tvrdí, že zobrazují realitu bez přetvářky. Pro fotografování si vybírá přirozené prostředí. Jeho fotografie jsou publikovány v mnoha tuzemských i zahraničních časopisech.

4.5 ČASOVÝ HARMONOGRAM

Otázky pro rozhovory byly stanoveny ihned po výběru tématu této práce. Jednotliví fotografové byli kontaktováni pomocí e-mailu, či sociálních sítí. Osobní schůzka s jednotlivými fotografy trvala vždy přibližně 2 – 3 hodiny. Z počátku se jednalo o volný rozhovor, aby mohla být práce doplněna o důležité informace o životě a tvorbě jednotlivých fotografů.

5 ZPRACOVÁNÍ JEDNOTLIVÝCH HYPOTÉZ

5.1 POSTMODERNÍ DOBA OVLIVŇUJE SOUČASNOU FOTOGRAFICKOU TVORBU.

Postmoderní doba ovlivnila mnoho humanitních oborů. Na otázku, zda má postmoderní doba vliv na současnou fotografickou tvorbu, odpověděl fotograf Petr Jedinák takto: *„Myslím, že nemá. Když měl tvůrce, i v dobách před padesáti a více lety, nějaké nutkání, tak to udělal. To, že žijeme v informační době a dostáváme zprávy o aktech tvorby snáze než kdykoliv jindy nás může přivést do depresí. Když si něco vymyslíte a zeptáte se Googlu, tak zjistíte, že to dalších deset lidí už dávno vyfotilo. Ta informační doba je i v tomto záludná, ale ta tvůrčí svoboda vždy byla, když to šlo z potřeby vnitřní.“* Na závěr ještě podotkl, že: *„Je těžší šokovat nebo probourávat tabu.“*

Vedle toho Libuše Jarcovjaková v rozhovoru řekla: *„Samozřejmě. Vždycky nás ovlivňuje doba, ve které žijeme. Vidíme a žijeme svět jinak než lidi před námi a lidi po nás. Postmoderna je pouze nálepka. Už dnes jsme v nějaké jiné době – možná že už má dokonce i jméno. A aniž bychom znali ideologická a teoretická východiska pro naši tvorbu – přesto nepřetržitě tvoříme. Z hluboké vnitřní potřeby reagovat na to co nás obklopuje.“*

Jiří Růžek v níže uvedeném rozhovoru na tuto otázku odpověděl takto: *„Rozhodně. Kdysi se malovali mamuti (a ženy), později svatí a rytíři (a ženy), revolucionáři (a ženy)... Každá doba zobrazuje svá témata a svým „právě teď“ moderním způsobem. I ono věčné téma ženství podléhá době. Od nástupu svobody už nemusíme ženy zobrazovat pouze jako jeřábnice a rolnice. To ale neznamená, že umění není angažované (jen už nemusí). Jedním z moderních témat může být třeba feminismus. Ale také sexuální svoboda, paralelní kultura... Umělci vždycky budou mít ambice jít dopředu, dělat věci jinak, i když s odkazem (někdy nevědomým) na minulé časy. Například ve fotografii byl ženský akt dlouho zobrazován téměř pouze jako odosobnělé tělo (odkaz na antiku?). Pro mne je žena osobnost plná emocí a s tím se snažím pracovat – proto je u mne také častý důraz na obličej, ten je nejčastějším kritériem pro výběr finální fotky.“*

5.2 ANALOGOVÁ FOTOGRAFIE MÁ STÁLE BUDOUCNOST

Fotografie je bezpochyby jedním z nejdůležitějších vynálezů 19. století. Dnešní, digitální doba, ale přináší spoustu jiných možností, jakými je např. fotografování mobilním telefonem. Petr Jedinák můj dotaz, zdali má analogová fotografie nějakou budoucnost, uvedl: *„Nevím, myslím si, že analogová fotografie nemá moc velkou budoucnost. Ono je celkem jedno, jestli lidé fotí tak nebo onak, když už se neumí dívat. Ta technologie samotná nepřináší žádný velký bonus...“*

On sám ve své práci užívá starou fotografickou techniku zvanou ambrotypie. Nevidí moc velký rozdíl mezi analogovou a digitální fotografií. Obě tyto fotografické techniky umožňují vytvářet kopie, což ambrotypie nedovede. Z tohoto důvodu si pro svůj projekt vybral právě ji. Co fotografie to originál. Jedinou výhodou, kterou má podle něho analogová fotografie je *„...tajemství, což je ale osobní věc každého autora...“*

Proti fotografování mobilním telefonem pan Jedinák nic nemá: *„obraz z mobilního telefonu je tak kvalitní, že to беру jako legitimní přístup k fotografii. Já si pro sebe fotím již 11. rokem každý den jednu fotografii a mám tam také pár fotografií z mobilního telefonu. Nepřijde mi to, bůh ví, jak sofistikovaný nástroj, ale když něco vidím a je to krásné a nemám nic po ruce, tak mi to přijde v pořádku.“*

Na stejnou otázku, tedy zda má analogová fotografie nějakou budoucnost, mi odpověděla i Libuše Jarcovjaková: *Analogová fotografie se z původního masového užití přesouvá do exkluzivního prostoru tvůrčí práce a tam také zůstane. Nechápu, proč by se měli fotografové vzdávat něčeho tak úžasného jako je magie a alchymie vytváření obrazů v temné komoře. Nezanikly přece ani ušlechtilé fotografické techniky, jako je třeba gumotisk, uhlotisk a další.“*

Libuše Jarcovjaková je známá svým cyklem *Máma*. Dokumentovala mezi léty 2010 – 2012 svoji nemocnou, umírající maminku. Většinu fotografií z tohoto cyklu pořizovala právě mobilním telefonem. A s tímto prostředkem pracuje dodnes. *„Miluju fotografování mobilem. Je to úžasný nástroj. Něco jako tužka. Může ji používat každý. Někdo s ní píše nákupní seznam do Kauflandu a někdo jiný báseň nebo milostný dopis. Mobilem fotím každý den – už deset let. A ještě mě to neomrzelo.“*

K otázce zda má analogová fotografie nějakou budoucnost, nebo zda brzy zanikne, se vyjádřil i Jiří Růžek a k tomuto tématu uvedl.: „Nemyslím si, že zanikne. Analogová fotografie nikdy nebyla masová, proto bylo mnohem méně fotografií. Zůstane ale v rukou nadšených hobbistů a umělců. Její výhodou je, že mezi galeristy a sběrateli je proti digitální fotografii považovaná za ruční práci, což zvedá její sběratelskou hodnotu. I to považuji za dočasné, fotografie sama jako obor přece dlouho bojovala za uznání v oblasti umění a byla považována za pouhou kopírovací techniku. Digitální fotografie proniká do galerií už teď, ale existenci analogové fotky to neohrozí, vždy bude vnímána jako jedna z technik výtvarného umění.“

