

Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné kultury a textilní tvorby

Meze a mezery

Diplomová práce

Autor: Bc. Klára Svobodová
Studijní program: N7504 - Učitelství pro střední školy
Studijní obor: Učitelství pro SŠ – výtvarná výchova
Učitelství pro SŠ – český jazyk a literatura
Vedoucí práce: MgA. Tomáš Moravec



Zadání diplomové práce

Autor: Bc. Klára Svobodová

Studium: P13221

Studijní program: N7504 Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Učitelství pro střední školy - český jazyk a literatura, Učitelství pro střední školy - výtvarná výchova

Název diplomové práce: **Meze a mezery**

Název diplomové práce AJ: Bounds and gaps

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Intermediální projekt metoda: téma je orientované na reflexi systémů pravidel, norem, hranic, mezí. Každé pravidlo má své výjimky, každá hranice má své pohraničí, proto téma směřuje pozornost i k situacím, kdy meze ukazují své mezery a kdy normy uplatňované ad absurdum atakují to, co by měli chránit. Může se rozvíjet z hlediska subjektivního a zkoumat různé systémy? pravidel? jejich mezí a mezer v rámci osobního prostoru; nebo naopak může analyzovat struktury norem v širším sociálním kontextu. Práce bude vyžadovat studium současného umění, filosofie a estetiky; v rámci stanoveného kontextu vypracování návrhů řešení konkrétního tématu; výzkum a sběr podkladů; vypracování různých variant řešení formou skic a modelů; další průběžné studium teoretických podkladů; pravidelné konzultace rozpracovanosti /každé 2 až 3 týdny/; výběr finálního konceptu; realizace.

Miroslav Petříček: Znaký každodennosti, Herrmann & synové Praha 1993 Ruhrberg a kolektiv: Art of the 20th century, Taschen 2000, ISBN 3-8228-5907-9 Jean Baudrillard: Simulations, Semiotexte 1983, ISBN 10987654 Nicolas Bourriaud: Postprodukce, Tranzit Praha 2004, ISBN 80-903452-0-4 Marshall McLuhan: Člověk, média a elektronická kultura, JOTA Brno 2000, ISBN 80-7212-128-6 Konrad Paul Liessmann: Filosofie moderního umění, VOTOBIA 2000, ISBN 80-7198-444-2 Hans-Georg Gadamer: Aktualita krásného, Triáda 2003, ISBN 80-86138-48-8 Klanten and Lukas Feireiss: Space Craft, Die Gestalten Verlag GmbH&Co. KG, Berlin, 2007, ISBN 978-3-89955-192-1

Garantující pracoviště: Katedra výtvarné kultury a textilní tvorby,
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: MgA. Tomáš Moravec

Oponent: MgA. Václav Kopecký

Datum zadání závěrečné práce: 8.10.2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala (pod vedením vedoucího diplomové práce) samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne ...

Poděkování

Ráda bych poděkovala MgA. Tomášovi Moravcovi za odborné vedení, trpělivost a ochotu, kterou mi v průběhu zpracovávání diplomové práce věnoval. Dále bych chtěla poděkovat MgA. Pavle Scerankové, Ph. D. za její vedení a podporu po celou dobu mého studia.

Anotace

SVOBODOVÁ, Klára. *Meze a mezery*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2017. 117 s. Diplomová práce.

Diplomová práce má za cíl zmapovat meze a mezery umělecké fotografie. Především je to snaha vytvořit klasifikaci podob umělecké fotografické tvorby s důrazem na experimentální a netradiční přístupy, které upravují celkový význam fotografie. Dílčím cílem je tuto klasifikaci demonstrovat na vybraných současných českých i světových umělcích. Na základě této struktury vytyčit hranice umělecké fotografie s důrazem na fotografii analogovou. Praktická část práce představí experimentální projekt, který bude metodami vycházet z teoretické části.

Klíčová slova: fotografie, experiment, časosběr, fotografická série, vyvolávací proces.

Annotation

SVOBODOVÁ, Klára. *Bounds and gaps*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2017. 117 pp. Diploma Dissertation.

This thesis purpose is to stake bounds and gaps in the art photography. The main purpose is to classify styles of the art photography with accent to an experimental and freeform stances which edit a complete meaning of the art photography. Demonstrate this classification on contemporary czech and worldwide artists. Next step is to specify categories and limits with accent to the analog photography. The practical part of my diploma thesis presents an experimental project which corresponds with method of theoretical part.

Key words: photography, experiment, timelapse, photographic serie, exposure proces.

OBSAH

ÚVOD.....	9
TEORETICKÁ ČÁST.....	11
1 FORMÁLNÍ ZMĚNY PROCESU VZNIKU FOTOGRAFIE A JEJÍ NÁSLEDNÉ MODIFIKACE.....	11
1.1 Chemická manipulace.....	11
1.2 Změny ve vyvolávacím řádu.....	14
1.3 Manipulace s fotoaparátem.....	16
1.4 Jiné přístupy k fotopapíru.....	21
1.5 Následná manipulace s fotografií.....	25
1.6 Odlišný přístup ke vzniku fotografie.....	35
1.7 Odhalování procesu vzniku fotografie.....	39
2 JINÁ ROLE FOTOGRAFIE.....	43
2.1 Fotografie jako součást instalace.....	43
2.2 Fotografie jako zástupce umělecké akce.....	51
2.3 Hledisko funkčnosti a správnosti.....	56
2.4 Fotografický materiál jako inspirační zdroj.....	61
2.5 Objevené fotografie.....	65
3 ČASOSBĚRY A FOTOGRAFICKÉ CYKLY.....	67
3.1 Časosběry.....	67
3.2 Fotografické cykly.....	73

PRAKTICKÁ ČÁST	82
4 DEFINICE PROJEKTU	82
5 TEMATIKA PROJEKTU	83
6 ZPRACOVÁNÍ PROJEKTU	83
7 MÍSTO INSTALACE	85
8 REALIZACE.....	88
8.1 Časosběr.....	88
8.2 Vyvolávání projektu	94
8.3 Instalace	94
8.4 Vernisáž	100
8.5 Reinstalace	102
ZÁVĚR.....	106
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	108
SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ.....	109
ZDROJE OBRÁZKOVÝCH PŘÍLOH	111

ÚVOD

Téma Meze a mezery pro mě představuje hledání hranic a mapování prostoru fotografického média. Území fotografie budu vymezovat pomocí popisu experimentálních a netradičních přístupů, které rozšiřují nebo upravují její význam.

V zásadě si dávám za cíl zrelativizovat některé základní principy a vlastnosti, které jsou fotografii přisuzovány. John Berger se ve své eseji *Pochopení fotografického obrazu* dostává k definici základního principu fotografie. Za ten stanovuje fakt, že „výsledný obraz není jedinečný, ba právě naopak, je nekonečně reprodukovatelný.“¹ Dále fotografii charakterizuje jako fotografovo rozhodnutí, podle něhož je hodno zaznamenání, že tato konkrétní událost či tento konkrétní objekt byly spatřeny. *Každá fotografie je ve skutečnosti prostředkem k prověření, potvrzení a konstruování celkového náhledu na realitu.*² Hubert Damisch ve své eseji *Pět poznámek k fenomenologii fotografického obrazu* charakterizuje klasickou definici fotografie. *Fotografie není nic jiného než postup zaznamenávání, technika zápisu stálého obrazu způsobeného světelnými paprsky do emulze.* Damisch upozorňuje, že definice nepředpokládá použití nějakého aparátu a ani neimplikuje, že získaný obraz je obraz nějakého předmětu či události vnějšího světa.³ Dále Allan Sekula ve své eseji *Výklad archivu* označuje jako jeden z atributů fotografie přenášení neměnných pravd.⁴ Eugen Wiškovský „označuje za psychologicky nejzákladnější smysl fotografie, nejstarší motiv, důvod každého zobrazování: fixaci okamžiku.“⁵

¹ BERGER, John. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie*. Praha: Herrmann a synové, 2004. ISBN 80-239-5169-6. s. 65.

² Tamtéž, s. 65.

³ DAMISCH, Hubert. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie*. Praha: Herrmann a synové, 2004. ISBN 80-239-5169-6. s. 47.

⁴ SEKULA, Allan. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie*. Praha: Herrmann a synové, 2004. ISBN 80-239-5169-6. s. 297.

⁵ ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii: průvodce modernitou v antologii textů*. Praha: Akademie múzických umění, 2012. ISBN 978-80-7331-235-0. 420 s.

Když jsem se snažila zúžit téma experiment, došla jsem ke třem pro mě zásadním fázím, které se mi v obecném pohledu na uměleckou fotografii nabízí. Z těchto tří vymezených okruhů bych chtěla v celé práci vycházet:

- a) formální změny procesu vzniku fotografie nebo její následné modifikace (chemická manipulace při vyvolání fotografií nebo i následné chemické poškozování fotografií, narušení vyvolávacího řádu při vyvolávání fotografií, manipulace s fotoaparátem, jiné přístupy k fotopapíru, následné manipulace s fotografiemi, odlišný přístup ke vzniku fotografie, odhalování procesu vzniku fotografie)
- b) jiné role fotografie (fotografie jako součást instalace, fotografie jako zástupce umělecké akce, hledisko funkčnosti a správnosti, fotografický materiál jako inspirační zdroj, objevené fotografie)
- c) časoběry a fotografické série.

Východiskem se mi jeví zmapování hraničních projektů, které celkovou podobu fotografie modifikovaly, narušovaly nebo upravovaly její celkový význam. Zajímá mě vše, co tvoří hranice a pomyslné mantinely fotografie jako pojmu a jeho definice. Cílem práce je dostat se k momentu rozlišení co fotografií je a co už není. Zda se vlastně takto dá uvažovat a co je územím fotografie a také co toto území ohraničuje. Hlavním vymezeným polem zájmu je umělecká, nikoli dokumentární nebo reklamní fotografie.

Tři vytyčené pilíře jsou navzájem provázané. V prvním je polem zájmu konkrétní fotografie a změny s ní spojené, v druhém pilíři jde pak o provázanost fotografie s celkem, který se odehrává v jednom časoprostoru a ve třetím pilíři je základem celek neboli soubor, který probíhá nezávisle na prostoru a času v jeho plynutí.

Cílem mé práce není přehledová studie o vývoji fotografie a přístupů k ní. Na konkrétních příkladech chci vysvětlit mnou stanovenou klasifikaci. Výběr umělců a jejich prací je zcela subjektivní. V každé podkapitole předložím ilustrativní příklady přístupu umělce či vzájemně odlišné přístupy více umělců. Vybraní umělci a často i setkání s nimi mě přimělo stanovit právě tato kritéria nahlížení na fotografické médium a práci s ním.

TEORETICKÁ ČÁST

1 FORMÁLNÍ ZMĚNY PROCESU VZNIKU FOTOGRAFIE A JEJÍ NÁSLEDNÉ MODIFIKACE

Tato kapitola představuje první pilíř v klasifikaci fotografie této práce. Středobod zájmu zde představuje jednotlivá fotografie. Podkapitoly pojednávají o chemické manipulaci při vyvolání fotografií nebo i následném chemickém poškozování fotografií, narušení vyvolávacího řádu při vyvolávání fotografií, manipulaci s fotoaparátem, jiných přístupech k fotopapíru, následné manipulaci s fotografiemi, odlišném přístupu ke vzniku fotografie a také o odhalování procesu vzniku fotografie.

1.1 Chemická manipulace

Chemickou manipulací v této podkapitole nejsou myšleny zásahy k dosažení dokonalosti fotografie, spíše se jedná o narušování procesu k docílení nebo zmapování následných efektů na finální fotografii. Jedná se o hranici, jaké zásahy do fotografie jsou pro příjemce únosné a jaké už ne. Vyvolávání fotografií vnímáme jako proces, který má svůj pevný řád a automaticky následujeme jeho pravidla. Nejpodstatnější je moment cíleného překročení hranic a narušení řádu, vzepření se pravidlům za účelem dosažení výsledného efektu, popřípadě zkoumání hranic a mezer vyvolávacího řádu za účelem experimentu. Člověk si nejlépe osvojí a vpravdě pozná určitý pracovní postup střetnutím se s jeho limity a narušením hranic.

Tato manipulace může zasáhnout celý proces, který k fotografickému médiu patří, a to samotné vyvolání filmu, zacházení s fotopapírem, míchání chemikálií k vyvolání fotografie, přes ovlivnění doby, po kterou na osvětlený fotopapír působí chemikálie až po chemickou manipulaci se zhotoveným snímkem.

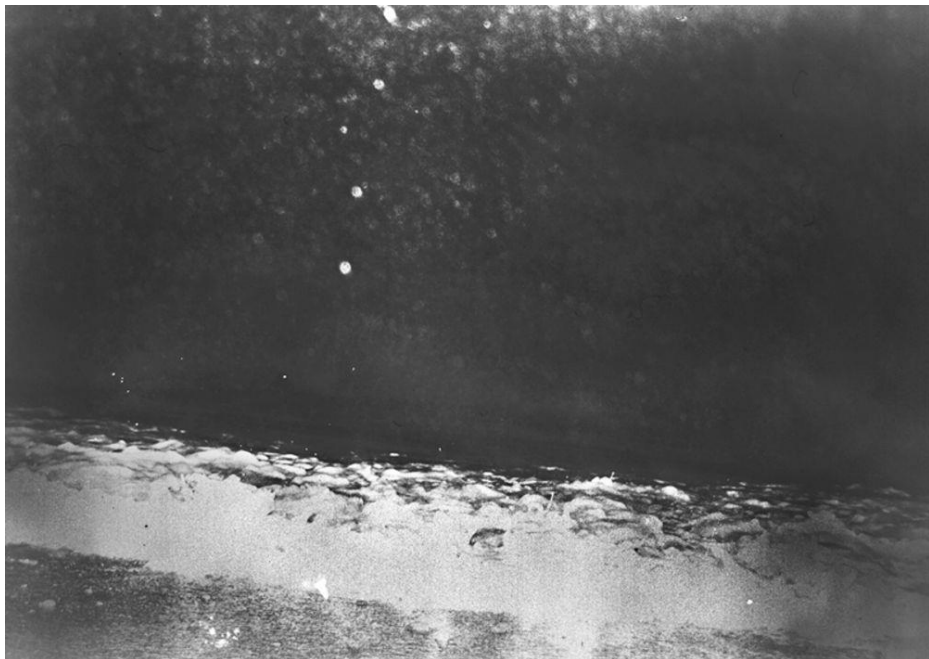
Ilustrativním příkladem tohoto experimentálního přístupu je tvorba umělce Daisuky Yokoty. Ve své tvorbě snoubí japonskou tradici fotografie a na druhé straně je silně ovlivněn elektronickou hudbou a filmovým médiem. V jeho díle hraje podstatnou roli princip náhody a experimentování ve všech rovinách vytváření fotografie. V sérii fotografií *Back Yard* se mísí řada experimentálních přístupů, jako ovlivňování teploty chemikálií při vyvolávání fotografií, netradiční postup při vyvolávání filmu, několikanásobné přefocování snímků, řízené poškozování snímků chemikáliemi nebo také

záměrné osvětování filmu před jeho vyvoláním. To vše vede ke snaze vtisknout vzniklým fotografiím subjektivitu a zaznamenat průběh času. Yokotu zajímají ruchy a atmosféra, která se na fotografii objeví. Žádná fotografie není ve výsledku stejná, byť pochází ze stejného záznamu skutečnosti. Nejpodstatnějším momentem je, že Yokota se nesnaží zhmotnit určitou svou představu, intuitivně experimentuje v různých fázích procesu vzniku fotografie a výsledek je překvapivou syntézou všech kroků.⁶

⁶ *Shoot, Print, Repeat: An Interview with Daisuke Yokota* [online]. Bonnier Corporation, 2012 [cit. 2017-06-5]. Dostupné z: <http://www.americanphotomag.com/shoot-print-repeat-interview-daisuke-yokota>



Obr. č. 1: Daisuke Yokota, *Back Yard*, 2011



Obr. č. 2: Daisuke Yokota, *Back Yard*, 2011

1.2 Změny ve vyvolávacím řádu

Vyvolávání fotografií má svou pevnou strukturu a řád. V této podkapitole se jedná o posuny a experimenty, které tento řád nerespektují, záměrně ho narušují, modifikují, dále s ním pracují. Příkladem tohoto přístupu je tvorba Josefa Mouchy. Moucha ve svých fotografiích ukazuje jindy skryté vlastnosti a možnosti vyvolávacího procesu a celého média fotografie. Ve své tvorbě záměrně poukazuje na iluzivnost fotografického obrazu. Moucha vedle toho nabourává objektivitu fotografie, jako autor „*osciluje mezi reportérem, dokumentaristou a umělcem, vědomě reflektujícím médium, v němž pracuje.*“⁷ Upozorňuje nejen na zobrazovanou realitu, ale i na fotografii jako takovou, na proces jejího vzniku.

S ohledem na důraz mezních situací fotografického média je v Mouchově tvorbě nejzásadnější neuzavřený cyklus *Vacilando*. Zdůrazňuje iluzivnost fotografického obrazu a poukazuje na vlastnosti tohoto média. Fotografie míst jsou prezentovány v kombinaci s nerespektováním políček jednotlivých snímků při vyvolávání. Jedná se o jednoduché narušení řádu, kdy je výsledná fotografie složená z fragmentů dvou snímků. Fotografie tak narušují zcizující prvky. Moucha také uvažuje o pravdivosti vyfotografované reality. V cyklu se často vyskytuje i dvojexpozice, která působí jako relativizování skutečnosti snímaného obrazu. Cyklem *Vacilando* promlouvá o samotném procesu vzniku fotografií, a tím strhává pozornost na samotné médium.⁸

Moucha ve svých úvahách o fotografii ale postupuje dál. Výstava z roku 1994 pro Foto-Medium-Art ve Wroclawi představuje nejradikálnější přístup k fotografii. Umělec nainstaloval v galerii výřezy ze zavádějících pásů částečně exponované suroviny do minilabu. Místo pasparty použil neustálené fotografické papíry. Pasparty v průběhu výstavy neustále reagovaly se světlem a tmavly do fialova. To vše bylo doprovázené červeným světlem připomínajícím atmosféru fotokomory.⁹

⁷ Josef Moucha. *Artlist* [online]. Centrum pro současné umění Praha, 2017 [cit. 2017-06-1]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/josef-moucha-6888>

⁸ Tamtéž.

⁹ Tamtéž.