Co se fotografování mobilním telefonem týče, ani Jiří Růžek v tom nevidí žádný problém, dle jeho názoru: „to souvisí s otázkou technologií a nejde jen o fotografii. Ještě v polovině devadesátých let se i v okresních městech mimo Prahu čekalo měsíce i roky na klasický telefon. Ve stejnou dobu se začaly masově šířit mobilní telefony, dokázaly jen volat a poslat krátkou zprávu. Stačilo dvacet let a nahrazují budík, počítač, televizi, diktafon, navigaci, videokameru i fotoaparát. Kvalita fotografií je čím dál lepší, i když je stále limitovaná miniaturním snímacím čipem a objektivem. Ale nikdo si dnes netroufne tvrdit, jak budou fotit za dalších deset nebo dvacet let, už teď je kvalita ve spoustě případů dostačující. Z pohledu konkurenčního boje vidím opět problém hlavně u fotografií svateb nebo novinářů – vyfotím akci a za pár minut ji sdílím s celým světem. Spousta fotožurnalistů už mobilním telefonem fotí nebo má svůj fotoaparát propojený s mobilem nebo tabletem, svatební fotografové se dnes chovají podobně.“

Na závěr ještě dodal: „V případě umění je to myslím jedno. Umělec se buď prosadí, nebo ne, na technice nezáleží.“

5.3 MEZI UMĚNÍM A KÝČEM JE TENKÁ HRANICE.

Kýč je jedním z nejpoužívanějších termínů k popisu současného umění. Většina autorů, kteří se zabývali otázkou a problematikou kýče, jej považují za tzv. *odnož romantismu*. Dle Hermana Brocha je romantismus *matkou kýče*.¹⁰⁵ V průběhu posledních padesáti až šedesáti let se umění změnilo k nepoznání, i z tohoto důvodu je problematické charakterizovat samotný pojem „umění“, natož ještě definovat „kýč“. ¹⁰⁶

Kýč se v našem rozhovoru pokusil definovat Petr Jedinák a jeho definice zní: „*Je to parazitující prvek. Nikdy kýč nemůže zobrazovat něco, co neznáte, vždy se obrací k nějakým zažitým, fungujícím stereotypům. U kýče je v podstatě jedno co fotíte.*“

Hranice mezi uměním a kýčem je mnohdy velmi tenká, dle Petra Jedináka: „*Záleží na tom, kdo jak co vnímá. Když Vás kýč vzrušuje, tak si kupujete kýč, když Vás odpuzuje nebo Vám nic neříká, nebo cítíte u toho auta, že záměrně pracuje s věcmi, které jsou na hranici s kýčem, tak si to prostě nekoupíte, nebo Vás to nezajímá, nebo si to nezapamatujete.*“

Libuše Jarcovjaková na mou otázku, kde vidí ona hranici mezi uměním a kýčem odpověděla: „*Falešný sentiment, který je jedním z definovaných atributů kýče, je a byl překážkou uměleckého vyjádření. Na druhou stranu se kýč – jakmile s ním začneme vědomě a s nadsázkou pracovat snadno stane akceptovatelným výrazovým prostředkem – a přestane být kýčem. Hranice je tenká a velmi pohyblivá.*“

Na stejnou otázku se Jiří Růžek rozhodl citovat Jana Saudka: „*Jan Saudek říká: „lidé chtějí kýč a já jim ho dávám“. V mém oboru to vidím například takto: když dám modelce do ruky samopal, saxofon nebo banán a budu to myslet vážně, vytvořím téměř s jistotou kýč. Když si ale budu vědom absurdity a kýčovitosti takového spojení, mám šanci pracovat s nadsázkou. Hranice je ale tenká a tu šanci nemusím vždy proměnit ve svůj prospěch. Vnímání kýče je velmi osobní, pro mne je třeba kýč „ručka“ na tváři u dámského portrétu. Taková fotka ve mně budí dojem, že se modelka drbe nebo telefonuje, ale nemá telefon.*“

¹⁰⁵ KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, 292 s. ISBN 80-721-5128-2, str. 27

¹⁰⁶ Tamtéž, str. 21

5.4 V SOUČASNÉ DOBĚ JE TĚŽŠÍ SE PROSADIT VE FOTOGRAFICKÉ SFÉRE NEŽLI V MINULOSTI

Žijeme v době, kdy fotografem se může nazývat opravdu každý. Otázkou zůstává, zda je těžší se v dnešní době ve fotografické sféře prosadit a zdali se díky novým technologiím výrazně fotografie změnila či nikoliv.

Při rozhovoru s Petrem Jedinákem jsme se shodli na tom samém a to, že: „*V podstatě každý kdo má mobil je fotograf, čili je toto řemeslo podceňované.*“ K tomuto tématu ještě podotkl: „*Fotografie ztratila pravdivost, protože ty manipulace s digitálním obrazem jsou tak snadné, že když se podívám na digitální fotku, tak ji né vždy věřím. Není to odraz pravdy.*“

Na mou otázku, zdali je těžší se v dnešní době prosadit jako „umělec“ / fotograf, odpověděl takto: „*Rozhodně je to těžší, nezávidím nikomu, kdo má tyto ambice, ale není to nemožné. V podstatě největší problém, který já vidím, není v tom, jestli fotografovat analogově nebo digitálně, ale to jestli jsem vizuálně gramotný nebo negramotný. Fotografie má svůj specifický jazyk, pokud se ho nenaučíte, nemůžete vyprávět příběhy, nikdo vám nerozumí, nebo děláte jen popis*“

Libuše Jarcovjaková na dotaz, zdali je těžší se v dnešní době prosadit mezi fotografy, odpověděla: „*Jde jen o to, kdo jak vnímá tento hodně široký pojem „prosadit se jako fotograf / umělec*“. Na toto téma ještě dodala: „*Demokratizace a dostupnost nástrojů vytváří sice mnohem větší konkurenci, ale ne každý, kdo mačká spoušť, je fotografem. Mnoho povolaných a málo vyvolených, to je něco co platilo dříve a platí to i dnes. Prostředky ke sdílení a publikování fotografie jsou téměř neomezené. Fotograf dnes nepotřebuje galeristu a výstavní síň, aby ukázal, co dělá. Takže pokud má fotograf co říct, má svůj vlastní, výrazný vizuální jazyk, kreativitu, je pracovitý, nenechá se strávit svými vlastními ambicemi a spekulacemi s publicitou – pak je to dobrá doba. Digitální smetl a obecná devalvace kvality obrazového sdělení přece nemůže zničit silná a autentická díla.*“

Ke stejné otázce se vyjádřil i Jiří Růžek, který uvedl: *Myslím si, že je těžší se prosadit (a udržet si pozici) jako „komunální“ fotograf (svatby, rodinné portréty atd...). Ale já nic z toho nedělám, tak si to opravdu jen myslím. Prosadit se jako umělec nebylo lehké nikdy a dostupnost technologií je z mého pohledu naopak výhodou. Když jsem začínal, musel jsem každou fotku vyvolat. Stálo to čas a spoustu peněz. A co dál? Ukazoval jsem své portfolio kamarádům v hospodě. Digitální technologie, internet, sociální sítě, to vše mi umožňuje publikovat a oslovit tisíce lidí prakticky už během focení (kdybych chtěl). Z mého pohledu je důležité udržet konzistenci kvality a stylu, zvolit si, jestli chci oslovovat masy nebo chci kvalitní publikum (ideálem jsou samozřejmě masy kvalitního publika, ale srovnejte s hudbou, např. pop versus jazz). A samozřejmě s rozmyslem a zároveň citlivě využívat moderní technologie. I tady hrozí riziko, že podlehnu lůživosti a kvalitní publikum ztratím.*

5.5 SHRNUÍ HYPOTÉZ

Z výše uvedených rozhovorů s fotografy nelze jednoznačně určit, zda postmoderní doba ovlivňuje současnou fotografickou tvorbu. Vše záleží na úhlu pohledu. Bez pochyby je jasné, že pokud měl umělec v postmoderní době potřebu tvořit, tak mu v ní nikdo nezabránil. Kdyby tomu tak bylo, nikdy by nevznikly série fotografií s tematikou, která byla pro dané období tabu (nahota, sex, homosexuálové, černoši, Romové atd.).

Někteří autoři tvrdí, že jsou ovlivněni každou dobou, tedy i postmoderní. Jiní zase uvádějí, že nezáleží na době, ve které žijeme. Pokud má autor potřebu pomocí fotografie sdělit světu nějaký příběh či myšlenku, může využít několik způsobů prezentace.

Fotografové se ve výše uvedených rozhovorech shodují na tom, že dnešní doba přináší stále nové technologie, mezi které patří i fotografování mobilním telefonem. Ani jeden z fotografů nepovažuje tuto techniku za špatnou, naopak sami tuto techniku hojně využívají. Někteří jsou dokonce v očekávání a napětí, co nám během následujících let nové technologie přinesou.

Většina z fotografů uvádí, že analogová fotografie má svoji budoucnost, i když už nebude patřit mezi masová média. Fotografové se v dnešní době také vracejí i ke starším fotografickým technikám jako např. Petr Jedinák, který využívá při své

práci ambrotypii. Avšak v dnešní uspěchané době, si málokdo dokáže nafotit a sám vyvolat film v temné komoře. Současná doba je dynamická a fotograf musí být flexibilní a měl by dokázat vyhovět požadavkům publika.

V rozhovorech se také fotografové jednoznačně shodují, že hranice mezi tím, co je považováno za umění a co za kýč, je velmi tenká. Vždy samozřejmě záleží na úhlu pohledu autora i diváka. Tato práce tedy nemůže přesně definovat danou hranici. Na otázku kdy je dílo uměním a kdy se jedná o kýč, těžko jasně odpovědět. Můžeme pouze vést diskuzi na dané téma. Nikdy však nedokážeme přesně definovat hranici mezi kýčem a uměním, neboť každý může svobodně vyjádřit svůj názor. Každému oku lahodí něco jiného.

V současnosti se fotografem může stát a nazývat prakticky každý. Dnes už ani není zapotřebí vlastnit kvalitní fotoaparát a grafické programy na následující postprodukcii. Bohatě postačí chytrý telefon a aplikace na úpravu fotografií. Díky sociálním sítím, jako je Facebook nebo Instagram se během pár vteřin dostane fotografie do celého světa, což může přinášet i mnohé nevýhody. Vaše fotografie mohou být zneužity pro různé účely a prezentovány bez vašeho vědomí.

Dále je těžké v dnešní době přijít s novými tématy. Konkurence ve fotografické sféře je tak velmi vysoká. Být originální není jednoduché, ale na druhou stranu můžeme sbírat inspiraci po celém světě, volně cestovat, využívat moderní technologie a užívat si tvůrčí svobody. Jak již bylo řečeno, fotografem se může nazývat každý. Z toho důvodu lze předpokládat, že je těžší se v dnešní době prosadit jako umělec a to nejen co se fotografie týče. Na druhou stranu je mnohem jednodušší se fotografem stát a to právě díky moderním technologiím. Tyto moderní technologie nám nabízejí nespočet možností, jak tvořit a následně upravovat námi pořízené fotografie. Je pak na každém z nás zda člověka, který umístil fotografii na internet, budeme považovat za fotografa.

Výsledkem analýzy hypotéz je zjištění, že fotografováním se může zabývat každý. Nezáleží na tom, zda se daný člověk nechá ovlivnit postmodernismem nebo se pokusí prosadit formou kýče nebo zda bude specialistou na úpravu fotek pomocí počítače či telefonu. V každém z těchto případů bude záležet na publiku, jak dané dílo přijme.

ZÁVĚR

Tato bakalářská práce charakterizovala postmoderní dobu a vyjádřila vliv na současnou fotografii. V teoretické části popsala, převážně pomocí odborné literatury, historii a vývoj postmoderny a postmoderní fotografie. Přinesla definice pojmů, jako je např. radikální pluralita, která je s postmodernou často spojována. Důraz byl kladen na vznik a vývoj fotografie samotné a na historii fotografických technik. Dále se práce zaměřila na jednotlivé fotografické žánry a na jejich autory od svého vzniku až do konce 20. století. Další kapitoly věnovaly pozornost českým i světovým postmoderním fotografům a jejich tvorbě.

Cílem praktické části bylo, pomocí hloubkových rozhovorů s vybranými fotografy, potvrdit či vyvrátit čtyři hypotézy:

Hypotéza č. 1: Postmoderní doba ovlivňuje současnou fotografickou tvorbu.

Hypotéza č. 2: Analogová fotografie má stále budoucnost.

Hypotéza č. 3: Mezi uměním a kýčem je tenká hranice.

Hypotéza č. 4: V současné době je těžší se prosadit ve fotografické sféře nežli v minulosti.