Obr. č. 3: Josef Moucha, *Kap Arkona*, cyklus *Vacilando*, 1988



Obr. č. 4: Josef Moucha, *Berlín*, cyklus *Vacilando*, 1988

1.3 Manipulace s fotoaparátem

V této podkapitole se jedná o úlohu fotoaparátu v procesu vzniku fotografie. „*Fotografický obraz vniká díky sérii vyhodnocování a rozhodování se pro rozmanité kvantitativní údaje, fotoaparát sám není než přístrojem na měření intenzity světla, jehož vedlejším produktem je rozeznatelný obraz skutečného světa – nastavíme-li aparátu správné normy a limity. Ty teprve dokáží zastavit průběh procesu a dát mu zřetelný tvar, vymezit hranice, v rámci kterých nám dávají věci smysl.*“¹⁰

Jedním z pohledů v rámci uvažování o roli fotoaparátu v celém procesu je manipulace s fotoaparátem, například jeho mechanické poškozování nebo upravování. Vedle manipulace s fotoaparátem se nabízí jednodušší posun, a to narušení obvyklého postupu při snímání. Docílení efektů jiným než přímým snímáním skutečnosti, obrazu. Dotýkáme se tu otázky, do jaké míry nám fotografie zprostředkovává realitu, byť fotografie vznikla s prvotním účelem zaznamenání reality. Dochází tak k zásadnímu posunu významu. Fotografie ztrácí atribut věrného zakonzervování skutečnosti. Umělecká fotografie často skutečnost zastírá a k příjemci se dostává zdeformovaná informace o snímaném obrazu. Dostáváme se k momentu rozlišení, kdy je deformace skutečnosti zjevná, tím přiznaná, jasná a kdy je nepřiznaná. Pokud budeme k fotografii přistupovat v základní definici jako k záznamu skutečnosti, dostáváme se tímto projevem k její hranici. Jedná se o nejjednodušší hraniční moment, který se v případě umělecké fotografie nabízí.

Jednou z možností deformace skutečnosti je použití jiného sklonu fotoaparátu. Příkladem tohoto přístupu, ale v tomto případě ne fotografického snímání, je Attila Csörgö. Dílo tohoto umělce je charakteristické spojením s vědou a jejími postupy. Ke svým experimentálním projektům přistupuje hravě, ale i filozoficky. Experimentuje s kamerami, optickými přístroji ale i s přístroji vlastnoručně sestavenými. Jeho dílo poukazuje na fenomény, které jsou lidským okem stěží postřehnutelné.¹¹ Základ tohoto díla představuje pohyblivá kamera, která má svou přesnou trajektorii pohybu a zachycuje prostor ve svém pohybovém řádu. Výstavním artefaktem je nakonec film, který je upraven do kopie tvaru jako při snímání.

Pokud se budeme zajímat o fotoaparát, jeho tělo, objektiv, tak v tomto ohledu

¹⁰ DVOŘÁK, Tomáš. V zóně nejistoty. *Fotograf. Vidět a věřit*, 2014, roč. 13, č. 24, s. 4.

¹¹ Attila Csörgö. *Artycok.tv: Současné umění online* [online]. [cit. 2017-06-20]. Dostupné z: <http://artycok.tv/10973/attila-csorgo>

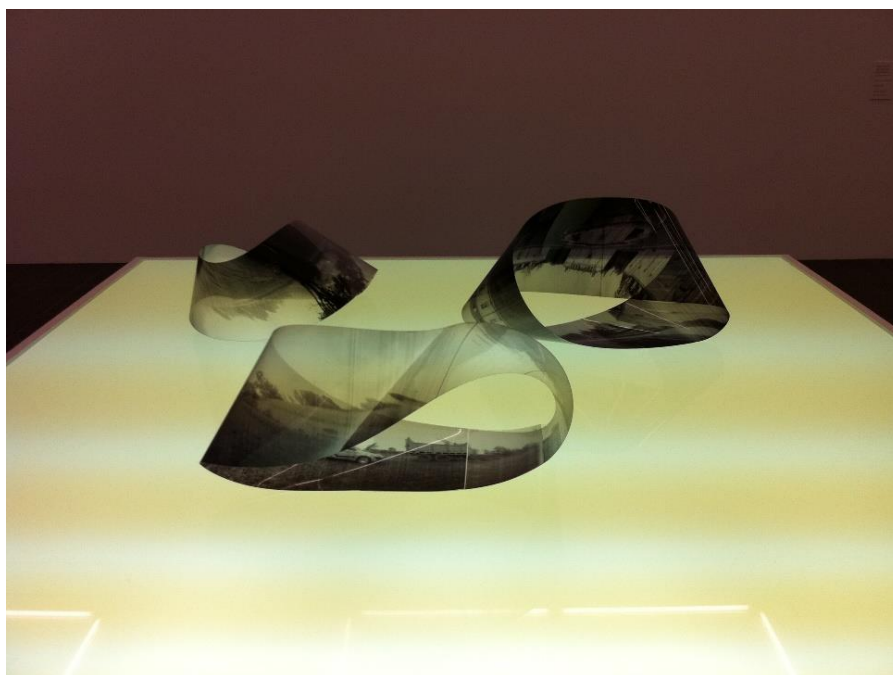
hledá hranice umělecká dvojice Taiyo Onorato a Nico Krebs. Jedná se o mapování hranic fungování samotného fotoaparátu. Projekt *Hlavně když to fotí...* spočívá ve vytváření fotoaparátu z nejrůznějších netradičních materiálů jako želví krunýř, hlína nebo knihy.¹²

Dalším pohledem je fotografická práce Evy Výborné. Ve středu zájmu stojí modely, které sestavuje z bílých trojrozměrných geometrických forem, ty umělkyně nasvěcuje nebo využívá proměn denního světla a snímá za užití nejrůznějších filtrů. *Vznikají tak různě složité, rozostřené komplexy, mnohdy připomínající krajinu či architekturu – propletence nejrůznějších domů a stavení.*¹³ Fotografie Evy Výborné jsou charakteristické svou vzdáleností od reality a těžkým detekováním reality. Příjemce nedokáže rozpoznat měřítko, prostor, identifikaci místa. Fotografie představují rozvolnění vztahu snímaného s fotografickým výsledkem.¹⁴

¹² FLAŠKOVÁ, Zuzana. Obrazová transformace. *Fotograf. Vidět a věřit*, 2014, roč. 13, č. 24, s. 58.

¹³ Eva Výborná. *Funkeho Kolín* [online]. Praha: Občanské sdružení Funkeho Kolín, 2009 [cit. 2017-05-20]. Dostupné z: <http://www.funkehokolin.com/index.php?id=795>

¹⁴ Tamtéž.



Obr. č. 5: Attila Csörgö, *Möbius Space*, 2008



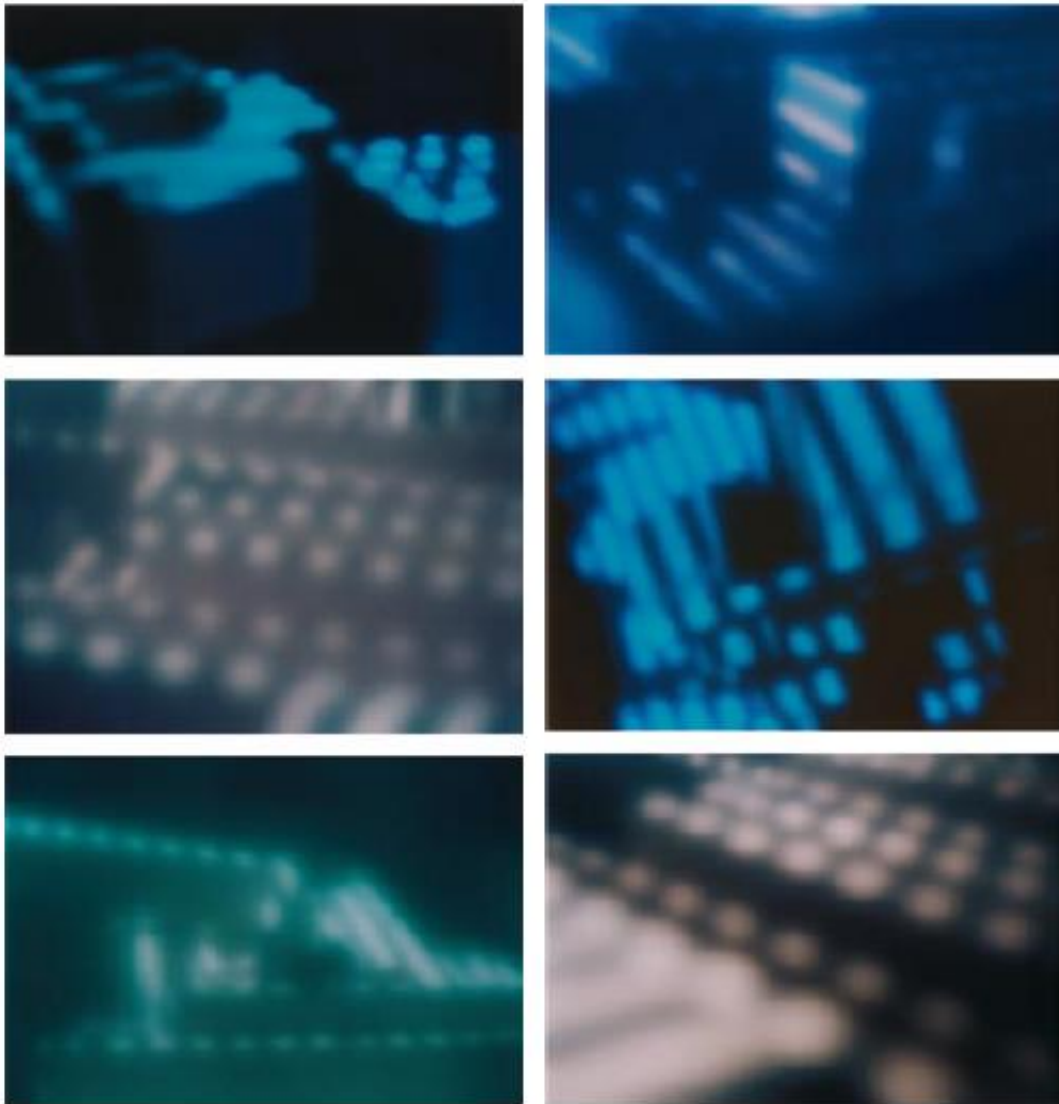
Obr. č. 6: Attila Csörgö, *Möbius Space*, 2008



Obr. č. 7: Taiyo Onorato a Nico Krebs, *Camera (armadillo)*, 2012



Obr. č. 8: Taiyo Onorato a Nico Krebs, *Book cam 1*, 2011



Obr. č. 9: Eva Výborná, z cyklu *Labyrinty*, 2004–2008

1.4 Jiné přístupy k fotopapíru

Fotopapír je základní médiem pro přenos fotografického obrazu. „*Papírová opora přijímá informaci, vtiskává ji do sebe a pokud je obraz ustálen, zachycuje abstraktní časový okamžik, který je už minulostí.*“¹⁵ Fotografie je tradičně vnímána pouze plošně. Stačí posunout přístup k fotopapíru a fotografie se náhle změní v trojrozměrný objekt. Jedná se o deformace fotopapíru před jeho osvětlením, nebo deformace následně. Dojdeme tak k jednoduchému narušení řádu, ale zlomovému posunu ve vnímání fotografie. Opět vyvstává otázka, v jaké míře je fotografie zaznamenanou reflexí reality.

Příkladem v tomto přístupu je tvorba Václava Kopeckého. K fotopapíru ve své práci přistupuje plasticky, klade na něj největší důraz v celém procesu. Kopecký pracuje i v opačném extrému, kdy fotopapír úplně vynechává a tím i plasticitu, která se mu nabízí. Jedná se o experimenty s fotoemulzí, kdy základní princip přenosu obrazu pomocí světločivých vrstev zůstává stejný, ale médium pro přenos obrazu se mění.

Kopecký zkoumá hranice základního principu fotografování, a to zachycení světelných paprsků na světločivý materiál. Jeho tvorba se dá charakterizovat jako dlouhodobé zkoumání tohoto základního principu. Výsledky jeho práce jsou „*stejným dílem adorací, jako zpochybňování fotografie a důsledků její mechanické reprodukovatelnosti.*“¹⁶

S ohledem na přisuzování fotografii hledisko prostorovosti je zásadním dílem práce *Včela z úlu v pohledu* (2010). Obraz úlu jsme schopni seskládat si jako celistvý jen z jednoho určitého úhlu. Václav Kopecký tak přináší relativizaci skutečnosti, která je prostřednictvím fotografie příjemci předkládána.¹⁷

V práci s plasticitou fotopapíru se jako ilustrativní příklad nabízí fragment z projektu *Hotel Zenit* (2011-2013). Tuto část výstavy reprezentují v expozici umístěné barevné reliéfy, které asociují vlající prapory u hotelu Zenit, které jsou součástí výstavy.¹⁸

Dalším polem je výše zmíněná práce s fotografickou emulzí, kdy se pomocí Camery Obscure vytváří obraz protilehlé reality, přičemž je relativizován hlavně aspekt

¹⁵ BUDDEUS, Hana. *Václav Kopecký. Fotograf. O fotografii*, 2013, roč. 12, č. 21, s. 90.

¹⁶ Václav Kopecký. *Artlist* [online]. Centrum pro současné umění Praha, 2017 [cit. 2017-06-1]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/vaclav-kopecky-108563>

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ Tamtéž.

přenositelnosti fotografie. Opětovně jde o zkoumání podstaty fotografie, a to prostřednictvím tří nejdůležitějších hledisek - světla, světlocitlivého materiálu a barvy.¹⁹

¹⁹ Václav Kopecký. *Artlist* [online]. Centrum pro současné umění Praha, 2017 [cit. 2017-06-1]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/vaclav-kopeccky-108563/>



Obr. č. 10 a 11: Václav Kopecký, *Včela z úlu v pohledu*, 2010



Obr. č. 12: Václav Kopecký, *Hotel Zenit*, 2012



Obr. č. 13: Václav Kopecký, *Bez názvu*, 2011

1.5 Následná manipulace s fotografií

Tato podkapitola je do jisté míry polemikou s tvrzením Rolanda Barthese, že *fotografie není připomínkou minulosti. To čím na mne účinkuje, nezáleží na tom, že obnovuje cosi zrušeného (časem či vzdáleností), nýbrž v tom, že dosvědčuje: to, co vidím, vskutku bylo. Nuže, to je naprosto skandální efekt. Fotografie mne vždy udiví a je to údiv, jenž trvá a obnovuje se nevyčerpatelným způsobem.*²⁰ Fotografie, která projde vyvolávacím procesem je primárně vnímána jako výsledný produkt. Proces tímto však nemusí být ukončen. Následná manipulace s fotografií se může ubírat mnoha směry. Na klauzurní výstavě ateliéru fotografie na katedře výtvarné výchovy Univerzity Hradec Králové dostali studenti za úkol pracovat generačně s fotografiemi. Studentka ateliéru vyfotila portrét malého chlapce, a poté fotografii chlapci dala spolu s voskovkami, aby v díle pokračoval, aby ho dokončil. V nahlížení na následnou manipulaci se snímky lze jednoduše rozlišit dva přístupy. Umělec použije fotografii jiného tvůrce a s ní následně pracuje. Druhým přístupem je myšleno, že fotograf dále zpracovává svou vlastní fotografii.

Příkladem prvního přístupu je Julie Cockburn. Nalezené snímky zdobila výšivkami a ornamenty. Tyto zásahy nijak nekomentují kontext fotografie, jedná se o jejich dekoraci, estetizaci. Na snímcích tak vznikají barevné kompozice nebo dekory.

Cockburn pracuje s fotografií jako základní surovinou své práce. Ve své tvorbě se především soustředí na portrét. *Největší zájem má o historické portréty a snímky mladých, krásných žen – vysokoškolské absolventky z univerzitních alb, stylizované fotografie hereček a jiných zapomenutých hvězd, bohaté dámy, ale i ženy vyšší střední třídy v domácnosti a obyčejné mladé dívky. Soustředí se také na portréty dětí; podobenky mužů zpracovává spíš zřídka.*²¹ Sama umělkyně popisuje proces práce jako: „rozmlouvání s obrazy ... a snad i doplňování toho, co se zdá být zatajeno, ztraceno či nevysloveno. Často mám pocit, že originální obraz na mě někde čeká, abych ho takto scelila.“²²

Dalším příkladem následné manipulace s fotografiemi je tvorba Johna Stezakera. Stezaker není v pravém slova smyslu fotograf, z nalezených snímků vytváří surreálné

²⁰ BARTHES, Roland. *Světlá komora*. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8. s. 79.

²¹ Stepfordské paničky: Julie Cockburn. *Fotograf magazine* [online]. Školská 28, Praha: Fotograf 07, 2013 [cit. 2017-06-2]. Dostupné z: <http://fotografmagazine.cz/magazine/umele-svety/profilu/julie-cockburn>

²² Tamtéž.

koláže. Definuje přesné chirurgické řezy a těmi spojuje dvě fotografie. Kombinacemi snímků vytváří úplně nové významy.

Odlišným příkladem tohoto přístupu je tvorba Michal Heiman. Nalezené fotografie nově rozpracovává, cituje a vsazuje je do nových komunikačních situací a řadí do zcela nových kontextů.²³ „Heiman ve své tvorbě vyvíjí novou disciplínu na pomezí umění a terapie, fotografie a diagnózy, teorie a praxe.“²⁴ Čerpá fotografický materiál z různých zdrojů, a tím propojuje oblast umění s oblastí vědeckou. Vytrháváním obrazů z kontextu a zapojováním je do kontextů jiných ruší staré vazby a vytváří nové. Michal Heiman se prostřednictvím fotografie snaží dokumentovat a sledovat, jak se fotografie odráží v dějinách psychologie.²⁵

Příkladem druhého přístupu, kdy autor pracuje s vlastními snímky je Asger Carlsen. V sérii *Wrong* se jedna fotografie sestává ze složeniny více snímků. Tím, že objekty snímá ostrým přímým bleskem, vznikají tvrdé stíny. Stíny poté fungují jako švy a skrývají tak spoje jednotlivých dílů. K umělecké fotografii se Asger Carlsen dostal přes počítačovou postprodukcí svých komerčních snímků. Jeho tvorba je ideální demonstrací momentu, kdy umělci fotografie jako záznam skutečnosti už nestačí. Hledá tak nové cesty a posouvá významy.