Kapitola *shrnutí hypotéz* potvrzuje či vyvrací uvedené hypotézy. Výsledkem této práce je vyjádření a porovnání názorů tří dotazovaných fotografů. Dle dotázaných fotografů nelze říci, že by postmoderní doba neovlivnila současnou fotografickou tvorbu. Je však velmi obtížné postmoderní dobu definovat, neboť každý toto období může vnímat odlišně.

Co se týče názorů na analogovou fotografii a její budoucnost, můžeme opět pouze spekulovat a zároveň věřit, že analogová fotografie nikdy nevymizí.

U třetí hypotézy se názory tří dotázaných fotografů shodovaly. Bylo uvedeno, že mezi kýčem a uměním je přesně těžko definovatelná stále se pohybující tenká hranice

Potvrzená byla i čtvrtá hypotéza, která říká, že je těžší se prosadit v současné době ve fotografické sféře nežli v minulosti. Zároveň ale však dotázaní fotografové jedním dechem dodali, že fotografem se může stát každý, neboť pořizování a prezentace fotografií je mnohem snazší VIZ fotografování pomocí mobilního telefonu a sdílení fotografií na internetu

Z analýzy hloubkových rozhovorů vyplývá, že i dnešní doba je dobou postmoderní. Ať chceme nebo ne, tato doba i nové technologie, které přináší, nás nějakým způsobem ovlivňují. Lze předpokládat, že staré fotografické techniky, mezi které spadá i analogová fotografie, nikdy nevymřou. Stanou se výjimečným zbožím a vždy se najde někdo, kdo se jim bude i v budoucnu věnovat.

Nezáleží na tom, jaké jsou hranice mezi uměním a kýčem. Kýč je i tak velmi vyhledávaným prvkem a to nejen ve fotografii. Jsou mezi námi lidé, které kýč odpuzuje, na druhou stranu jsou také mezi námi tací, kteří jej milují. Kýč je tu od toho, aby diváka šokoval, a to zcela jistě splňuje.

Tato práce by se mohla stát podnětem k diskuzi především proto, že čtenáře vede k zamyšlení se nad uvedenými hypotézami a nad pořizováním fotografií vůbec.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

BAATZ, W. *Fotografie*. Praha: Computer Press, 2004, 192 s. Malá encyklopedie (Computer Press). ISBN 80-251-0210-6

BIELESZOVÁ, Š. *Milena Valušková: fotografie 1971-2017 = photographs 1971-2017*. Olomouc: Fontána (Ing. Jiří Švarc) ve spolupráci s Muzeem umění Olomouc, 2016, 208 s. ISBN 978-80-88103-158

BIRGUS, V. a MLČOCH, J. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010, 386 s. ISBN 978-80-7437-026-7

BLECHA, I. *Filosofie*. 4. oprav. a rozš. vyd. Olomouc: nakladatelství Olomouc, 2004. 279 s. ISBN 80-7182-147-0

GRENZ, S. *Úvod do postmodernismu*. Praha: Návrat domů, 1997, 199 s. ISBN 80-854-9574-0

HAUER, T. *S/krze postmoderní teorie*. Praha: Karolinum, 2002, 227 s. ISBN 80-246-0545-7

HEDGECOE, J. *Velká kniha fotografie: [jak se dívat a jak lépe fotografovat]*. 3. vyd. Praha: Vašut, 1999, 264 s. ISBN 80-7236-110-4

JÍLEK, M. *Fotorádce*. Praha: Fotomaterial.cz, 2008, 152 s. ISBN 978-802-5430-125

JOHNSON, S., RICE, M. WILLIAMS, C., MULLIGAN, T. a WOOTERS, D. *Dějiny fotografie: od roku 1839 do současnosti*. 1.ed. Praha: Taschen, 2010, 768 s. George Eastman House collection. ISBN 978-80-7391-426-4

KOETZLE, M. *50 slavných fotografií: historie skrytá za obrazy*. V Praze: Slovart, 2012, 304 s. ISBN 978-80-7391-589-6

KULKA, T. *Umění a kýč*. 2. rozš. vyd. Praha: Torst, 2000, 292 s. ISBN 80-721-5128-2

RYČLOVÁ, I. *Bílý tanec: tragédie Valpuržina noc, aneb, Komtureovy kroky Venedikta Jerofejeva v kontextu ruské dramatiky postmoderního období*. Brno: Masarykova univerzita, 2001, 153 s. ISBN 80-210-2570-0

SCHEUFLER, P. *Historické fotografické techniky*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1993, 58 s. ISBN 80-706-8075-X

SCHEUFLER, P. *Teze k dějinám fotografie do roku 1914: [sylaby katedry fotografie FAMU]*. Praha: Akademie múzických umění, 2000, 76 s. ISBN 80-85883-57-0

SILVERIO, R. *Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století*. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta, katedra fotografie, 2007, 148 s. ISBN 978-80-7331-083-7

SKOPEC, R. *Dějiny fotografie: v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963. 501 s, str. 25

SOUČEK, L. *Jak se světlo naučilo kreslit*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1963, 170 s

TAUSK, P. *Dějiny fotografie*, Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, SPN Praha, 1980, 155s. ISBN 17-332-79

TAUSK, P. *Dějiny fotografie I. Přehled vývoje fotografie do roku 1918*. Skripta FAMU, Praha: SPN, 1987, 212s.

TAUSK, P. *Přehled současné fotografie v zahraničí*. Skripta FAMU, Praha: SPN, 1985, 230s

WELSCH, W. *Naše postmoderní moderna*. Zvon. Překlad OZARČUK, I. a PETŘÍČEK, M. 1994. 198 s. ISBN 80-7113-104-0

WELSCH, W. *Postmoderna - pluralita jako etická a politická hodnota*. Praha: Koniasch latin press, 1993, 57 s. ISBN 80-901-5084-5

Seznam použitých zahraničních zdrojů

BELL, D. *The coming of post-industrial society: a venture in social forecasting*. New York: Basic books, 1973, 507 s.

DE ONÍS, F. and GARCÍA MORALES A. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Renacimiento, 2012, 1328 s. ISBN 978-848-4727-040

GRUNDBERG, A. *Crisis of the real: writings on photography since 1974*. 2nd ed. New York: Aperture, 1999, 291 s. ISBN 08-938-1854-2

HANNAVY, J. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. 2. ed. New York: Taylor, 2008, 1630 s. ISBN 978-0-415-97235-2

HASSAN, I. H. *The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature*. 2nd ed. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1982, 338 s. ISBN 978-029-9091-248

KOSCHATZKY, W. *Die Kunst der Photographie: Technik, Geschichte, Meisterwerke*. Salzburg: Residenz Verlag, 1984, 464 s. ISBN 3-7017-0386-8

LEGGAT, R. *A History of Photography, Travel Photography* (přístup: 24. listopadu 2009)

PANNWITZ, R. *Die krisis der europäischen kultur*. Nürnberg: Hans Carl, 1917, 280 s.

ROSENBLUM, N. *A world history of photography*. 3rd ed. New York: Abbeville Press, 1997, 695 s. ISBN 07-892-0329-4

TOYNBEE, A. J. *A study of History, Volume 5*. Oxford University Press, 1961, 720 s.

Seznam použitých internetových zdrojů

ABZ.cz: slovník cizích slov [online]. Dostupné z: http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?typ_hledani=prefix&cizi_slovo=postmodernismus

FIEDLER L. *Cross the Border - Close the Gap 1972* [online]. Dostupné z: http://www.english.txstate.edu/cohen_p/postmodern/Theory/Fiedler.html

FOTOGRAF MAGAZINE: *Rozhovor Pavla Baňky s Pavlem Márou* [online]. [cit. 2017-05-2]. Dostupné z: <http://fotografmagazine.cz/magazine/komerce/portfolia/pavel-mara>

HALSMAN, P. *Jump*, 1959, [online]. Dostupné z: <http://philippehalsman.com/?image=jumps>

HOLMES, B. *Extraordinary Traveler* [online]. Hidden Knowledge, 1999. Dostupné z: <http://www.burtonholmes.org>

LUKEŠ, M. *Jak fotit zátiší* [online]. 2013. Dostupné z: <https://www.megapixel.cz/zatisi>

LUKEŠ, M. *Jak fotit dokument* [online]. 2013. Dostupné z: <https://www.megapixel.cz/dokumentarni-fotografie>

MACHAČOVÁ, V. *Historie fotografie a fotografických metod do roku 1950 a ukázky některých používaných postupů* [online]. Plzeň, 2012. Bakalářská práce. Západočeská Univerzita v Plzni, Fakulta pedagogická, Katedra matematiky, fyziky a technické výchovy. Vedoucí práce RNDr. Miroslav Randa, Ph.D.

MACKŮ, M. Geláž č. 51, 1993. [online]. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/ce/Michal_Macku_Gel%C3%A1%C5%BE_%C4%8D_51_-1993.jpg/220px-Michal_Macku_Gel%C3%A1%C5%BE_%C4%8D_51_-1993.jpg

MALCOLM, D. *Mission Héliographique, 1851: In Heilbrunn Timeline of Art History* [online]. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Dostupné z: Zdroj: http://www.metmuseum.org/toah/hd/heli/hd_heli.htm

MÁRA P. *Fotografie 1969-2014* [online]. Dostupné z: <http://www.pavelmara.cz/>

NIÉPCE, J. N. *The life of Nicéphore Niépce*, Photo museum [online], dostupné z: <http://www.photomuseum.org/photography-history/>

NĚMEČEK, M. *Prof. Ján Šmok – osobnost a dílo*. Opava, 2003. Dostupné z: http://itf.fpf.slu.cz/studenti/smok_nemecek/smok.doc. Magisterská diplomová práce. Slezská Univerzita, Filozoficko – přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie. Vedoucí práce Prof. PhDr. Vladimír Birgus.

PINKAVA I. *Boty pro Josepha Beyuse* [online]. [cit. 2017-05-3]. Dostupné z: https://www.novinky.cz/kultura/185757-fotografie-ivana-pinkavy-deka-jako-symbol-melancholie-a-krutosti.html?keepThis=true&TB_iframe=true&height=650&width=850

SAUDEK, J. *Polibky měsíčního svitu, 1986* [online]. Dostupné z: <http://www.saudek.com/cz/jan/fotografie.html?r=1986-1990&typ=f&l=0&f=745>

SCHAUFLER, P. *Fotohistorie, Fotografové: Fridrich, František* [online]. [cit. 2017-01-23]. Dostupné z: <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/fotohistorie/fotografove,f,fridrich-frantisek,56.html>

SCHEUFLER, P. *Teze k dějinám fotografie v letech 1839-1918* [online]. Skripta FAMU Praha: SPN, 1987, Dostupné z: <http://www.scheufler.cz/data/File/file-1158491704.doc>

STRUTH T. *THOMAS STRUTH Photographs 1978 – 2010* [online]. Dostupné z: <http://www.thomasstruth32.com/smallsite/photographs/duesseldorf/index.html>

ŠMOK, J. *Akt vo fotografii*, [online]. [cit. 2017-03-14]. Dostupné z: http://lit.lzicka.eu/Jan_Smok_-_Akt_vo_fotografii.pdf

TROJANOVÁ, G. *Portréty a portrétní motivy v díle Petra Brandla*. 2008. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120072244>. Diplomová práce. Vedoucí práce Prof. PhDr. Mojmír Horyna.

VÖRÖS, J. *Estetické aspekty fotografie v postmodernismu*. [online] Praha, 2009, 107 s. Dostupné také z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120061845>. Diplomová práce, Katedra kinantropologie, Univerzita Karlova. Vedoucí práce PhDr. Jana Jebavá

ZAHRADNICKÝ, J. *Trojí ohlédnutí do historie fotografie* [online]. 2009. Dostupné z: <https://www.paladix.cz/clanky/troji-ohljednuti-do-historie-fotografie.html>

SEZNAM ZKRATEK

Atp.A tak podobně

Atd.A tak dále

Str.Strana

SEZNAM OBRÁZKŮ, TABULEK A GRAFŮ

Seznam obrázků

Obrázek 1: SAUDEK J. <i>Polibky měsíčního svitu, 1986</i>	16
Obrázek 2: MÁRA P. <i>Žlutá korba, triptych, Mechanická zátíží, z cyklu Stroje</i>	18
Obrázek 3: STRUTH T. <i>Sommerstrasse, Düsseldorf 1980</i>	20
Obrázek 4: <i>Camera obscura se šikmým zrcadlem</i>	21
Obrázek 5: NIÉPCE J. N. - <i>Pohled z okna v Le Gras</i>	23
Obrázek 6: PINKAVA I. - <i>Boty pro Josepha Beyuse</i>	31
Obrázek 7: HALSMAN P. <i>Jump, 1959</i>	35
Obrázek 8: MACKŮ, M. <i>Geláž č. 51, 1993</i>	37

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A –HLOUBKOVÉ ROZHOVORY	I
---	----------

PŘÍLOHA A

HLOUBKOVÉ ROZHOVORY

ROZHOVOR Č.1 – PETR JEDINÁK

Barevná nebo černobílá fotografie, kterou při své práci preferujete a proč?