Umělec tím komentuje současnou situaci na poli fotografie „*kdy už bylo vyfotografováno úplně všechno, stejným způsobem a zbytečně mnohokrát. Carlsen využívá ve své práci kulturně zažitých vzorců vnímání fotografie a pracuje primárně s formou fotografie – fotografičností. Těží z obecně přetrvávající důvěry k určitým typům fotografie, aby dodával svým obrazům iluzi autenticity. Hlavním úkolem fotografického média byla od počátku jeho existence schopnost zdánlivě objektivního zobrazení reality. Tuto přesvědčivost fotografického obrazu nijak výrazně nenarušil ani nespočet pokusů o její zneužití, například pro účely propagandy, reklamy či jako podpůrný prostředek podvodů vědeckých, soudních a pojišťovacích.*“²⁶

Dalším příkladem tohoto přístupu je Gerard Byrne. Předkládá divákovi absurdní dokument, který monitoruje a zkoumá Lochneskou příšeru. Tomuto fenoménu se věnoval po dobu 10 let. Nevyužívá žádné počítačové triky, experimentuje například jen s ostrostit

²³ BOSHI, Roi. Michal Heiman. *Fotograf. Vidět a věřit*, 2014, roč. 13, č. 24, s. 42.

²⁴ Tamtéž, s. 42.

²⁵ Tamtéž, s. 42.

²⁶ LÁB, Filip. Asger Carlsen. *Fotograf. Vidět a věřit*, 2014, roč. 13, č. 24, s. 24.

fotografie. Navíc dodává dokumentu nejrůznější důkazy o vědecké podloženosti.²⁷ Výstupem tohoto projektu vedle výstavy se stala i kniha s názvem *Gestalt Forms of Loch Ness*. Autor detekuje prostor mezi realitou a fikcí. Vzniká tu „*fotografie neexistujícího – fotografie jako důkaz neexistujícího*.“²⁸

Umělcem, který stojí ve středu takto definované postprodukce, je Paul Bogaers. Využívá nalezených pohlednic a fotografií, ty různě otáčí, kreslí na ně, v některých případech je i rámuje a následně kombinuje se svými fotografiemi. Ilustrativní je dílo *Rorschachovy prázdniny*. Cyklus vznikl mezi lety 2008 až 2012 a fotografie nacházel na bleších trzích. Pomocí otáčení fotografiemi začal uvažovat o „*souvislosti náhodně nalezeného a obrazovou psychologickou metodou – Rorschachovým testem, skládajícím se z několika inkoustových skvrn předkládaných pacientovi*.“²⁹

Z cyklu vystávají dva základní poznatky „*zprvé se nemůžeme dívat, aniž bychom se nesnažili pozorovanému dát nějaký význam, smysl či řád směřující k jeho pochopení. Zadruhé je důležité povšimnout si průběhu vzniku skvrn: u Rorschacha dostávají abstraktní skvrny při doplňování konkrétní obrysy, Bogaers naopak z konkrétní krajiny vytváří krajinu abstraktní, jím zvanou „krajinou vnitřní“*.“³⁰ Autor ve svém díle kombinuje různá vizuální sdělení a vytváří z nich pro diváka hádanky. Vytváří pro fotografie zcela nové vztahy.

²⁷ MILKOVÁ, Silvie. Gerard Byrne. *Fotograf. Vidět a věřit*, 2014, roč. 13, č. 24, s. 36.

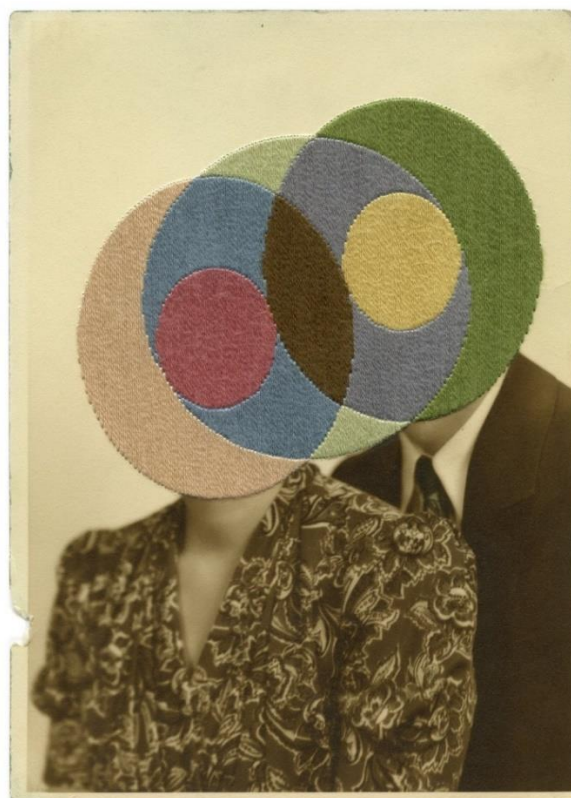
²⁸ Tamtéž, s. 36.

²⁹ ŠPINKOVÁ, Tereza. Paul Bogaers. *Fotograf. Vidět a věřit*, 2014, roč. 13, č. 24, s. 84.

³⁰ Tamtéž, s. 84.



Obr. č. 14: Julie Cockburn, *Lady Jane*, 2014



Obr. č. 15: Julie Cockburn, *Whisper*, 2014



Obr. č. 16: John Stezaker, *Pair IV*, 2007



Obr. č. 17: John Stezaker, *Double Shadow XX*, 2014



Obr. č. 18: John Stezaker, *Fall V*, 2009



WHAT'S ON YOUR MIND ?

Obr. č. 19: Michal Heiman, *What's on your mind*, 1985 - 2003



WHAT'S ON YOUR MIND ?

Obr. č. 20: Michal Heiman, *What's on your mind no. 15*, 1985 – 2003



Obr. č. 21: Asger Carlsen, *Wrong*, 2010



Obr. č. 22: Asger Carlsen, *Wrong*, 2010



Obr. č. 23: Gerard Byrne, *Gestalt Tvary Lochnessky*, od r. 2001



Obr. č. 24: Gerard Byrne, *Gestalt Tvary Lochnessky*, od r. 2001



Obr. č. 25: Paul Bogaers, *Rorchachovy prázdniny*, 2008-2012

1.6 Odlišný přístup ke vzniku fotografie

Spornou kategorií jsou fotografie, které vznikly bez použití fotoaparátu. Siegfried Kracauer řadí tento přístup do zvláštního žánru grafiky.³¹ První místo v této podkapitole patří Jiřímu Šigutovi. Hlavními pilíři jeho tvorby jsou čas, jeho plynutí a světlo. Šigutovi fotografické experimenty začaly v polovině osmdesátých let. Tyto rané experimenty spojovala technika luminografie. Z fotografovaných cílů se stávaly abstraktní kompozice černé a bílé.

V pozdější tvorbě Šigut celkový fotografický proces minimalizuje, úplně vylučuje fotoaparát a film. Zaznamenává tak obraz přírody pouze jejím pohybem. Výsledkem je světelná stopa, která v sobě komprimuje několik hodin nebo i dnů existence. Šigut svou tvorbou bezprostředně komunikuje s přírodou. Ta se stává námětem, objektem i výtvarným materiálem. Šigut se dostává k samotné podstatě fotografie a relativizuje ji. Posunuje schopnost fotografie zachytit okamžik. Jeho fotografie se stávají zhuštěním plynutí času.³²

Při tvorbě těchto přírodních obrazů se fotograf stává ve své stěžejní roli pasivním článkem, a to ve výběru okamžiku. Hlavní úlohu sehrává lokace a přirozené světlo. Následné vyvolání poté probíhá klasickým způsobem. Šigutova díla jsou vnímána jako fotografie i přesto, že základní element je v procesu vyloučen. Je tedy otázkou, zda se dá tento přístup řadit k přístupům fotografickým. Z jednoho pohledu se může jednat jen o odlišné využití fotopapíru a experiment s ním. Výsledný efekt v důsledku fotografií supljuje. Světločivá vrstva a příroda fotografií pak vytvoří bez autora. Tím že vylučuje fotoaparát z procesu, mění i pozici autora. Úlohu fotoaparátu a v podstatě i fotografa doplňují časoprostory, které Šigut vybírá. Hlavní rozpor s fotografií vidím v absenci řízení a částečně i ovlivnění výsledku, výsledného obrazu.

Pozoruhodné jsou Šigutovy spánkové experimenty. Autor se v tomto případě stává aktérem a jeho tělo snímaným objektem. V díle *Pokus o spánek* (1992) se Jiří Šigut vydává na noční procházku přírodou, vybírá místo v přírodě a tam vytváří svou fotografii. „*Opouštím byt a vydávám se na cestu velmi teplou nocí s úmyslem vyhledat vhodné místo pro spánek. Za městem mě zaujalo kus posečeného pole. Svlékám se donaha a rozkládám*

³¹ KRACAUER, Siegfried. Fotografie. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann a synové, 2004. ISBN 80-239-5169-6. 27. s.

³² Jiří Šigut. *Artlist* [online]. Centrum pro současné umění Praha, 2017 [cit. 2017-06-1]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/jiri-sigut-551>

papír, na který ulehám. Padá hvězda a zanechává za sebou nezvykle dlouhý a jasný ohon. Snažím se zavřít oči a usnout. Každý, byť i sebenepatrný pohyb těla vyloudí zvuk krčícího se papíru.“ Fotografie se tak stává jediným zaznamenáním a svědkem happeningu.³³

Dalším odlišným přístupem k práci s fotopapírem je práce Jana Wojnara. Konkrétně jeho série *Autofotogram*, kde umělec zkoumá vztah materiálu k němu samému. Proříznutím, probodnutím apod. vyvolává změny na fotopapíru. Tyto změny jsou dokumentovány za pomoci světla samotnou změnou média, reakcí média.³⁴

Předstupeň *Autofotogramů* tvořily tzv. *Diagramy*. Tyto fotografické série byly propojené slovní a kresebnou interpretací. Tato fotografická díla tvoří významnou kapitolu české konceptuální fotografie. Na *Autofotogramy* navázal *Samovztažnými básněmi*, kde byla plocha poznamenána jen jí samou díky autorově interakce s materiálem.³⁵

³³ Jiří Šigut. *Artlist* [online]. Centrum pro současné umění Praha, 2017 [cit. 2017-06-1]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/jiri-sigut-551>

³⁴ Jan Wojnar. *Artlist* [online]. Centrum pro současné umění Praha, 2017 [cit. 2017-06-1]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/jan-wojnar-108587>

³⁵ Tamtéž.



Obr. č. 26: Jiří Šigut, *Pokus o spánek*, 1992



Obr. č. 27: Jiří Šigut, *Tráva I/III*, 1996



Obr. č. 28: Jan Wojnar, *Diagram přibližování*, 1981



Obr. č. 29: Jan Wojnar, *Autofotogram*, 1977

1.7 Odhalování procesu vzniku fotografie

Důležitou osobou v přístupu k vnímání fotografie je Jiří Thýn. V cyklu *50% šedá* nejde o zobrazovanou skutečnost, nejde o přenos a zakonzervování obrazové informace. Poodhaluje zde podstatu fotografie jako média, například černobílé fotogramy prezentované na výstavách i s originální barevnou skleněnou matricí (*Positiv Negativ*, 2009) a proužkové zkoušky vyzvětšované na barytový papír demonstrují samotné principy analogové fotografie.³⁶

V celém svém díle zkoumá Jiří Thýn hranice fotografie. Hranici mezi fotografovaným a viděným. Díla poukazují na veškerou práci v tomto médiu. Propojuje tradici se současným postkonceptualismem.³⁷

Thýn nemluví o abstrakci, ale o nenarativní fotografii. K odhalení samotných principů fotografie není důležitý čas ani prostor. Nejnovější z vystavených prací se jmenuje *Základní studie nenarativní fotografie*. Například fotografie z cyklu *Předobrazy, prostor, abstrakce* vznikly jako analýza analogového média fotografie s ohledem na zobrazení prostoru a abstrakci ve fotografii. Thýn aplikuje skrze fotografické médium Gutfreundovu metodu, tím tyto avantgardní metody po svém interpretuje a dále rozvíjí. Zachycení prostorovosti dociluje technikou čtyř kompozic a jejich následné kombinace na políčko negativu. Thýn plastiku tak jednotlivými snímky rozkládá a poté zpětně konstruuje. Ve výsledku jsou tedy na fotografii všechny čtyři pohledové strany fotografované plastiky.³⁸

Další příklad tohoto přístupu představuje tvorba Veroniky Daňhelové. Ve své tvorbě podobně jako Jiří Thýn odkrývá základní procesy vzniku fotografie. Co se týče námětů fotografií, ve středu zájmu stojí obraz jako symbol. K tomuto vnímání došla náhodným vyfotografováním mandloně v Jeruzalémě v 15. den měsíce. Fotografii tak byla zpětně domyšlena symbolická rovina. Mandloň je totiž považována za dávný židovský symbol jara, autorka tak opouští manifest jednoduchosti obrazu a dostává se na cestu svého nového uměleckého stylu. Daňhelová při zvětšování fotografie skládá z menších formátů fotopapíru, ty zvláště osvětluje i vyvolává. Získává tak výslednou fotografii, která je rozdělená do několika tonálně rozlišených polí a s drobnými

³⁶ Jiří Thýn. *Artlist* [online]. Centrum pro současné umění Praha, 2017 [cit. 2017-06-1]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/jiri-thyn-3509>

³⁷ Tamtéž.

³⁸ Tamtéž.

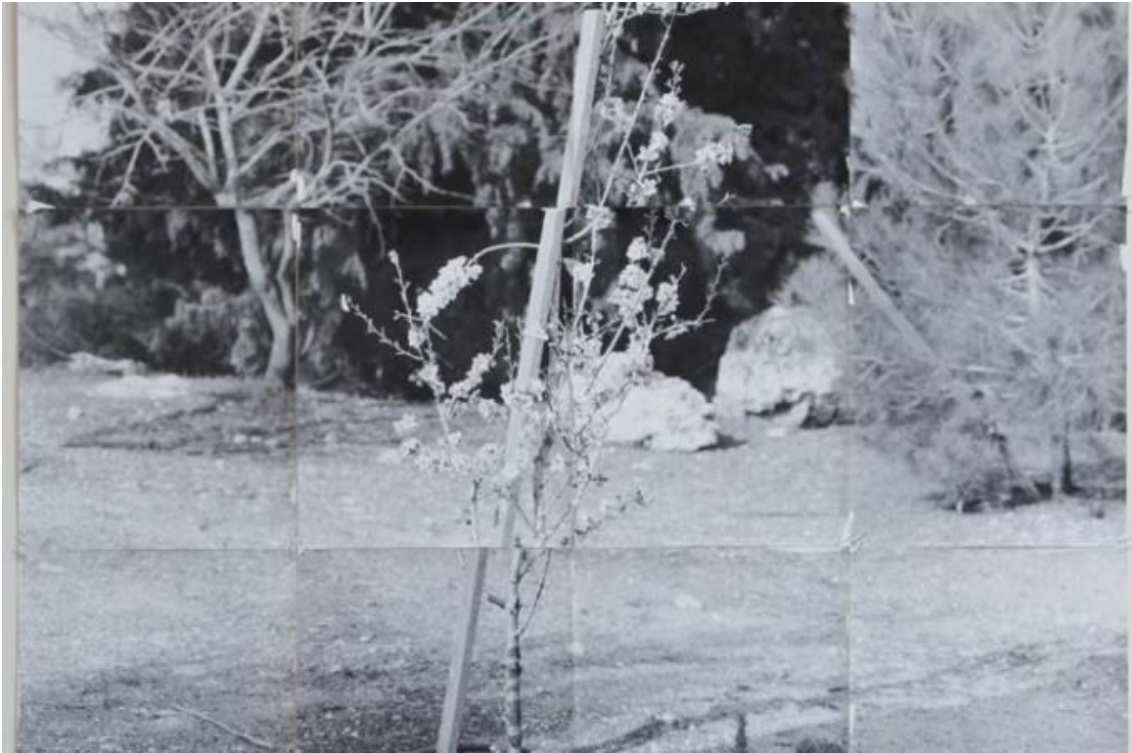
nedokonalostmi v celistvosti obrazu, kvůli nepřesnému skládání fotopapírů a z bílých míst po lepence.



Obr. č. 30: Jiří Thýn, *50% šeda* (z cyklu *O fotografii*), 2009



Obr. č. 31: Jiří Thýn, *Prostorová abstrakce č. 3*, 2011



Obr. č. 32: Veronika Daňhelová, *Mandloň*, 2012

2 JINÁ ROLE FOTOGRAFIE

Tato kapitola pojednává o jiné roli fotografie. V první řadě o fotografiích, které jsou součástí umělecké instalace. V kapitole jsou také zahrnuty fotografie, které slouží jako dokument umělecké akce, a tak na sebe přejímají zástupnou roli uměleckého díla. Dále pojednává o zkoumání správnosti a funkčnosti fotografie. Dalším pilířem této kapitoly jsou fotografie dostupné na sociálních sítích, které jako stále rostoucí objem dat inspirují umělce. Poslední část představují fotografie, které nebyly primárně určené pro širokou veřejnost. Jedná se o osobní sběratelské archivy, které byly veřejností objeveny a uznány jako cenný dokument doby a umělecky hodnotné snímky.

2.1 Fotografie jako součást instalace

V této podkapitole se jedná o fotografie, které jsou nedílnou součástí instalace. Fotografie nabývají na významu ve spojení s dalšími projevy vizuálního umění. Jeden z možných přístupů je demonstrován momentem, kdy se fotografie stává prostředkem k dosažení určitého efektu. Fotografie slouží jako odkaz, indicie nebo doplňuje význam instalace. Je jednou z částí uměleckého díla.

Příkladem tohoto přístupu je instalace Tomáše Svobody *Pozdravy z dovolené* (2006). Autor nepracuje s uměleckou fotografií, k docílení kýženého efektu použil fotografickou tapetu. V tomto případě fotografie slouží jako indicie v rámci uměleckého objektu. Tapeta tu dotváří celkový význam instalace. Instalace představuje spojení textu s obrazem a vybízí diváky k interakci. Svoboda se ve své práci soustředí na komunikaci a její možnosti. Předkládá divákovi předem stanovenou logiku a vyzývá ho k dekodování. „Často zkoumá nenarrativní text a jeho schopnost nést informaci, případně vztah mezi textem a obrazem, ale nenechává stranou ani sociální témata, analýzu médií a rozličných komerčních informací.“³⁹

Další přístup představuje spojení fotografie s jiným objektem, a to spojení bytostné, kdy od sebe části nelze oddělit. Václav Kopecký v rámci již výše zmíněné instalace *Včela z úlu v pohledu* (2010) pracuje s prostorovostí fotografie a jejími limity. Jednotlivé instalace jsou složeny z fotografie a objektu, tak že jedno bez druhého ztrácí na významu. Tento význam skládají společně, navzájem se dekodují.