„Já fotím černobíle, barvu používám pouze, když nese nějaký význam, když má pro mě nějaké opodstatnění. Myslím, že černobílá fotografie stačí.“

Jaký je Váš názor na analogovou a digitální fotografii, kterou při své práci preferujete?

„Nemám žádnou prioritu. Volná tvorba je ambrotypie většinou. Digitální fotografie je děsně fajn, já jsem první fotku publikoval v roce 2000 v digitálu v časopise, jako jeden z prvních. Pro mě to znamenalo osvobození, protože jsem nebyl závislý na tom, jak je kdo slepý v Minilabu, když mi zvětšovali fotky a vlastně všechno to jsem si mohl udělat sám. Celý ten proces jsem měl pod kontrolou. Digitál je úžasný a používám jej jen na nějaké speciální projekty nebo na komerční zakázky. V analogu jsem žil a fotil více jak polovinu života. Ale to je zase ten problém, že dnes už to nikdo neumí. Všichni to dělají, ale nikdo to neumí. Už nikdo nevyvolá ve třech vývojkách, aby dostal ten správný výraz.“

Jakou podle Vás má analogová fotografie budoucnost? Myslíte si, že brzy zanikne?

Nevím, myslím si, že analogová fotografie nemá moc velkou budoucnost. Ono je celkem jedno, jestli lidé fotí tak, nebo onak, když už se neumí dívat. Ta technologie samotná nepřináší žádný velký bonus. Já jsem se vrátil až k té ambrotypii, která je druhou nejstarší technikou a to z toho důvodu, že každá vzniká jeden jediný originál, že ty fotky nemůžu do nekonečna množit. Kdežto analogová fotografie tuto výhodu nemá, je to stejné jako u digitálu, můžete mít nekonečně kopií. Já tam nevidím žádný velký přínos oproti digitální fotografii. Snad jen to tajemství, což je ale osobní věc každého autora. Už jen ten digitál vede v tom, že se rychle učíte, okamžitě vidíte ten výsledek a můžete udělat korekci a neustále se učíte ze svých chyb, což je u toho analogu velmi pomalé. To už musíte vědět, co chcete, aby dávalo smysl po analogu sáhnout.

Myslíte si, že se díky novým technologiím výrazně fotografie změnila? Pokud ano jak?

Devalvovala. Devalvovala díky novým technologiím. V podstatě každý kdo má mobil je fotograf, čili je toto řemeslo podceňované. Fotografie ztratila pravdivost, protože ty manipulace s digitálním obrazem jsou tak snadné, že když se podívám na digitální fotku tak ji né vždycky věřím. Není to odraz pravdy.

Vy jste vyrůstal(a) na tradiční černobílé fotografii, oproti tomu dnes se může nazývat fotografem prakticky každý, navíc mají daleko více možností, myslíte si, že je těžší se v dnešní době prosadit jako fotograf/umělec? Pokud ano, proč? Pokud ne, proč?

Rozhodně je to těžší, nezávidím nikomu, kdo má tyto ambice, ale není to nemožné. V podstatě největší problém, který já vidím, není v tom, jestli fotografovat analogově nebo digitálně, ale to jestli jsem vizuálně gramotný nebo negramotný. Fotografie má svůj specifický jazyk, pokud se ho nenaučíte, nemůžete vyprávět příběhy, nikdo vám nerozumí, nebo děláte jen popis.

Kde je podle Vás hranice mezi uměním a kýčem?

Záleží na to kdo jak co vnímá. Z mého pohledu je potřeba definovat kýč. Když Vás kýč vzrušuje, tak si kupujete kýč, když Vás odpuzuje nebo Vám nic neříká, nebo cítíte u toho auta, že záměrně pracuje s věcmi, které jsou na hranici s kýčem, tak si to prostě nekoupíte, nebo Vás to nezajímá, nebo si to nezapamatujete. Když bych se měl pokusit definovat kýč, tak je to parazitující prvek. Nikdy kýč nemůže zobrazovat něco co neznáte, vždy se obrací k nějakým zažitým, fungujícím stereotypům. U kýče je v podstatě jedno co fotíte.

Jak by podle Vás měla vypadat, nebo co by měla obsahovat fotografie, která by se dala považovat za „umění“??

Ten obsah fotografie je pokaždé jiný a ke každému divákovi promlouvá jinak. Záleží na tom, jak je ten divák vizuálně gramotný, jestli fotografii dokáže přečíst a co v ní čte a jestli je příběh dobře poskládaný. Pro mě fotografie, tak aby splňovala nějaká kritéria, musí být zapamatovatelná a musí ke mně nějakým způsobem promluvit.

To, že promluví ke mně, ještě neznamená, že promluví k někomu jinému. Viděl jsem už skoro všechno a není snadné mě oslovit.

Jaký je Váš názor na fenomén 21. století, kterým je fotografování mobilním telefonem?

Já proti tomu nic nemám, ten obraz z mobilního telefonu je tak kvalitní, že to беру jako legitimní přístup k fotografii. Já si pro sebe fotím již 11. rokem každý den jednu fotografii a mám tam také pár fotografií z mobilního telefonu. Nepřijde mi to, bůh ví, jak sofistikovaný nástroj, ale když něco vidím a je to krásný a nemám nic po ruce, tak mi to přijde v pořádku.

Myslíte si, že postmoderní doba může mít vliv na tvorbu dnešních umělců?

Myslím, že nemá. Tvůrce, i v dobách před padesáti a více lety, když měl nějaké nutkání, tak to udělal. To, že žijeme v informační době a dostáváme zprávy o aktech tvorby snáze než kdykoliv jindy nás může přivést do depresí. Když si něco vymyslíte a zeptáte se Googlu, tak zjistíte, že to dalších deset lidí už dávno vyfotilo. Ta informační doba je i v tomto záludná, ale ta tvůrčí svoboda vždy byla, když to šlo z potřeby vnitřní. Je těžší šokovat nebo probourávat tabu.

ROZHOVOR Č.2 – LIBUŠE JARCOVJAKOVÁ

Barevná nebo černobílá fotografie, kterou při své práci preferujete a proč?

Mám ve svém rejstříku výrazových prostředků obě. Někdy je důvod fotografovat černobíle – téma, atmosféra, které chci dosáhnout, nálada – si prostě černobílost vyžádá. V současnosti však více fotografuju barevně. Je docela obtížné vzdát se barvy, když už s ní jednou začnete. Většinou si však tyhle otázky vyjasňuju ještě před tím než se pouštím do nového projektu.

Jaký je Váš názor na analogovou a digitální fotografii, kterou při své práci preferujete?

Moc ráda používám oba postupy. To co prožívám při fotografování na film je výrazně jiné než to co se děje při práci s digitálem. Především mám hodně sentimentální vztah k některým svým fotoaparátům (Contax G2, Hasselblad, Yashica) a tak se mi nechce ty staré přátele nechávat zaprášené v šuplíku. K digitální fotografii jsem si budovala vztah dlouze a obtížně a dnes jsme se už snad docela spřátelili.

Jakou podle Vás má analogová fotografie budoucnost? Myslíte si, že brzy zanikne?

Analogová fotografie se z původního masového užití přesouvá do exkluzivního prostoru tvůrčí práce a tam také zůstane. Proč by se měli fotografové vzdávat něčeho tak úžasného jako je magie a alchymie vytváření obrazů v temné komoře? Nezanikly přece ani ušlechtilé fotografické techniky jako je třeba gumotisk, uhlotisk a další.

Myslíte si, že se díky novým technologiím výrazně fotografie změnila? Pokud ano jak?

Fotografie jako výrazový prostředek je i nadále úžasné médium. Možná silnější než kdykoliv dříve. Technologie – to je jenom nástroj, jeden segment celé problematiky. Nástroj umožnil vzniku spousty digitálního odpadu – no a co. Ten digitální odpad přece neleží nikde na skládkách a nezatěžuje životní prostředí. Technologie zcela změnily tradiční pojetí některých fotografických profesí, jako byl například fotožurnalismus. Snad je to trochu smutné pro samotné aktéry tohoto fenoménu, ale divák svůj obraz stejně dostane. Třeba z mobilního telefonu od insidera přímo z místa děje. Autentičnost takového obrazu může být nakonec přínosem. Změny, které přináší nové technologie, jsou úplně všude, od těžkého průmyslu přes komunikaci mezi lidmi. To je normální vývoj, není se třeba bát. Hluboká potřeba vyjádřit se pomocí vizuálního sdělení zůstává nedotčena.

Vy jste vyrůstal(a) na tradiční černobílé fotografii, oproti tomu dnes se může nazývat fotografem prakticky každý, navíc mají daleko více možností, myslíte si, že je těžší se v dnešní době prosadit jako fotograf/umělec? Pokud ano, proč? Pokud ne, proč?

Demokratizace a dostupnost nástrojů vytváří sice mnohem větší konkurenci, ale ne každý, kdo mačká spoušť, je fotografem. Mnoho povolanych a málo vyvolených, to je něco co platilo dříve a platí to i dnes.

Prostředky ke sdílení a publikování fotografie jsou téměř neomezené. Fotograf dnes nepotřebuje galeristu a výstavní síň, aby ukázal co dělá. Takže pokud má fotograf co říct, má svůj vlastní, výrazný vizuální jazyk, kreativitu, je pracovitý, nenechá se strávit svými vlastními ambicemi a spekulacemi s publicitou – pak je to dobrá doba. Digitální smetl a obecná devalvace kvality obrazového sdělení přece nemůže zničit silné

a autentické díla. Takže jde jen o to, kdo jak vnímá ten hodně široký pojem „prosadit se jako fotograf/umělec“.

Kde je podle Vás hranice mezi uměním a kýčem?

Falešný sentiment, který je jedním z definovaných atributů kýče je a byl překážkou uměleckého vyjádření. Na druhou stranu se kýč – jakmile s ním začneme vědomě a s nadsázkou pracovat snadno stane akceptovatelným výrazovým prostředkem – a přestane být kýčem. Hranice je tenká a velmi pohyblivá.

Jak by podle Vás měla vypadat, nebo co by měla obsahovat fotografie, která by se dala považovat za „umění“??

Tajemství. Nedoslovnost. Autenticitu. Autorovu vášeň. Jeho prožitek, jeho vklad, jeho jedinečnost. To jsou pro mne atributy děl, které mě vzrušují a kterými se sytím. Ale je mi úplně jedno, jest-li je taková práce považována za „umění“.

Jaký je Váš názor na fenomén 21. století, kterým je fotografování mobilním telefonem?

Miluju fotografování mobilem. Je to úžasný nástroj. Něco jako tužka. Může ji používat každý. Někdo s ní píše nákupní seznam do Kauflandu a někdo jiný báseň nebo milostný dopis. Mobilem fotím každý den – už deset let. A ještě mě to neomrzelo.

Myslíte si, že postmoderní doba může mít vliv na tvorbu dnešních umělců?

Samozřejmě. Vždycky nás ovlivňuje doba, ve které žijeme. Vidíme a žijeme svět jinak než lidi před námi a lidi po nás. „Postmodernost“ je pouze nálepka. Už dnes jsme v nějaké jiné době – možná že už má dokonce i jméno. A aniž bychom znali ideologická a teoretická východiska pro naši tvorbu – přesto nepřetržitě tvoříme. Z hluboké vnitřní potřeby reagovat na to co nás obklopuje.

ROZHOVOR Č.3 – JIŘÍ RŮŽEK

Barevná nebo černobílá fotografie, kterou při své práci preferujete a proč?

Dlouhodobě preferuji černobílou, dovoluje mi přímočařeji definovat náladu bez rušivých prvků, barvu obecně volím, když mám pocit, že si ji fotka zaslouží. Ale myslím si, že stejně jako máme období low-key, high-key, veselých nebo smutných

fotek, tak máme i období barevná, jinak barevná a černobílá, je v tom vždy náš odraz. Například letošní rok tíhnu k barvě mnohem více než v minulosti.

Jaký je Váš názor na analogou a digitální fotografii, kterou při své práci preferujete?

S nástupem použitelné digitální techniky jsem na několik let film opustil, dočasně jsem se k němu pak vrátil, ale teď už zase fotím prakticky vše jen digitálně. Kdysi se říkalo, že digitální fotoaparáty musí mít rozlišení alespoň 5 Mpx, aby se vyrovnaly kinofilmu. Když byla tato hranice dosažena a překonána, mluvilo se o dynamickém rozsahu, i ten se ale výrazně změnil. ISO 800 na filmu se hodilo maximálně na válečnou reportáž, dnes se lidé přestávají bát fotit na ISO 12800. Nevyklučuji, že se k některé z forem analogové fotografie v budoucnu vrátím, ale nebude to už z důvodu potřeby vyšší technické kvality.

Jakou podle Vás má analogová fotografie budoucnost? Myslíte si, že brzy zanikne?