³⁹ Tomáš Svoboda. *Artlist* [online]. Centrum pro současné umění Praha, 2017 [cit. 2017-06-1]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/tomas-svoboda-176>

V úvaze nad samotnou fotografií se jedná o násilné rozdělení fotografie objektem, fotografie se skládá zpět v celek jen z určitého úhlu pohledu. Sám Kopecký instalaci vysvětluje: „*Včelou z úlu v pohledu*“ jsem se snažil oprostít od klasického rámce, že vystavované fotografie jsou vystavovány jako obrazy na zdi. Ten princip, který jsem použil je na způsob projekce. Projektorem můžeme zacházet s fotografickým obrazem libovolněji než s fotkou na papíře. Můžeme promítnout obraz jen tak do prostoru a on se z části promítne na zed', na podlahu, ale zároveň se zachytí i o nějaký objekt v místnosti, židli, skříň, věšák. Obraz se sice roztříští, nicméně v určitém úhlu pohledu se složí zpět v celek. Cítím v tom jistou prostorovost v jinak tak jasně definovaném dvojrozměrném obraze.“⁴⁰

Oproti instalaci *Včela z úlu v pohledu* Václava Kopeckého Štěpánka Šimlová v rámci výstavy *Léta Levitace* (2016) využívá spojení objektů a fotografie odlišným způsobem. Stěžejní je cyklus fotografií *Zátiší mikrosvětů*. Fotografie je zde prezentována formou digitálně vygenerovaného pozadí (zasněžené horské krajiny, siluety velkoměst apod.) před které Šimlová staví nejrůznější drobné porcelánové plastiky (akty, srnky, dvojice plameňáků) a tuto naaranžovanou kompozici snímá. Fotografie, která je přes objekt promítnutá, objektu dodává strukturu a doplňuje celkový význam instalace. „*Jde tedy o přefocovaná zátiší, nikoli fotografie skutečné věci. Autorka záměrně volí porcelánové sošky, které se stejně jako banální pohlednice krajin pohybují na hraně kýče.*“⁴¹

Šimlová koncept celé výstavy komentuje jako: „*Je to jako při usínání, člověk poslouchá nějaké zprávy, informace z rádia, a ty se mu v nějaké pozměněné podobě zapisují do usínající mysli. A mě dnes už nezajímá význam těch zpráv samotných, ale to, jakým způsobem je má mysl vnímá, zpracovává a podle jakého klíče si je ukládá.*“⁴² Autorka balancuje mezi realitou a jejím subjektivním vnímáním, jinými slovy se realitě snaží vtisknout subjektivitu.

Propojení fotografie s jiným médiem v rámci jedné instalace skvěle ilustruje tvorba Aleny Kotzmannové. Tvorba této umělkyně demonstruje konceptuální přístup, ve kterém si pohrává se zákonitostmi a hranicemi fotografie a přemýšlí o samotné podstatě tohoto média. V instalaci *Někdo ti volá* (1998) propojuje velkoformátovou fotografií

⁴⁰ Václav Kopecký: *Včela z úlu v pohledu*. *Galerie Jelení* [online]. Praha: Centrum pro současné umění Praha [cit. 2017-05-3]. Dostupné z: <http://www.galeriejeleni.cz/vystavy/2010/vaclav-kopeccky-vcela-z-ulu-v-pohledu>

⁴¹ TZ:Štěpánka Šimlová. *Art talk* [online]. [cit. 2017-06-5]. Dostupné z: <http://artalk.cz/2015/11/24/tz-stepanka-simlova-3>

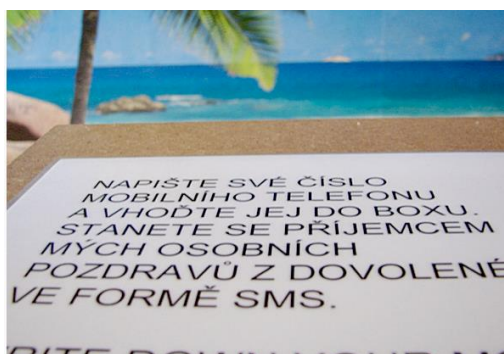
⁴² Tamtéž.

s videoprojekcí. Fotografie zobrazuje dva telefonní automaty, ty doplňují zvuky kroků kolemjdoucích a zvonění, na které nikdo neodpovídá. S tímto konceptem fotografie doplněné videem dále pracuje také v díle *Famke* (1999) nebo *Cesta do háku* (2000).⁴³

Zcela odlišným příkladem v tomto nahlížení na fotografii je tvorba Veroniky Markovičové. Fotografie je tu předkládána jako tenká vrstva skutečnosti, kterou autorka doplňuje, narušuje, vrství a spojuje s textem. Markovičová svou tvorbu komentuje: „*analyzují proces vzniku, způsob vidění, vnímání a prezentování fotografického obrazu. Vytvářím dialog významové roviny a materiální povahy obrazu, který se dá neustále zpochybňovat, přepisovat, dotvářet. Upřesňovat či naopak ponechat prostor pro vlastní interpretaci diváka.*“⁴⁴ Jako materiál autorce slouží fotografie a jiné vizuální poznámky z osobního archivu. Díla se tak stávají plošnou instalací, díky které jsou fotografie zasazeny do vlastních kontextů.

⁴³ Alena Kotzmannová. *Artlist* [online]. Centrum pro současné umění Praha, 2017 [cit. 2017-06-1]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/alena-kotzmannova-182>

⁴⁴ MARKOVIČOVÁ, Veronika. O fotografickém obrazu. *Fotograf. O fotografii*, 2013, roč. 12, č. 21, s. 112.



Obr. č. 33: Tomáš Svoboda, *Pozdravy z dovolené*, 2006



Obr. č. 10 a 11: Václav Kopecký, *Včela z úlu v pohledu*, 2010



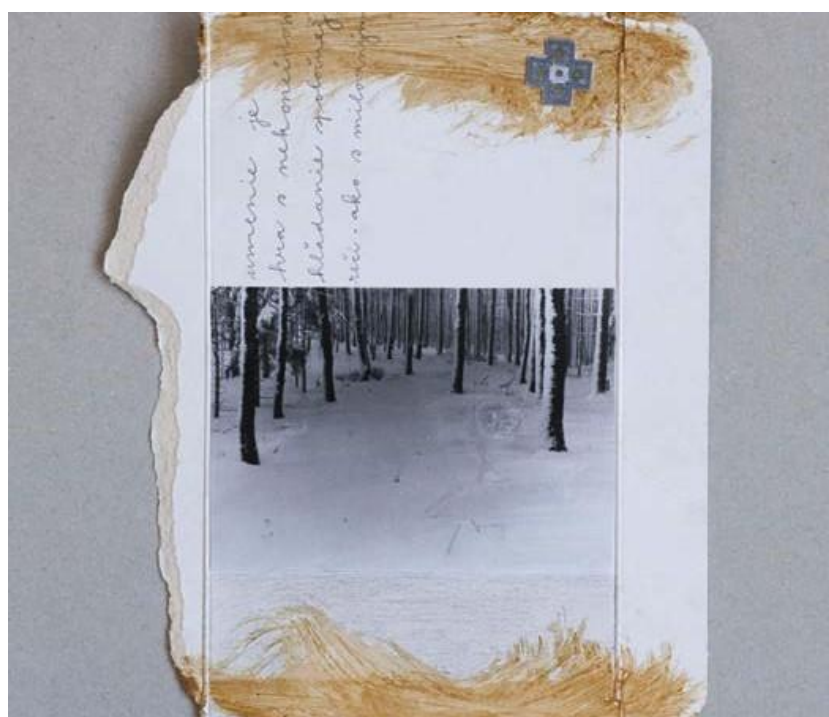
Obr. č. 36, 37: Štěpánka Šimlová. *Léta létavice*, 2016



Obr. č. 38: Alena Kotzmannová, *Někdo ti volá*, 1998



Obr. č. 39: Alena Kotzmannová, *Famke*, 1999



Obr. č. 40 a 41: Veronika Markovičová, *O fotografickém obraze*, 2010

2.2 Fotografie jako zástupce umělecké akce

Do tohoto pilíře patří také fotografie, které slouží jako dokumentace uměleckého díla. Fotografie uměleckých akcí slouží jako zpětná rekonstrukce. Dochází k momentu, kdy fotografie, která je prvotně jen dokumentem uměleckého díla, často i jediným důkazem o průběhu akce, se poté stane sama svébytným uměleckým dílem.

Ilustračním příkladem jsou performance Jiřího Kovandy. Jediným svědectvím velké části těchto uměleckých akcí jsou právě fotografie a skrz tyto snímky jsou akce prezentovány. Kovandovy umělecké akce primárně tematizují problematiku mezilidských vztahů a význam jedince ve společnosti. Základ akce často představují běžné každodenní činnosti, které jsou však posunuté do jiného kontextu. „*Důležitý přitom zůstává kontext ulice a veřejného prostoru, ve kterém zkouší a do něž přenáší často soukromé obsahy, což v té době v totalitárním prostoru muselo nutně vyvolávat i politické konotace, ať již byly autorovy motivace jakékoliv.*“⁴⁵

Dalším umělcem, jehož akce se výrazně zapsaly do historie českého výtvarného umění, je Jan Mlčoch. Jednu z klíčových akcí sedmdesátých let představuje *Velký spánek*, kdy se umělec nechal zavěsit se zavázanýma očima a ucpanýma ušima za ruce a nohy v půdním prostoru. „*Jeho tělo se dostalo do takřka beztížného stavu, který umožnil na několik minut prožít čisté bytí oproštěné od zátěže každodennosti.*“⁴⁶ Poslední akcí Jana Mlčocha byla *Noclehárna* v Galerii De Appel v Amsterdamu z roku 1980. Mlčoch sám instalaci okomentoval: „*Byla mi nabídnuta možnost pracovat nebo vystavovat v renomované galerii De Appel. Požádal jsem její pracovníky, aby v přiděleném termínu přeměnili výstavní prostory v bezplatnou noclehárnu. Byla instalována lůžka včetně pokrývek, stůl a židle. Současně byla zpřístupněna kuchyňka a sociální zařízení. Každou noc bylo od 22:00 do 6:00 ztlumeno osvětlení. Po celou dobu provozu byla noclehárna plně využita návštěvníky města.*“⁴⁷

Zástupcem z pole současného umění, které není svázáno formálními limity, je Jiří Surůvka. Jeho umělecké akce se vyznačují odlehčeností ne však tématem ale pojetím. Surůvkovo umění představuje humornou kritiku společnosti, která díky své jednoduchosti

⁴⁵ Jiří Kovanda. *Rewind* [online]. Brno: Moravská galerie v Brně [cit. 2017-06-7]. Dostupné z: <http://www.rewind.cz/?p=365>

⁴⁶ Jan Mlčoch. *Artlist* [online]. Centrum pro současné umění Praha, 2017 [cit. 2017-06-1]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/jan-mlcoch-3299>

⁴⁷ Tamtéž.

má šanci být dekodována příjemcem. Performance jsou zpravidla koncipovány pro konkrétní místo a to nejčastěji ve veřejném prostoru.⁴⁸

⁴⁸ Jan Surůvka. *Artlist* [online]. Praha: Centrum pro současné umění Praha, 2017 [cit. 2017-06-3]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/jiri-suruvka-1171>



Pokus o seznámení / An Attempt at Meeting a Girl
 19. října 1977, Praha / October 19th, 1977, Prague
 Pozval jsem přátele, aby se podívali, jak se pokusím seznámit s dívkou. /
 I invited my friends to be present at my attempt to meet a girl.

Obr. č. 42: Jiří Kovanda, *Pokus o seznámení*, 1977



Obr. č. 43: Jiří Kovanda, *Bez názvu*, 1978



Obr. č. 44: Jan Mlčoch, *Velký spánek*, 1974



Obr. č. 45: Jan Mlčoch, *Noclehárna*, 1980



Obr. č. 46: Jiří Surůvka, *Batmanovy koule*, 1998



Obr. č. 47: Jiří Surůvka, *Performance u brněnského orloje*, 2015

2.3 Hledisko funkčnosti a správnosti

Pod jinou rolí umělecké fotografie se také skrývá tvorba, která nesplňuje svůj předem vytyčený cíl nebo kýžený efekt. A to záměrně i nezáměrně. Dostáváme se pak k definici špatné nebo pokažené fotografie. Vystává otázka, jaká jsou kritéria pro dobrou fotografii, kdo je určuje a čím se pak stává fotografie, která daná kritéria nesplňuje. *Také řeč fotografie má, právě tak jako řeč mluvená, trojí vztah: k předmětu, k autorovi a k pozorovateli, a tím i trojí funkci: zobrazení, projev a sdělení. A v dobré fotografii se všechny tyto tři funkce uplatňují.*⁴⁹ Takto charakterizuje Eugen Wiškovský dobrou fotografii ve své eseji *Zobrazení, projev a sdělení* z roku 1941.

Pokud se dostaneme k otázce pokažené fotografie, nabízí se nám dvě hlediska. Jednou z možností je fotografie, která je poničená plynutím času. V tomto ohledu bychom se mohli zaměřit na tvorbu Miroslava Tichého, v této podkapitole je však určující moment, kdy fotografie nesplní svůj stanovený účel. Často si klademe otázku, kdy je fotografie špatná a proč, kde se nachází hranice. Tato hranice je velmi křehká a závisí na každém jednotlivém příjemci.

Ilustrační je v tomto ohledu tvorba Mariana Kusika. Ve svém archivu z let 1980 – 1983 nashromáždil nezměrné množství fotografií dětí jedné generace a jednoho města. Nejzajímavější je skupina fotografií, kterou autor označuje jako *Zvyšky*. Jsou to fotografie, které pro objednavatele nemají hodnotu, protože nesplňují svůj účel, kvůli kterému byly pořízené. Na jedné straně nenaplňují kritéria dobré reprezentační fotografie, vedle toho jsou nesporným dokumentem své doby. Nesprávné jsou z různých důvodů. Ať už po technické, nebo pocitové stránce. Díky archivu těchto momentek mezi důležitými záběry se tak setkáváme s fotografií dítěte mezi flintami na kančí kůži nebo bizarními zátišími z narozeninových oslav.⁵⁰

Otázku správnosti fotografie ve smyslu momentu, kdy se pokusíme stanovit objektivní kritéria pro dobrou fotografii a těmito kritérii se řídit, si ve své tvorbě pokládá a s nadsázkou demonstruje Ivars Gravlejs. Umělec předkládá návody na správnou fotografii, stanovuje vlastní hlediska na posouzení správnosti a podle nich sestavuje jednoduchý manuál. Tento manuál vyšel v roce 2016 pod názvem *78 Photography Rules*

⁴⁹ WIŠKOVSKÝ, Eugen. Zobrazení, projev a sdělení. In: POSPĚCH, Tomáš. *Eugen Wiškovský*. Praha: Published by PositiF, 2014. 43. s.

⁵⁰ HAVELKOVÁ, Jolana; KOVAŘÍKOVÁ, Naďa; MUSILOVÁ, Helena. *Stopy a záznamy*. Kolín: Občanské sdružení Funkeho Kolín, 2009. 56 s.

and Useful Advices for beginners. Nejedná se tu o hledisko volby námětu, ale o správnost snímání daného objektu. Gravlejs volí jasné situace, kdy do protikladu staví ideální fotografii a nesprávnou fotografii dovedenou až do humorné krajnosti.

Na poli pravdivosti a objektivitu fotografií se ve své tvorbě pohybuje fotografka Tereza Zelenková. Její tvorba je založená na zpochybňování a přehodnocování různých témat a také na jejich metaforickém potenciálu. Autorka svou práci komentuje jako „*zpochybňování prvoplánového významu zachyceného námětu tím, že snímky promyšleně uvádím do vzájemných juxtapozic.*“⁵¹ Zelenková fotografie uvádí do neobvyklých vztahů, vytrhuje náměty ze zažitých interpretací a nahrazuje je zcela subjektivní asociací.⁵²

⁵¹ ZELENKOVÁ, Tereza. *Absence of Myth. Fotograf. O fotografii*, 2013, roč. 12, č. 21, s. 114.

⁵² Tamtéž, s. 114.



Obr. č. 48: Marian Kusik, *Zvyšky*, 1980 - 1983

7



wrong



right

If you photograph a portrait it's better that the subject is in the center.

17



wrong



right

If you take a picture of a self-portrait, try to hold the camera in both hands.

19



wrong



right

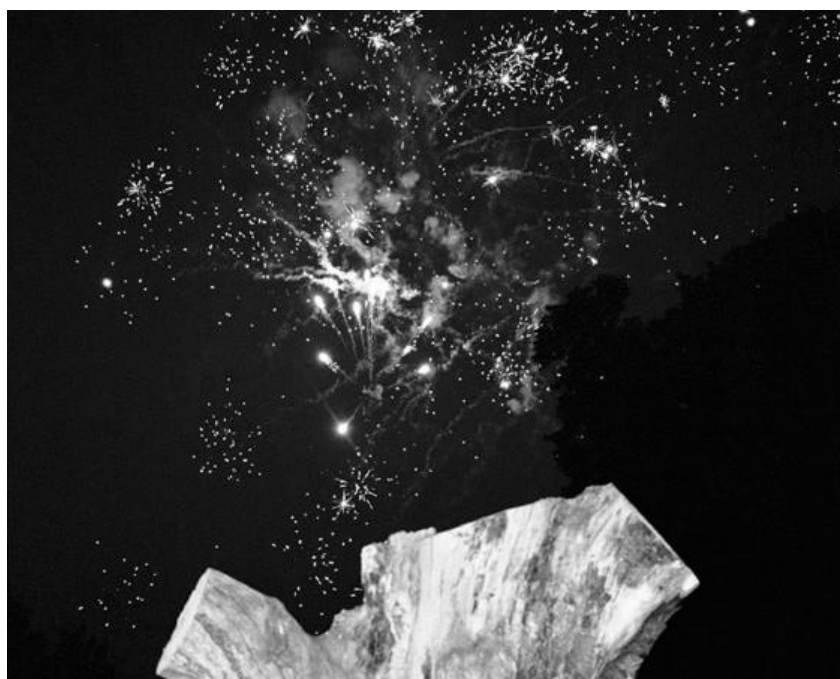
Try to avoid photograph from too close distance.

Obr. č. 49: Ivars Gravlejs, *78 Photography Rules and Useful Advices for beginners*,

2016



Obr. č. 50: Tereza Zelenková, *Past and possible future*, 2011



Obr. č. 51: Tereza Zelenková, *Night i also a sun I*, 2011

2.4 Fotografický materiál jako inspirační zdroj

Své místo v této kategorii má i tematizování laických klasicky uživatelských fotografií. Tyto masy fotografického materiálu se stávají inspirací pro umělce, kteří s nimi pracují jako se surovinou. Dokládá to výstava realizovaná v roce 2014 v Rudolfinu s názvem *Only The Good Ones: The Snapshot Aesthetic Revisited*. Výstava sleduje momentku, snímek pořízený amatérem pro osobní potřebu, coby zdroj inspirace pro další fotografické oblasti, především uměleckou fotografii v americkém kontextu. „*Výstava vypráví dějiny snapshotové estetiky jako příběh provokativní deníkové intimacy, poezie všedního dne a rychlého a chytlavého spodního proudu ulice, periodicky oživujících strnulou uměleckou a komerční praxi primitivní silou neuváženého gesta. Absurdita triviálního, sex, večírky, adolescentní úrazy, naivita, noční koupání, intenzivní ted', pokojové rostliny, život v médiích a skrze média: snapshot je rock'n'roll fotografie.*“⁵³

V rámci této kapitoly je třeba zmínit projekt *Phototrails*, za jehož autorem je označován Lev Manovich. Jedná se o součást řady výzkumů, které vizualizují data, která jsou volně dostupná na sociálních sítích. Konkrétně se jedná o 2,3 miliony fotografií stažených z Instagramu ze 13 měst z celého světa. „*Obrazové vizualizace Phototrails jsou rozděleny do několika skupin – Radial, Montage, Photoplot, Points and Lines. Princip vizualizace Radial uspořádává fotografie do tvaru kruhu, a to na základě parametrů jako jsou čas a místo pořízení snímku, barevnost, kontrast, textura apod.*“⁵⁴

„*Úsilí tvůrců využívajících nalezené fotografie také směřuje k zefektivnění tvorby – umělcem již není tvůrce, ale ten, kdo věc za umění označí, dílo však vykazuje i jiné kvality: především autenticitu, sentiment a zpochybňování hranic umění.*“⁵⁵

Zcela odlišným příkladem jsou fotografické série Kristofera Paetaua a to konkrétně šedesátidílný soubor fotografických cyklů, který vznikl na základě e-mailové komunikace mezi spisovatelem Rüdigerem Heinzem a právě Paetauem. Umělci si po dobu pěti let posílali nalezené amatérské snímky doprovázené vysvětlujícími texty. Jedná se o seskupování původně nesouvisejících snímků, ale také doplnění těchto sérií textem, který má za cíl osvětlit význam série. „*Princip, na kterém jednotlivé koláže staví, označují*

⁵³ Only The Good Ones: The Snapshot Aesthetic Revisited. *Galerie Rudolfinum* [online]. Praha: Galerie Rudolfinum [cit. 2017-06-7]. Dostupné z: <http://www.galerierudolfinum.cz/cs/exhibition/only-good-ones-snapshot-aesthetic-revisited>

⁵⁴ LESÁK, Jan. Lev Manovich. *Fotograf. Umělé světy*, roč. 13, č. 23, s. 82.

⁵⁵ SILVERIO, Robert. *Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci 20. století*. Praha: Akademie múzických umění, 2007. ISBN 978-80-7331-083-7. 109 s.

autoři jako rekontextualizaci.“⁵⁶ Mezi tématy se objevují muži s jelenem, zvířecí polibky i nešťastné děti. Doprovodné texty pojednávají o popkultuře, současné filozofii nebo například čerpají z bible. Působivou sérií je *Fotografův stín*. Snímky spojuje vedle přítomného stínu fotografa černobílá barevnost snímků ale také například orientace na výšku. „*Role fotografa je připomínána jeho zobrazenou siluetou, současně je smysl jeho práce negován neschopností vytvořit čistou fotku.*“⁵⁷

Všechny tyto projekty pracují s amatérskými záběry. Susan Sontag ve své knize *O fotografii* se k amatérským záběrům vyjadřuje ve smyslu hodnocení jejich estetické hodnoty. „*Dnes je zřejmé, že neexistuje zásadní rozpor mezi mechanickým či naivním užitím fotoaparátu a formální krásou vyššího řádu, že není fotografie, ve které by se taková krása nemohla zpřítomnit: prostý amatérský záběr, může být stejně vizuálně zajímavý, stejně výmluvný a krásný jako nejproslulejší umělecké fotografie.*“⁵⁸

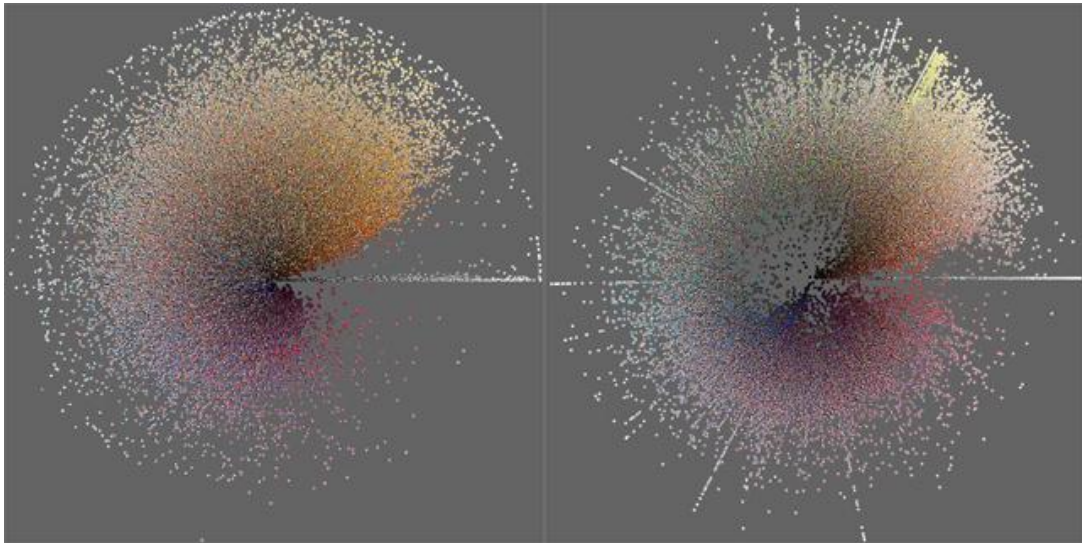
⁵⁶ LOMOVÁ, Johana. Kristofer Paetau. *Fotograf. O fotografii*, 2013, roč. 12, č. 21, s. 8.

⁵⁷ Tamtéž, s. 8.

⁵⁸ SONTAG, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9. s. 96.



Obr. č. 52: Stephen Shore, *Toledo, Ohio from American Surfaces*, 1972



Obr. č. 53: Lev Manovich, *San Francisco* (vlevo) a *Bangkok* (vpravo), 2014



Obr. č. 54: Kristofer Paetau, *Fotografív stín*

2.5 Objevené fotografie

V tomto piliři má také své místo fotografie, která původně nebyla určená pro diváka, a přesto se z tvorby stalo umělecky hodnotné dílo. Jedná se například o tvorbu Miroslava Tichého nebo Vivian Maier. Oba umělci za svůj život vytvořili rozsáhlé archivy fotografií, a vlastně tak kroniku svého života. „*Shromažďovat fotografie znamená shromažďovat samotný svět.*“⁵⁹

Nataša von Kopp o Miroslavu Tichém natočila v roce 2007 dokument pod názvem *Světová hvězda*. Veřejnost Tichého jako fotografa objevila už v 90. letech, do té doby ho společnost vnímala spíše než za fotografa, za blázna a šmíráka. Svých výtvorů si Tichý nijak nevážil a nechával je napospas myšim a plísni o to jsou paradoxně snímky originálnější. Nataša von Kopp tvrdí, že krédem Tichého bylo: „*umění není to, co je perfektní, ale že právě to neperfektní má kouzlo a poezii.*“⁶⁰

Dalším zástupcem v tomto pohledu je Vivian Maier. Celý život pracovala jako chůva a striktně si střežila své soukromí. Pravděpodobně finanční situace ji donutila prodat svůj archiv snímků. Její rozsáhlé dílo představuje kroniku několika desetiletí života amerického velkoměsta.⁶¹ Fotografie Maier jsou autentickým svědectvím celého jejího života. Snímky se vyznačují netradiční kompozicí a citem pro světlo. Výraznou skupinu snímků představují autoportréty, kdy Mayer klidně až nezaopatě hledí přes sklo přímo do fotoaparátu. Mayer skrze fotografii mapuje život celého města, objevují se fotografie, kdy objekty snímků přímo fotografce pózují na druhé straně fotografie pořízené nepozorovaně a skrytě.

⁵⁹ SONTAG, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9. s. 9.

⁶⁰ Miroslav Tichý nebyl perfektní, dosvědčuje dokument. *Česká televize* [online]. Praha, 2017 [cit. 2017-06-9]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1072525-miroslav-tichy-nebyl-perfektni-dosvedcuje-dokument>

⁶¹ Na stopě Vivian Maier. *Aktuálně.cz* [online]. Praha [cit. 2017-05-15]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/na-stope-vivian-maier-aneb-kdo-je-chuva-s-magickym-talentem/r~dd2a004a760b11e4b5c5002590604f2e/?redirected=1497995309>



Obr. č. 55: Miroslav Tichý, *Bez názvu*, 1989



Obr. č. 56: Vivian Mayer, *Bez názvu*, 1940 - 1980

3 ČASOBĚRY A FOTOGRAFICKÉ CYKLY

A právě tak, jako je fotografie omezeným výsekem z plynulého toku času, je také výsekem z neohraničeného prostoru. Svým přesně vymezeným formátem oprošťuje zobrazenou skutečnost ode všeho, s čím v našem zrakovém vnímání v prostoru souvisela, a je-li dobře udělána, vychází vstříc naší zálibě v uzavřené celosti. Eugen Wiškovský zde hovoří o jednotlivé fotografii. V této podkapitole se jedná o časoběry a fotografické cykly, které mají mnohem větší záběr jak časový, tak prostorový.⁶²

V rámci časoběrů a fotografických sérií se jednotlivým fotografiím při vytržení z kontextu ostatních snímků snižuje informační hodnota. Tu nachází až zpět ve vztahu k celku. Rozdíl mezi časoběrem a fotografickým cyklem je definován časem, přesněji řečeno jeho průběhem. Časoběrem rozumíme kontinuální snímání fotografií za určitých předem stanovených podmínek. Časoběr definuje konstantní expozice a fixní časový interval. Důsledkem konstantní expozice se snímky často vyznačují různou tonalitou v závislosti na proměně intenzity světla.⁶³ Fotografický cyklus definujeme jako soubor fotek, které jsou tematicky spjaté, ale nejsou časově podmíněné.

3.1 Časoběry

Časoběry představují sérii snímků s různou frekvencí snímání nebo jinou podmíněností. Tematicky se například může jednat o monitoring prostoru, sledování konkrétní skutečnosti v měnících se podmínkách, nebo může středobod zájmu představovat čas a jeho zachycení. *Všechny fotografie jsou memento mori. Fotografovat znamená účastnit se na smrtelnosti, zranitelnosti, nestálosti někoho (či něčeho) jiného. Právě vyjmutím tohoto momentu a jeho znehybněním vypovídají všechny fotografie o neúprosném plynutí času.*⁶⁴ Časoběry se snaží zachytit průběh času a co více konzervují jednotlivé fáze plynutí času.

Ondřej Bouška v díle *10s of run* představuje přísně řízený časoběr, kdy je dáno místo, objekt snímání i doba, po kterou snímání bude probíhat. Jedná se o pečlivě připravenou a promyšlenou konfrontaci člověka, jeho fyzického výkonu a krajiny. Projekt

⁶² WIŠKOVSKÝ, Eugen. Oproštěním k projevu. In: ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii: průvodce modernitou v antologii textů*. Praha: Akademie múzických umění, 2012. ISBN 978-80-7331-235-0. s. 421

⁶³ GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-014-7. 68. s.

⁶⁴ SONTAG, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9. s. 21.

představuje čisté dodržení konceptu. Další Bouškův zajímavý časosběrný projekt představuje *Velíz*, hora ve středních Čechách, kde bývalo keltské opidum. Umělec v noci z 9. do 10. 6. 2007 každých 30 minut vyfotil dlouhou expozicí jeden snímek. Máme tak možnost nahlédnout na záznam přírodních jevů jedné noci a také zachycení pohybu ve statickém médiu fotografie. Celá Bouškova tvorba je provázaná zájmem o krajinu s důrazem na konceptuální projekty, kde je autor sám fyzicky účastněn. Krajina se pro Bouška stává inspirací a také prostorem pro realizaci projektových idejí.⁶⁵

Dalším příkladem na poli časosběrů je projekt Dana Grahama. Cyklus 160 fotografií, pořízených 21. a 22. září, kdy v šesti sekundových intervalech a úhlových posunech po 18 stupních vzhledem ke slunci snímal nebe. Časosběr započal v momentu západu slunce. „*Postupně vzniká mapa oblohy, počátkem je místo, kde slunce zapadlo za horizont. Toto místo je základním bodem v našem prostoru tak, že série osmdesáti fotografií vychází z tohoto bodu po spirále až k pomyslnému vrcholku nebe.*“ Při východu slunce následujícího dne se tento proces opakoval ale opačným směrem. Prostor je definován probíhajícími mraky a měnící se intenzitou světla a tmy.⁶⁶

Pozoruhodná je práce s fotografií jako surovinou Holandského konceptuálního umělce Jana Dibbetse. Ve své výstavě pro Zadkine muzeum v Paříži se nechal inspirovat samotnou architekturou budovy. Jednotlivé snímky galerijního prostoru poskládal v reakci na architektonické principy budovy muzea. Vznikají tak koláže, se kterými poté umělec dále kresebně pracuje. Oproti projektu pro Zadkine muzeum je typickým příkladem časosběrného projektu série fotografií s názvem *Nejkratší den roku 1970*. Dibbets fotografoval z okna svého domu každých šest minut jeden snímek a to od východu do západu slunce. Fotografie poté instaluje v rastru 8 x 10 a opatřuje snímky poznámkami o expozičních časech, které při snímání použil.⁶⁷ Setkáváme se tu, stejně jako u Bouška a Grahama, s přísně naplánovaným a dodrženým konceptem, který zachycuje pomocí světla plynutí času.

⁶⁵ Pohledové studie. *Galerie-tic* [online]. 2011 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: <http://galerie-tic.cz/autor/ondrej-bouska>

⁶⁶ Project Program. *Ateliér environment / FaVU VUT Brno* [online]. [cit. 2017-05-3]. Dostupné z: <http://environment.ffa.vutbr.cz/cs/kontexty/project-program>

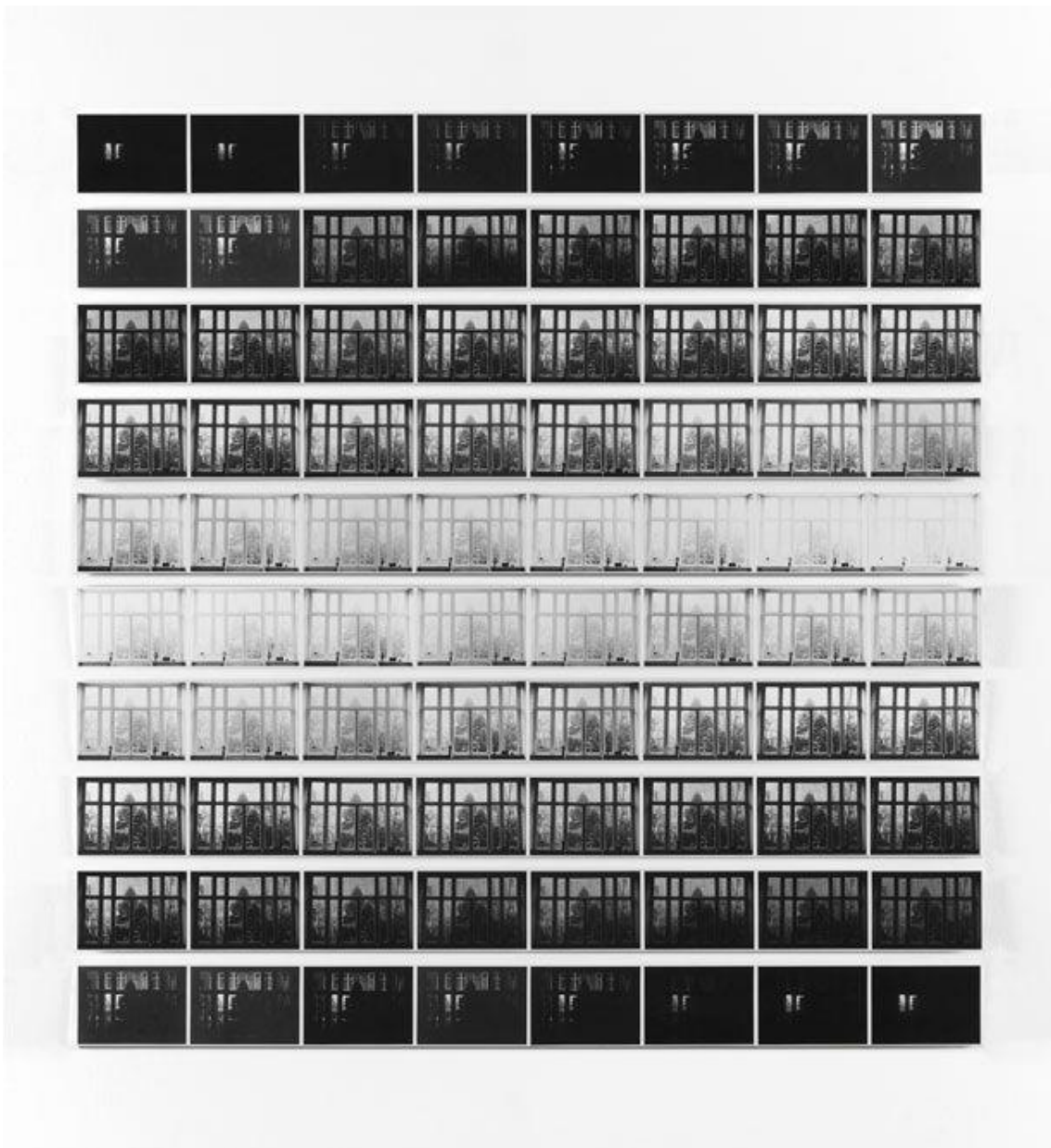
⁶⁷ GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-014-7. 70. s.