To si vůbec nemyslím. Nikdy nebyla masová, proto bylo mnohem méně fotografií, ale zůstane v rukou nadšených hobbistů a umělců. Její výhodou je, že mezi galeristy a sběrateli je proti digitální fotografii považovaná za ruční práci, což zvedá její sběratelskou hodnotu. I to považuji za dočasné, fotografie sama jako obor přece dlouho bojovala za uznání v oblasti umění a byla považována za pouhou kopírovací techniku. Digitální fotografie proniká do galerií už teď, ale existenci analogové fotky to neohrozí, vždy bude vnímána jako jedna z technik výtvarného umění.

Myslíte si, že se díky novým technologiím výrazně fotografie změnila? Pokud ano jak?

Zastávám názor, že je jedno, čím se fotí, důležité je vnímat a graficky se vyjádřit. Ale také si uvědomuji, jak jednotlivé nástroje ovlivňují moje cítění, vnímání a přístup. Týden jsem teď fotil s fotoaparátem, který je velice oblíbený mezi street fotografy a došlo mi proč. Přestože se nijak zvlášť neliší od mého fotoaparátu, choval jsem se s ním jinak, fotil jiné věci, jinak je viděl, přistupoval k nim. Stejnou zkušenost mám např. s třemi různými typy kytar – každá mě automaticky svede k jiné náladě, i když bych na každou mohl hrát to samé. Rozhodně se změnila technická kvalita fotografií, mobilní telefony dnes fotí lépe než kompakty staré jen několik let, a fotoaparáty dnes dokážou nedávno ještě nemožné věci. Také editace je dnes jednodušší. Na jednu stranu tak vznikají kýče

a paskvily, pochopitelně ve větší míře, na druhou jsou k vidění mistrovské práce. Pořád ale jde o to, co na těch fotkách je a to se nemění.

Vy jste vyrůstal(a) na tradiční černobílé fotografii, oproti tomu dnes se může nazývat fotografem prakticky každý, navíc mají daleko více možností, myslíte si že je těžší se v dnešní době prosadit jako fotograf/umělec? Pokud ano, proč? Pokud ne, proč?

Myslím si, že je těžší se prosadit (a udržet si pozici) jako „komunální“ fotograf (svatby, rodinné portréty atd...). Ale já nic z toho nedělám, tak si to opravdu jen myslím. Prosadit se jako umělec nebylo lehké nikdy a dostupnost technologií je z mého pohledu naopak výhodou. Když jsem začínal, musel jsem každou fotku vyvolat. Stálo to čas a spoustu peněz. A co dál? Ukazoval jsem své portfolio kamarádům v hospodě. Digitální technologie, internet, sociální sítě, to vše mi umožňuje publikovat a oslovit tisíce lidí prakticky už během focení (kdybych chtěl). Z mého pohledu je důležité udržet konzistenci kvality a stylu, zvolit si, jestli chci oslovovat masy nebo chci kvalitní publikum (ideálem jsou samozřejmě masy kvalitního publika, ale srovnajte s hudbou, např. pop versus jazz). A vydržet. A samozřejmě s rozmyslem a zároveň citlivě využívat moderní technologie. I tady hrozí riziko, že podlehnu libivosti a kvalitní publikum ztratím.

Kde je podle Vás hranice mezi uměním a kýčem?

Jan Saudek říká „lidé chtějí kýč a já jim ho dávám“. V mém oboru to vidím například takto: když dám modelce do ruky samopal, saxofon nebo banán a budu to myslet vážně, vytvořím téměř s jistotou kýč. Když si ale budu vědom absurdity a kýčovitosti takového spojení, mám šanci pracovat s nadsázkou. Hranice je ale tenká a tu šanci nemusím vždy proměnit ve svůj prospěch. Vnímání kýče je velmi osobní, pro mne je třeba kýč „ručka“ na tváři u dámského portrétu. Taková fotka ve mně budí dojem, že se modelka drbe nebo telefonuje, ale nemá telefon.

Jak by podle Vás měla vypadat, nebo co by měla obsahovat, která by se dala považovat za „umění“??

Myslím, že by měla probudit nějaký dojem, emoci, něco jako záchvěv obdivu k dílu. K jeho formě víc než k obsahu...

Jaký je Váš názor na fenomén 21. století, kterým je fotografování mobilním telefonem?

Nevidím v tom vůbec problém, souvisí to s otázkou technologií a nejde jen o fotografii. Ještě v polovině devadesátých let se i v okresních městech mimo Prahu čekalo měsíce i roky na klasický telefon. Ve stejnou dobu se začaly masově šířit mobilní telefony, dokázaly jen volat a poslat krátkou zprávu. Stačilo dvacet let a nahrazují budík, počítač, televizi, diktafon, navigaci, videokameru i fotoaparát. Kvalita fotografií je čím dál lepší, i když je stále limitovaná miniaturním snímacím čipem a objektivem. Ale nikdo si dnes netroufne tvrdit, jak budou fotit za dalších deset nebo dvacet let, už teď je kvalita ve spoustě případů dostačující.

Z pohledu konkurenčního boje vidím opět problém hlavně u fotografií svateb nebo novinářů – vyfotím akci a za pár minut ji sdílím s celým světem. Spousta fotožurnalistů už mobilním telefonem fotí nebo má svůj fotoaparát propojený s mobilem nebo tabletem, svatební fotografové se dnes chovají podobně.

V případě umění je to myslím jedno. Umělec se buď prosadí nebo ne, na technice nezáleží.

Myslíte si, že postmoderní doba může mít vliv na tvorbu dnešních umělců?

Rozhodně. Kdysi se malovali mamuti (a ženy). Později svatí a rytíři (a ženy), revolucionáři (a ženy)... Každá doba zobrazuje svá témata a svým „právě teď“ moderním způsobem. I ono věčné téma ženství podléhá době. Od nástupu svobody už nemusíme ženy zobrazovat pouze jako jeřábnice a rolnice, ale to neznamená, že umění není angažované (jen už nemusí). Jedním z moderních témat může být třeba feminismus. Ale také sexuální svoboda, paralelní kultura...

Umělci vždycky budou mít ambice jít dopředu, dělat věci jinak, i když s odkazem (někdy nevědomým) na minulé časy. Například ve fotografii byl ženský akt dlouho zobrazován téměř pouze jako odosobnělé tělo (odkaz na antiku?). Pro mne je žena osobnost plná emocí a s tím se snažím pracovat – proto je u mne také častý důraz na obličej, ten je nejčastějším kritériem pro výběr finální fotky.

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Jana Nováková

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: prezenční

Název práce: Fotografie jako odraz postmoderního světa

Rok: 2017

Počet stran textu bez příloh: 41

Celkový počet stran příloh: 8

Počet titulů českých použitých zdrojů: 22

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 10

Počet internetových zdrojů: 22

Vedoucí práce: PhDr. Soňa Štroblová