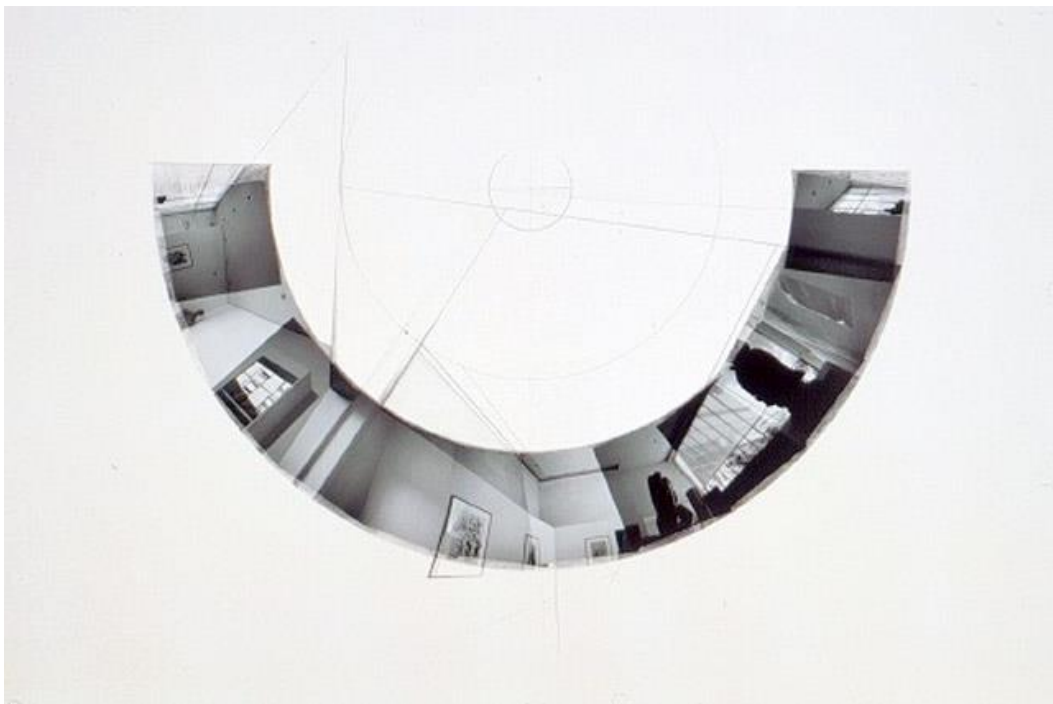
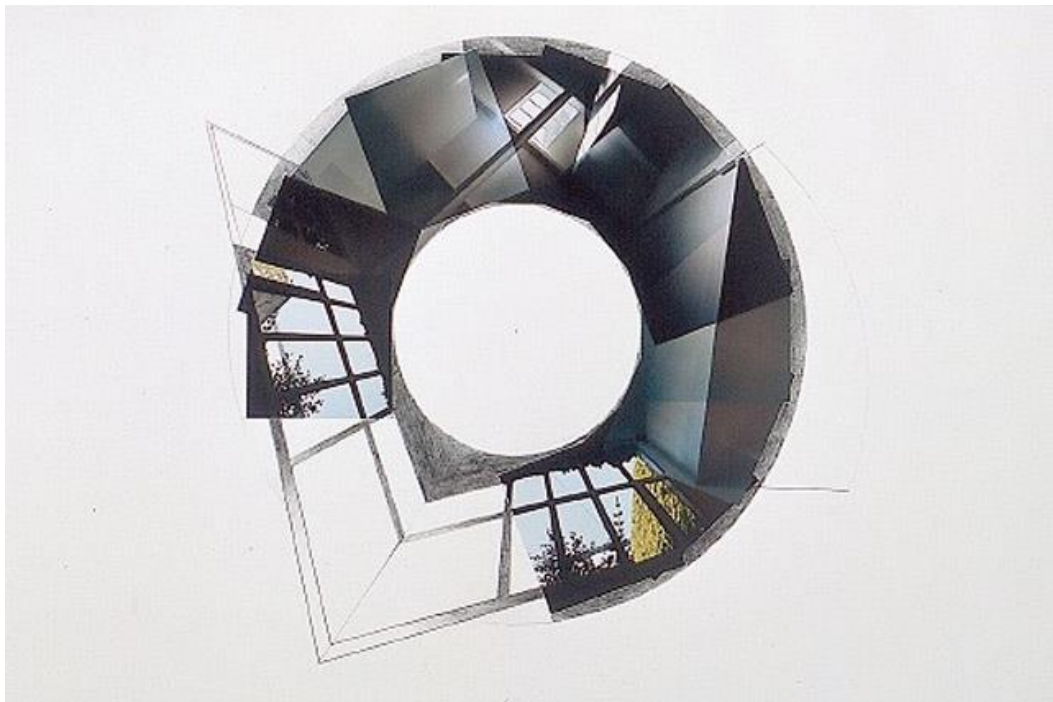
Obr. č. 57 a 58: Ondřej Bouška, *10s of Run*, 2009



Obr. č. 59 a 60: Ondřej Bouška, *Velíz*, 2007



Obr. č. 61: Jan Dibbets, *Nejkratší den roku 1970*



Obr. č. 62 a 63: Jan Dibbets, 2009

3.2 Fotografické cykly

Porozumět fotografii není snadné, fotografie jsou texty zapsané v pojmech „fotografického diskurzu“, jenž však jako každý jiný zahrnuje diskurzy, které ho přesahují, „fotografický text“, stejně jako každý jiný, je místem složité „intertextuality“, řady překrývajících se dřívějších textů, „považovaných za samozřejmost“ při určité kulturní a historické shodě okolností.⁶⁸ Ve fotografických cyklech se tato intertextualita násobí a navíc vznikají další nové vztahy.

Ilustračním příkladem je tvorba Jiřího Hankeho. Pro Hankeho jsou příznačné dlouhodobé, často mnohaleté, cykly. Jeho nejznámější a nejrozsáhlejší projekt představuje série s názvem *Pohledy z okna mého bytu* (1982 – 2004), kterou doplnil záznamy svých myšlenek. „Každá fotografie souboru je důležitá a nejen z estetického hlediska. Dohromady je z nich patrné něco víc než zajímavost variací na vděčný námět.“⁶⁹ Autor zobrazuje fotografii jako výsek z celku. Jednotlivé snímky nás drží v napětí a nutí nás sledovat další snímky série za účelem porozumění souvislostem. Nejen že fotografie mají dokumentární funkci, vedle toho promlouvají o médiu fotografie jako takovém. Dlouhodobé projekty jsou Hankově tvorbě vlastní, vedle tohoto cyklu je to například *Malá galerie spořitelny v Kladně 1977 – 1997* (1997) nebo *Otisky generace* (1998).⁷⁰ Jiří Hanke sám řekl: „Fotografie mi umožňuje zaznamenávat vjemy, situace a setkání, které mě zaujaly a jejím prostřednictvím lépe poznávat svět a lidi kolem sebe.“⁷¹

Dalším příkladem je přístup Anny a Bernharda Blume. Tato umělecká dvojice vytváří již od raných 70. let inscenované fotografické série, které jsou charakteristické svým obsahem i svéráznou formou. *Blumeovi jako prostředí pro své série vybírají prostředí, která jsou každému důvěrně známá. V tomto důvěrně známém prostředí však ožívají jeho části, mění se v autonomní „subjekty“ a, jako by obdržely nadpřirozenou sílu, vstupují do – často agresivního – kontaktu s člověkem, nutí jej k reakci a stávají se jeho pohybovými partnery.⁷² Řazení jednotlivých snímků do tematických sérií vyvolává pocit pohybu a napětí, fotografie vyvolávají v příjemci pocit chaosu, lability a znejistění. Snímky jsou plné absurdních pohybů a křečí, které jsou předváděny aktéry v nenápadném*

⁶⁸ BURGÍN, Victor. Prohlížení fotografií. In: CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann a synové, 2004. ISBN 80-239-5169-6. 92. s.

⁶⁹ MOUCHA, Josef. Jiří Hanke. *Fotograf. Hranice dokumentu*, 2005, roč. 4., č. 5, s. 18.

⁷⁰ Tamtéž, s. 18.

⁷¹ Jiří Hanke. *World Webphoto Gallery* [online]. 2003 [cit. 2017-05-16]. Dostupné z: <http://www.wwg.cz/vystavy-cz-autoru/hanke-jiri>

⁷² LIŠKA, Pavel. Blume. *Fotograf. Kolektivní signatura*, 2003, roč. 2, č. 2, s. 78

civilním oblečení, a právě tento kontrast zvyšuje působivost jednotlivých fotografických sérií.⁷³

Další přístup představuje dílo Markéty Othové. Autorka ve své tvorbě tematizuje ty zdánlivě nejobyčejnější životní situace, které jemně fází do sérií. Tady se nejedná o časově podmíněný projekt, jedná se o řízený výběr fotografií. Othová v devadesátých letech vybrala fotografie z archivu vlastních snímků, pořízených během cest, a následně z nich sestavovala fotografické instalace. Význam jednotlivých fotografií je určen až syntaxí celku.⁷⁴ Počátkem nového desetiletí se její tvorba posunula k časovým sériím, které vznikaly sekvenčním snímáním. V současnosti se ve své tvorbě zabývá zkoumáním povahy fotografického média.⁷⁵

Příkladem odlišného přístupu, a to ve smyslu následného zpracování snímků, je fotografický projekt Anety Grzeszykowsky a Jana Smagy. Dvojice vytvořila fotografickou sondu do deseti Varšavských bytů, včetně toho svého. Samotní umělci na fotografiích pózují, snímky jsou focené samospouští, kdy je fotoaparát umístěn uprostřed místností pod stropem. Zdánlivě se může zdát, že se jedná o sledování soukromí aktéru snímků, ale „*lovec a lovný jsou zde jedno.*“⁷⁶ Série fotek jsou seskládány v duchu půdorysů bytů, vzniká tak napětí mezi vhladem do soukromí a až technickým rázem prezentování jednotlivých sérií.

Dalším příkladem je fotografický cyklus inscenovaných fotografií *A ona řekla, ať se dívá* fotografky Petry Malé. Tento dokument třech generací představuje snímky, které pozbývají na objektivitě, jsou podřízeny imaginárnímu světu osobní paměti a vzpomínek. *Fotografiím věříme jejich autenticitu, přestože se pohybují mezi skutečností a smyšlenkou.* Autorka mistrně vmanipuluje diváka do světa snění, jedinou objektivní pravdu představuje prostředí prarodičů, ve kterém Malá vyrůstala. *Podobně jako v Kusturicově filmu Arizona Dream má každá osoba z fotografií Petry Malé své sny a své touhy a někde za tím vším je všudypřítomný náznak pomíjivosti a smrti.*⁷⁷

Odlišným přístupem s důrazem na pozici autora představuje cyklus *Něco o mně* (od r. 1999) Jolany Havelkové. Série vznikla náhodnými záběry automatu, kde objekt

⁷³ LIŠKA, Pavel. Blume. *Fotograf. Kolektivní signatura*, 2003, roč. 2, č. 2, s. 78

⁷⁴ Markéta Othová. *Artlist* [online]. Centrum pro současné umění Praha, 2017 [cit. 2017-06-6]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/marketa-othova-2353>

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ ALT, Hynek. Grzeszykowska a Smaga. *Fotograf. Kolektivní signatura*, 2003, roč. 2, č. 2, s. 96.

⁷⁷ Rekonstrukce minulosti. *Funkeho Kolín* [online]. Praha: Občanské sdružení Funkeho Kolín [cit. 2017-06-2]. Dostupné z: <http://www.funkehokolin.com/index.php?id=789>

snímání je sama autorka. Umělkyně se ve své tvorbě dlouhodobě zabývá médiem fotografie a překvapuje novými, odlišnými přístupy. Fotografie této série se vyznačují autenticitou a pestrostí ve způsobech snímání.

S fotografií jako se surovinou ve své instalaci *Diagram* pracuje Vojtěch Marek. Marek požádal svých šest přátel, aby v rámci jednoho kinofilmu, se snažili fotografiemi popsat sami sebe. Vzniklé snímky poté Marek nainstaloval na stěnu a vytvořil určitou formu diagramu. Každou z fotografií poté opatřil komentářem a vytvořil vlastní vztahy mezi jednotlivými snímky.⁷⁸

⁷⁸ BAŇKA, Pavel. *Začarováný kruh = Magic circle*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2011. ISBN 978-80-7414-380-9. 118. s.



Obr. č. 64 a 65: Jiří Hanke, *Pohledy z okna mého bytu*, 1982-2004



Obr. č. 66: Anna a Bernhard Blume, *V lese*, 2014



Obr. č. 67: Markéta Othová, *Excalibur*, 1999



Obr. č. 68: Markéta Othová, *Utopie*, 2000



Obr. č. 69: Aneta Grzeszykowska a Jan Smaga, *Plán č. 8*, Krasinskiego 10/154, 2003



Obr. č. 70: Aneta Grzeszykowska a Jan Smaga, *Plán č. 4*, Dolna 4/51, 2003



Obr. č. 71: Petra Malá, *A ona řekla, dyť se dívá*, 2008



Obr. č. 72: Jolana Havelková, *Něco o mně*, 2010



Obr. č. 73: Vojtěch Marek, *Diagram*, 2008

PRAKTICKÁ ČÁST

REFLEXE VNÍMÁNÍ A DEFINOVÁNÍ SEBE SAMA

4 DEFINICE PROJEKTU

Praktická část mé diplomové práce představuje fotografický experiment propojený s video projekcí. Celý experiment má pevně danou strukturu, tedy jsou předem dány všechny kroky. Prvním krokem je časosběr. Po tři dny každou půl hodinu fotoaparát samostatně vyfotí fotografii. Nejpodstatnější je surovina, fotografie vzniklé z tří denního časosběru, z níž vychází všechny další kroky zpracování. Kroky projektu jsem volila podle svého zájmu o zkoumání vyvolávání fotografií a následné práce s fotopapírem.

Chci atakovat hranice narušování obrazu a s ním související čitelnost a možnost rozkódování prezentovaného příjemcem. Myšlenkově se tak vracím ke své starší práci, kdy jsem svůj projekt „Posílám svůj pohled“ nahrála na webový server a nechala vygenerovat QR kód odkazující na vzniklé video. Samotný kód jsem pak vytiskla ve velikosti A1, jednotlivé pohlednice jsem pak vytiskla v měřítku jednoho políčka kódu, poté kód překrývala, a tak zkoumala hranici jeho čitelnosti.

Nedílnou součástí instalace je projekce surového materiálu, a tím rozkrytí významu projektu. Promítané video, vzniklé ze 144 fotografií časosběrného záznamu mého bytu, představuje částečnou interpretaci projektu. Instalace, kde proti příjemci stojí stěna pokrytá fotografiemi a za stěnou běží časoměr, má v příjemci vzbudit aktivitu ke zkoumání souvztažnosti stěny a projekce.

Vedle zkoumání limitů přijímání a dekodování obrazu má práce za cíl zkoumat pravdivost předkládaného obrazu. Experimenty s osvětlením na zdeformované fotopapíry vedou ke zkoumání vztahu reálného a zobrazovaného.

Ozvláštněného režimu užívání mého bytu chci využít k vlastní psychohygieně a k zintenzivnění vnímání životních podmínek, které často determinují náš psychický stav a jednání. Nejlépe poznáme sami sebe, když v nějakém ohledu omezíme svou svobodu, svobodu pohybu.

Jako pedagog výtvarné výchovy se snažím o zpřístupnění klasické fotografie mladým lidem a o zjednodušení postupu vyvolávání fotografií. Spojení tradičního postupu vyvolávání fotografií s digitální fotografií a osvětlením pomocí projektoru pro mě představuje ztraktivnění celého procesu pro studenty výtvarné výchovy.

5 TEMATIKA PROJEKTU

Když jsem uvažovala o obsahu fotografických projektů, které mě nejvíce oslovují ve spojitosti s obsahem samotné praktické části, došla jsem k problematice vymezení sebe sama v rámci společnosti, prostředí a vlastního já.

Otázku vymezení vlastního já bych chtěla pojmout podobně jako definování toho, co je fotografie. Tedy vymezením toho, co již „já“ není. Cílem je odkrývat a poukazovat na hranice. V úvahách nad tím, co mě definuje, jsem došla k determinaci prostorů, které udávají hranice a limity každodenního dění. V rámci zkoumání vlastního já jsem se rozhodla pro monitorování prostor, ve kterých se nejčastěji vyskytují. Vybírala jsem mezi několika náhledy. Nakonec jsem se rozhodla pro třídní časosběr přímo v pokoji mého bytu.

Monitorování užívání toho nejosobnějšího prostoru má za úkol rozkrýt aspekty vlastního já, které zůstávají bez povšimnutí. Zároveň jsem si vytyčila vzorce, podle kterých prostor v projektu budu užívat. Cílem je uvědomění si vlastního jednání pod nátlakem určitého omezení. Projektem si chci pokusit zregulovat životní tempo a na jeden den z projektu se zastavit v čase.

6 ZPRACOVÁNÍ PROJEKTU

V rámci experimentování s fotografií mě vždy přitahovalo spojovat tradiční klasické postupy s digitálními technologiemi. Projekt představuje spojení stěny, na které budou nainstalované fotografie, s video projekcí. Na stěně bude nainstalován časosběrný projekt, kdy po dobu 3 dní bude snímán pokoj mého bytu. První den se nechám v bytě uvěznit. Druhý den byt budu užívat v obvyklém režimu a den třetí nechám byt opuštěný. Celé tři dny bude fotoaparát každou půl hodinu snímat prostor.

Vznikne tedy 144 fotografií, které digitálně sloučím v jednu. Z těchto fotografií pak vytvořím fotostěnu. Fotostěna se bude skládat ze 144 fotopapírů, stejně jako časosběr se skládá ze 144 fotografických záznamů. Základem fotostěny budou deformační hry s fotopapírem, kdy před osvětlení subjektivně vybrané fotky zdeformuji do určitého opakujícího se tvaru.



Obr. č. 74: Prostor pro časoběrný projekt

7 MÍSTO INSTALACE

Projekt jsem se rozhodla realizovat v prostorách Pilnáčkovy továrny na kraji Slezského předměstí v Hradci Králové. Bývalá mydlářská továrna v současnosti představuje multifunkční objekt. Část, kterou jsem pro instalaci vybrala, byla dlouhodobě využívána jako koncertní prostor. Prostor je rozdělen na tři části. Instalaci jsem se rozhodla umístit do levé části prostoru. Chci vytvořit iluzi uzavřeného prostoru. Vstup do místnosti bude zatarasen foto stěnou a na protější stěně místnosti bude promítnut surový materiál, z kterého byla celá práce vytvořena. Vznikne tak iluze intimního nepřístupného prostoru. Návštěvníkovi se při příchodu do místnosti naskytne pohled na fotostěnu, která bude částečně transparentní. Čím blíže ke stěně příjemce přistoupí, tím více se mu rozkryje realita ukrytá za fotostěnou.



Obr. č. 75 a 76: Areál Pilnáčkovy továrny



Obr. č. 77 a 78: Prostor Pilnáčkovy továrny

8 REALIZACE

8.1 Časoběr

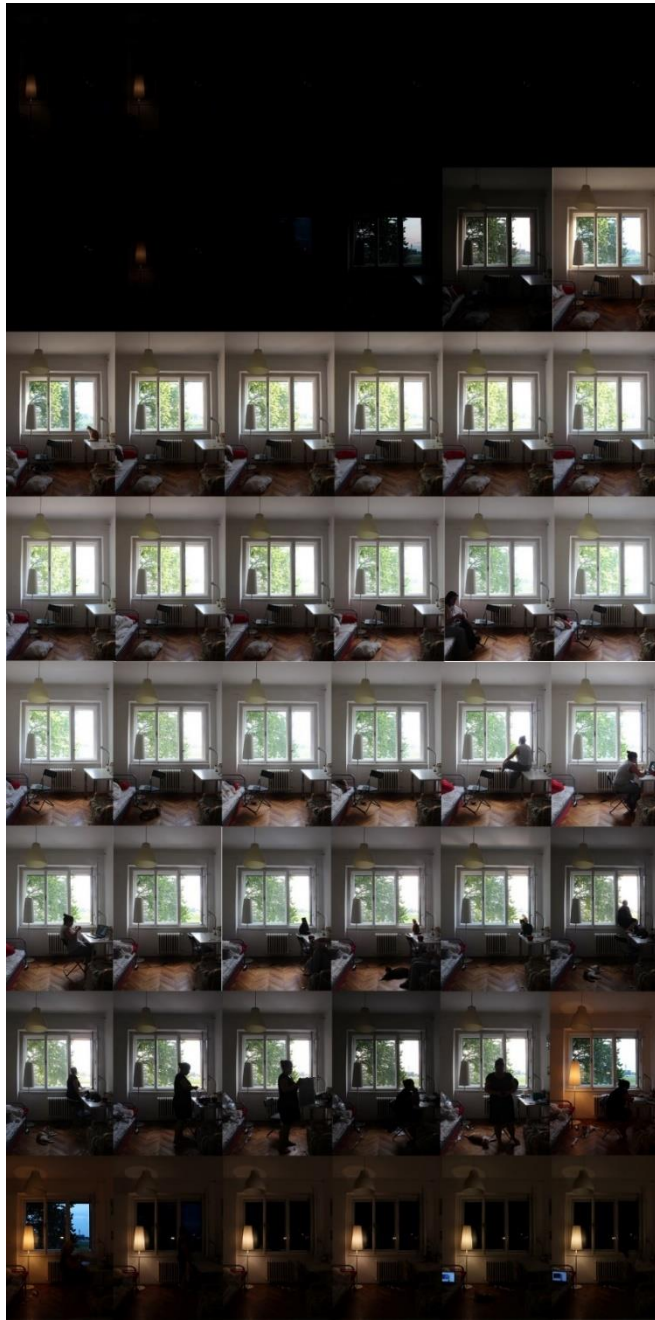
Časoběrný projekt se stal základní surovinou experimentu. Tři dny jsem svůj byt, jako svůj nejosobnější prostor, navštěvovala v určitém předem nastaveném režimu. I přes krátkou dobu trvání projektu mi tato mnou nastavená nesvoboda ukázala vztah k domovu a niternou potřebu ukotvení v bezpečném prostoru.

V den, kdy jsem byla v bytě uvězněná, jsem plnila úkoly, které jsem už dlouhou dobu odkládala. Projekt se pro mne stal významným krokem k duševní hygieně. Během připravování se na sběr dat jsem narazila na řadu technických problémů, např. zajištění externího napájení fotoaparátu nebo zajištění programu pro časování snímání. Nakonec jsem pro řízené snímání fotografií zvolila program Magic Lantern, který jsem nainstalovala do fotoaparátu.

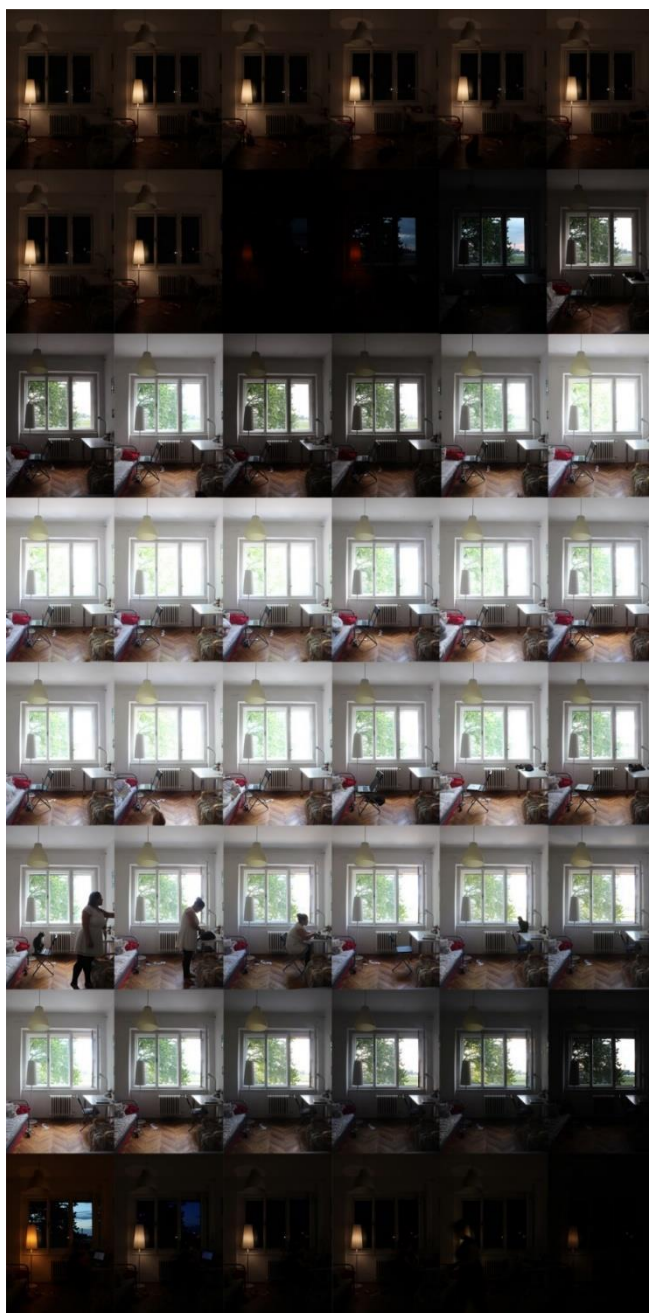
Po získání materiálu z časoběru následovalo sloučení vzniklých fotek v jedinou. Průnik těchto fotek jsem získala regulováním průhlednosti v grafickém editoru Adobe Photoshop.



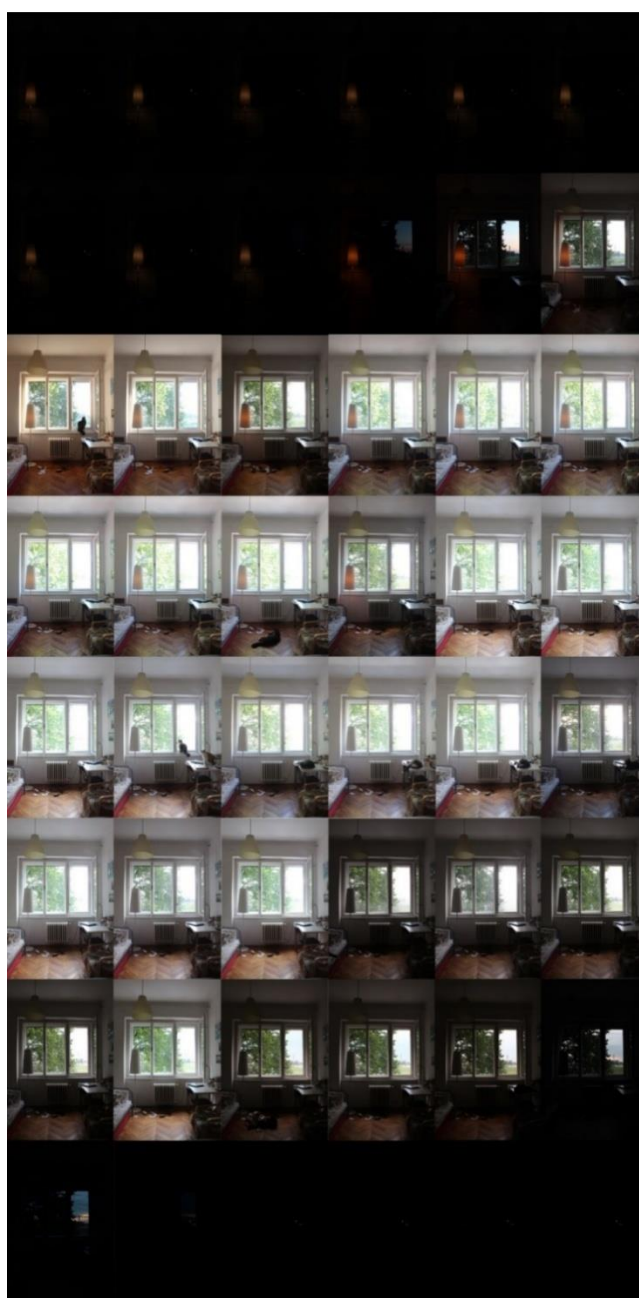
Obr. č. 79: Výsledná fotografie vzniklá z průniku 144 fotografií časosběru



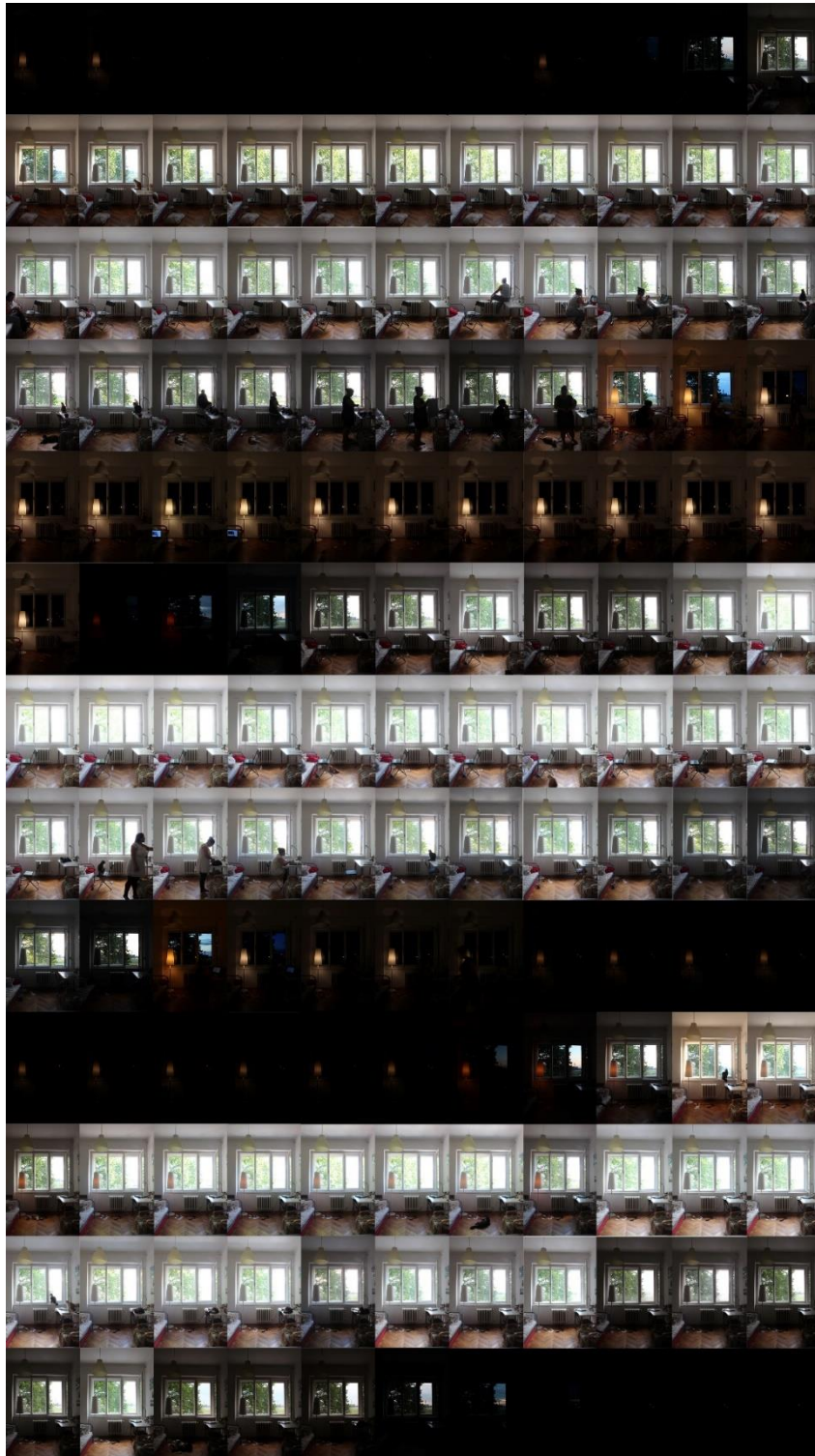
Obr. č. 80: První den časosběru



Obr. č. 81: Druhý den časoběru



Obr. č. 82: Třetí den časosběru



Obr. č. 83: Časosběr

8.2 Vyvolávání projektu

Po získání průsečíku tří denního sběru fotografií jsem přešla k samotnému vyvolávání fotografií. V návaznosti na velikost vybraného prostoru jsem volila formát fotografií 18x24 cm.

Následovala fáze zkoumání osvitů projektorem. Cílovou plochu jsem rozdělila na šest částí 1x1 m. Projektor byl od umístění fotopapírů vzdálen tři metry. Cílem bylo prodloužit čas osvitů, protože i při osvitě v délce trvání zlomku vteřiny se světločivá vrstva na papíru spálila. Testovala jsem proto různé typy světelných filtrů, různé tloušťky a různé barvy. Nakonec jsem pomocí vybraného filtru prodloužila čas osvitů na jednu vteřinu. Postupně jsem takto osvětlovala a vyvolávala všech šest dílů.

Fotografie jsem před osvitěm skládala do předem připraveného rastru na polyesterovou desku. Polyester jsem volila z důvodu snadného přichycení fotografií v deformaci. Fotografie jsem deformovala intuitivně, cílem byla maximální dekonstrukce prostoru pokoje a ztráta informací. Celkově tedy jde o hledání míry rozkladu a deformace obrazu, kdy je divák schopen rozpoznat skutečnost.

8.3 Instalace

Projekt jsem velikostně přizpůsobovala vybranému prostoru. Jako podklad pro instalaci fotek jsem použila polykarbonátovou desku o velikosti 2x3 m. Pohled skrz polykarbonátovou desku strukturuje a rozostřuje viděné, byl proto pro moji instalaci ideálním řešením. První plán instalace představovala deska s fotografiemi. Jednotlivé fotografie jsem na polykarbonátovou desku instalovala pomocí oboustranné lepicí pásky.

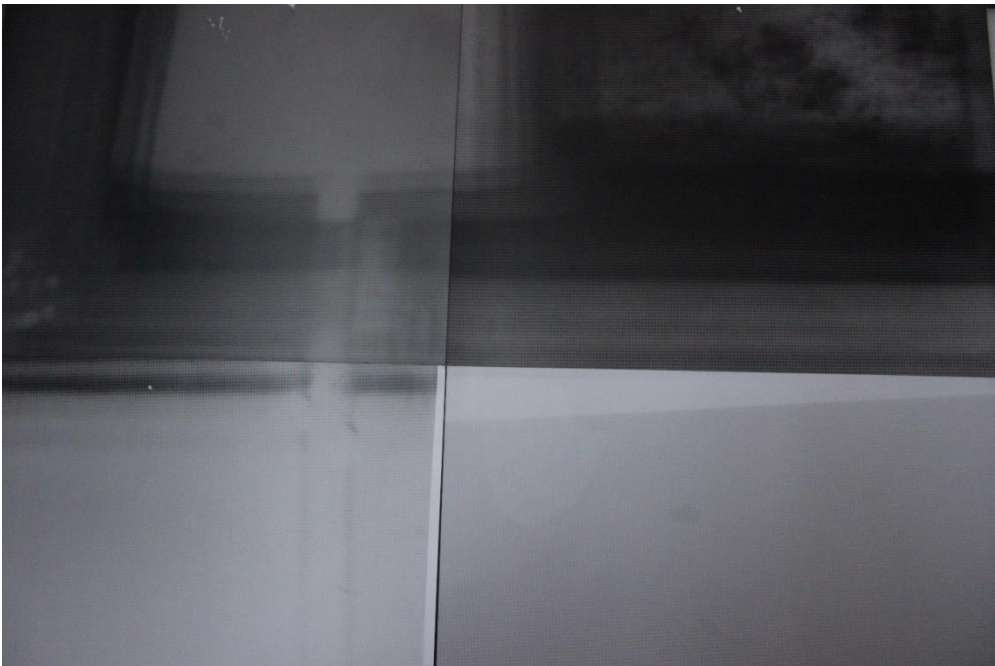
Spodní část výklenku, která nebyla zakryta polykarbonátem, jsem vyplnila polystyrenovými deskami polepenými černou tapetou. Polykarbonátové desky jsem do výklenku upevnila pomocí dvou dřevěných trámů, které jsem do tvaru L vzepřela o zeď. Druhý plán instalace představovala projekce videa složeného z fotek časosběrného projektu v délce 47 vteřin ve stále se opakující smyčce. Při prohlédnutí otvory vzniklými deformací fotopapírů docházelo v ideálním případě k doplnění chybějících informací.



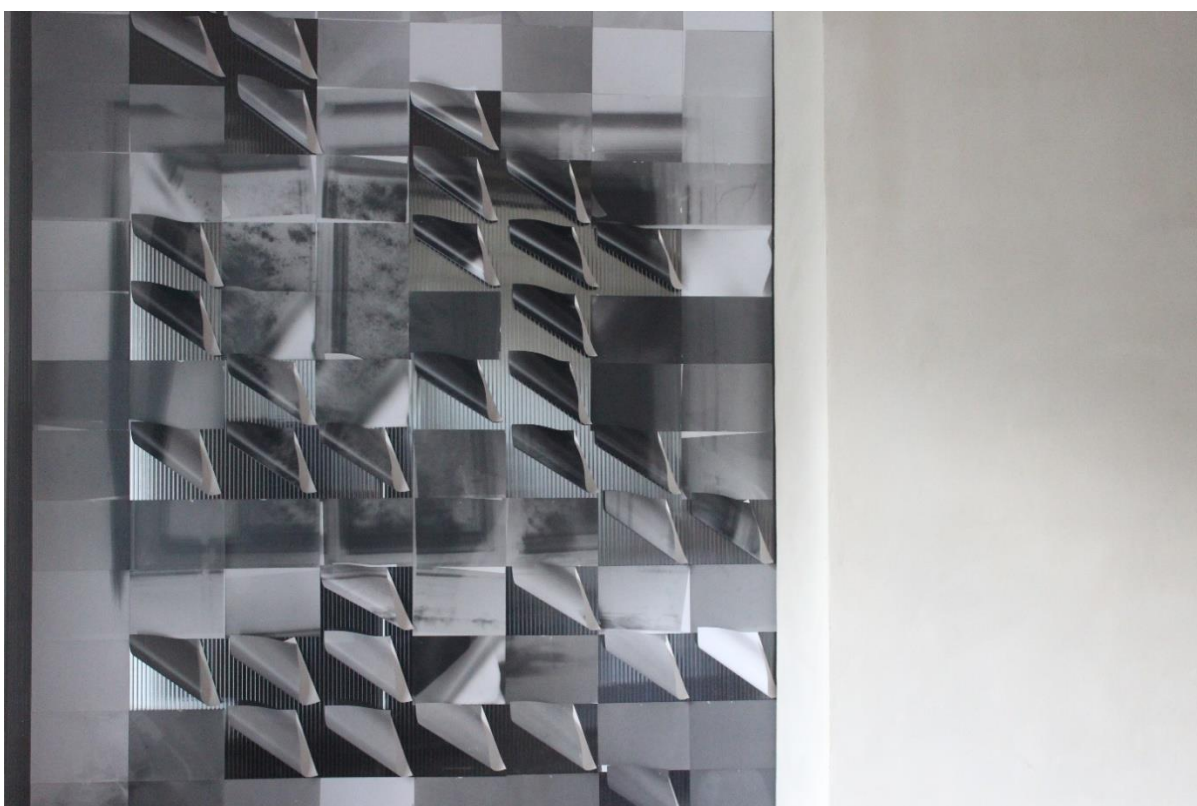
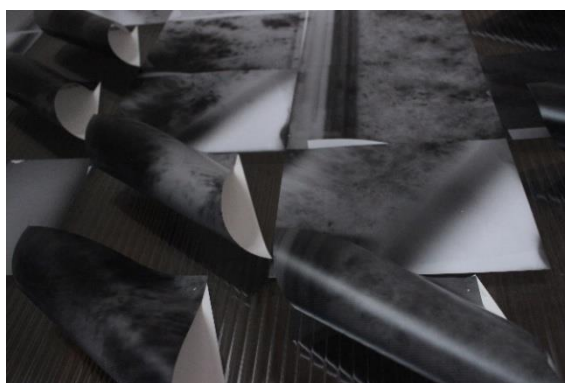
Obr. č. 84: Výsledná instalace (s projekcí/bez projekce)



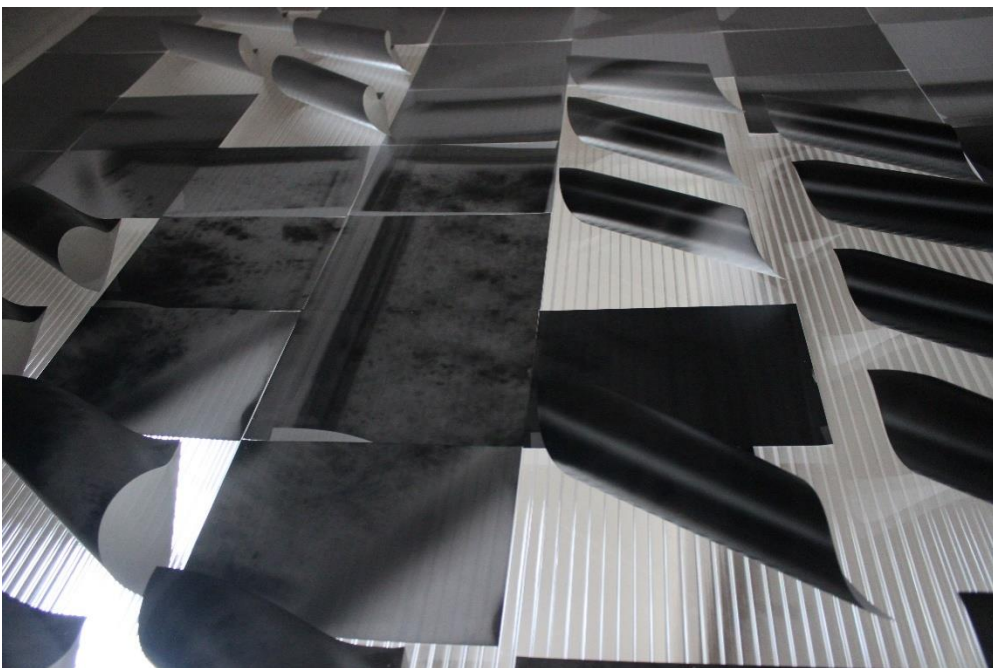
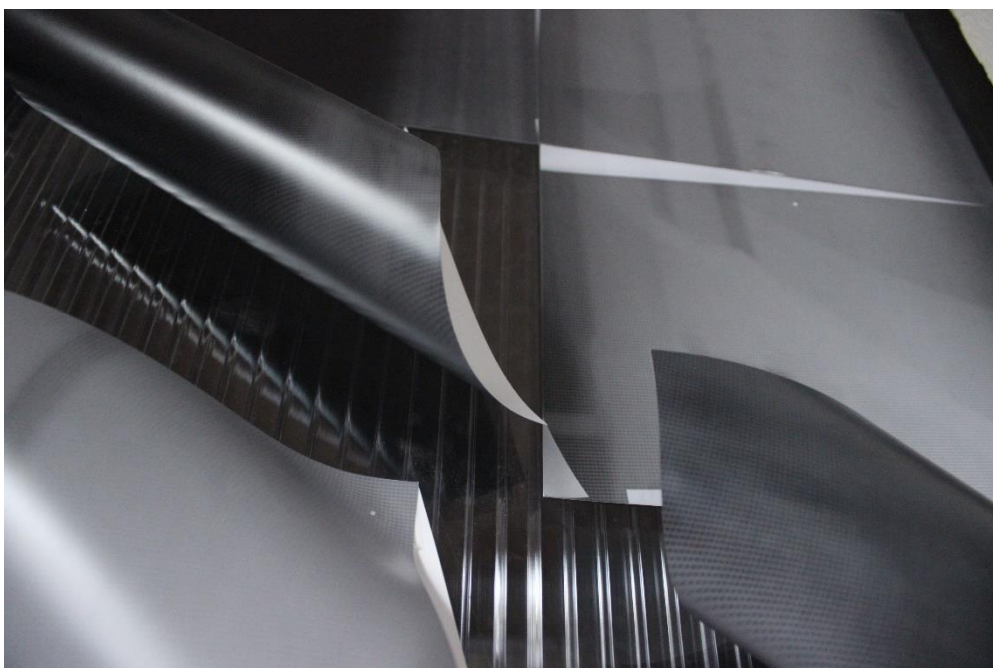
Obr. č. 85 a 86: Video projekce



Obr. č. 87 a 88: Fotostěna detail č. 1, 2



Obr. č. 89, 90 a 91: Fotostěna detail č. 3, 4, 5



Obr. č. 92 a 93: Fotostěna detail č. 6, 7

8.4 Vernisáž

Prezentaci své práce jsem se rozhodla pojmout jako jednodenní výstavu spojenou s hudební produkcí. Prostor Pilnáčkovy továrny k tomuto konceptu přímo vybízí. Plánování vernisáže pro mne bylo cenné z hlediska osvojení si organizačních dovedností. První výzvou bylo samotné instalování fotostěny bez narušení nebo zásahu do výklenku.

Následovalo zajištění zvukové techniky, světel, hudebníků, fotografa a občerstvení. I přesto, že jsem pomáhala při organizaci skupinových výstav v rámci studia na Katedře výtvarné kultury a textilní tvorby, toto byla první výstava, kterou jsem produkčně řešila sama. Propagaci výstavy jsem zajistila přes sociální sítě. Vernisáž navštívilo přibližně 50 lidí.



Obr. č. 94: Vernisáž

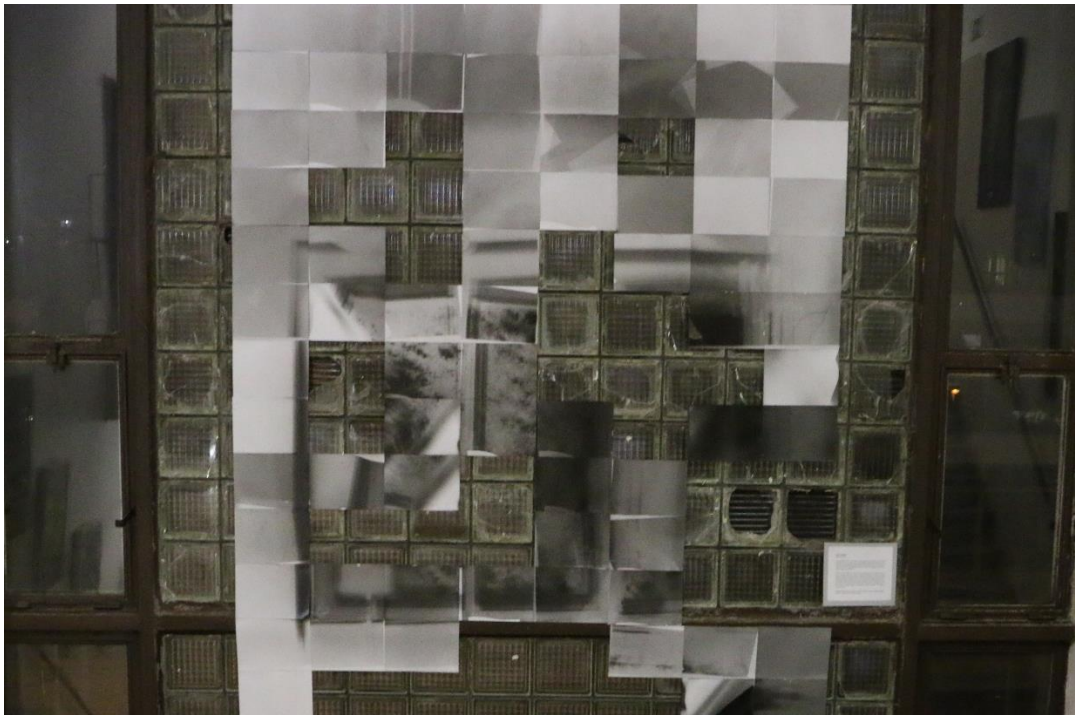
8.5 Reinstalace

Projekt jsem s půlročním odstupem reinstalovala v rámci skupinové učitelské výstavy na ZUŠ Střezina. Hlavní prostor pro instalaci představovaly poškozené luxfery, na které jsem se rozhodla nalepit jednotlivé fotografie. Po zkušenostech s první instalací jsem se rozhodla odkrýt projekt z jiného pohledu. Prostor mě donutil vzdát se projekce, a tak jsem fotografie časoběrného projektu nasázené jednu vedle druhé nainstalovala ve formátu B1 nalevo od luxferů. Na druhou stranu jsem umístila soulep ze vzniklých fotek, který sloužil jako výsledná fotografie použitá k osvitu.

Výstava byla přístupná po dobu dvou měsíců studentům a učitelům školy. Díky tomuto odlišnému nainstalování, jinému způsobu rozklíčování projektu, návštěvníci lépe pochopili záměr a proces vzniku projektu.



Obr. č. 95: Výsledná instalace



Obr. č. 96: Fotostěna detail č. 8



Obr. č. 97: Výsledné fotografie časosběru



Obr. č. 98: Soulep fotografií z časosběru



Obr. č. 99: Fotostěna detail č. 9

ZÁVĚR

Teoretická část diplomové práce potvrdila, že fotografie je, s ohledem na vývoj, jedno z nejdynamičtějších médií vizuálního umění. Současná umělecká fotografie představuje zcela odlišný projev tohoto média, často nesrovnatelný s původními fotografiemi. V práci se ukazuje jako posunutí jejího významu, často i popření její podstaty. Umělecká fotografie se stává mezním projevem fotografie jako takové. V práci jsem popsala momenty popření a narušení jednotlivých tezí definice fotografie. Studium nejrozličnějších forem a transformací fotografického média jsem se v uvažování stále vracela k definici Rolanda Barthesa *Fotografie se tak pro mne stává bizarním médiem, novou formou halucinace: je nepravdivá na rovině percepce, pravdivá na rovině času: tedy halucinace nějak uměřená, skromná, sdílená (na jedné straně „toto tu není“, na straně druhé „toto bylo“): bláznivý obraz, který je načichlý realitou.*⁷⁹

Přes snahu vymezit a nastolit principy umělecké fotografie jsem se po zmapování všech hraničních projevů tohoto média musela vrátit ve svém uvažování k té nejzákladnější definici fotografie, a to k definici na základě etymologického rozboru samotného slova. Slovo fotografie pochází ze spojení řeckých slov „fós“ (světlo) a „grafis“ (štetec, psací hrot). Výsledkem spojení těchto slov je „kreslení světlem“. To je jediný moment, který mají všechna díla v práci popsaná společně.

Díla, která jsou v práci uvedena, postupně popřela a narušila jednotlivé teze definice fotografie. Kdybych měla reagovat na jednotlivé teze o fotografii, kterými jsem svou práci uvedla, byla bych s většinou v rozporu. Podoby fotografického média, které jsou popsány v této práci, utvrzují fotografii jako médium schopné zachycení průběhu času. Časoběry a fotografické série rozšiřují význam fotografie a posouvají ho ve smyslu limitů zachycování času. Jako médium, které ze svého procesu dokáže vyloučit základní činitele nebo modifikovat jejich působení (mění základní parametry fotoaparátu nebo ho úplně eliminuje, úlohu fotopapíru redukuje nebo objevuje jeho plasticitu). Fotografie přestávají být věrným odrazem reality, stávají se tvárnou surovinou, stávají se odkazem.

Souhlasím s tvrzením Pavla Baňky, který o současné fotografii řekl: *„Je to médium, které se úspěšně brání přesnému zařazení a pevnému uchopení. Jisté je, že vedle*

⁷⁹ BARTHES, Roland. *Světlá komora*. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8. s. 108.

literatury se fotografie stala během posledních dvou až tří desetiletí nejdemokratičtějším uměleckým médiem.“⁸⁰

V praktické části jsem vycházela z metod práce s fotografickým médiem, které jsem mapovala v části teoretické. Předem naplánovaný projekt jsem do detailu dodržela. Narážela jsem však na technické problémy v zásadě způsobené mojí nepřipraveností. Díky projektu jsem si osvojila řadu nových dovedností. Největší mojí satisfakci představuje samotná vernisáž, kdy moje práce byla poprvé prezentovaná na samostatné výstavě. Zároveň i samotné plánování a zařízení celého večera od instalace po hudební produkci pro mě představuje velkou zkušenost. Prostor mi byl poskytnut na pouhé tři dny, instalace tedy částečně probíhala v den vernisáže a deinstalace projektu pár hodin po ukončení vernisáže. Tato jednodenní výstava se pro mě stala sympatickým formátem.

Narušení reality bylo v jednom pohledu ztělesněno kombinací klasického postupu s digitálním médiem, druhým pohledem bylo deformování subjektivně zvolených fotografií. Dalším důležitým bodem bylo zvolení polykarbonátové desky pro instalaci fotek, dalším pohledem byl průnik fotek vzniklých z časosběru, samotná vzniklá fotografie byla už pokřiveným obrazem reality. Spojení instalace s promítáním surového fotografického materiálu mělo doplnit a pomoci detekovat význam instalace. Pro příští projekty už bych nevolila tolik různých hledisek a postupů jak narušit obraz. Zvolila bych čistější formu, kde by vedle sebe stály jednotlivé postupy a příjemce by tak jednodušeji rozkryl jednotlivé plány a záměry, které se v projektu skrývaly.

Když jsem si vytyčila všechny body projektu, sama jsem neměla ani tušení, jak bude finální obraz vypadat. Instalace pro mě naplnila představy o dekonstrukci a narušení reality a o zkoumání limitů jak fotografie, tak samotného obrazu. S výsledkem experimentu jsem tedy spokojená, v projektu a v samotné instalaci však byly nedostatky. Jedním z nedostatků bylo plátno, na které se časosběr promítal. V rámci dne stráveného ve fotokomoře vyvoláváním 144 fotografií jsem narazila na spoustu překážek. Pokud bych tento experiment opakovala, nedostatky bych dokázala eliminovat, to už by však neodpovídalo formátu, který jsem si předem zvolila.

⁸⁰ BAŇKA, Pavel. Editorial. *Fotograf. Hranice dokumentu*, 2005, roč. 4., č. 5, s. 2.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii: průvodce modernitou v antologii textů*. Praha: Akademie múzických umění, 2012. ISBN 978-80-7331-235-0. 462 s.
- BAŇKA, Pavel. *Začarovaný kruh = Magic circle*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2011. ISBN 978-80-7414-380-9. 163s.
- BARTHES, Roland. *Světlá komora*. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8. 123 s.
- BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. *Česká fotografie 20. století*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, 2009. ISBN 978-80-7101-089-0. 390 s.
- CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie*. Praha: Herrmann a synové, 2004. ISBN 80-239-5169-6. 365 s.
- Fotograf*. Kolektivní signatura. Praha: Medica Publishing and Consulting, 2003, roč. 2, č. 2, 119 s. ISSN 1213-9602.
- Fotograf*. Hranice dokumentu. Praha: Medica Publishing and Consulting, 2005, roč. 4, č. 5, 130 s. ISSN 1213-9602.
- Fotograf*. O fotografii. Praha: Fotograf 07, 2013, roč. 12, č. 21, 124 s. ISSN 1213-9602.
- Fotograf*. Umělé světy. Praha: Fotograf 07, 2014, roč. 13, č. 23, 109 s. ISSN 1213-9602.
- Fotograf*. Vidět a věřit. Praha: Fotograf 07, 2014, roč. 13, č. 24, 123 s. ISSN 1213-9602.
- GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-014-7. 119 s.
- HAVELKOVÁ, Jolana; KOVAŘÍKOVÁ, Nad'a; MUSILOVÁ, Helena. *Stopy a záznamy*. Kolín: Občanské sdružení Funkeho Kolín, 2009. 143 s.
- PETRÍČEK, Miroslav. *Znaky každodennosti, čili krátké řeči téměř o ničem*. Praha: Herrmann, 1993. 94 s.
- POSPĚCH, Tomáš. *Eugen Wiškovský*. Praha: Published by PositiF, 2014. 223 s.
- SILVERIO, Robert. *Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci 20. století*. Praha: Akademie múzických umění, 2007. ISBN 978-80-7331-083-7. 146 s.
- SONTAG, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9. 181 s.

SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

Artlist [online]. Praha: Centrum pro současné umění Praha, 2017 [cit. 2017-06-22].

Dostupné z: WWW: <<http://www.artlist.cz>>

Attila Csörgö. *Artycok.tv: Současné umění online* [online]. [cit. 2017-06-20]. Dostupné z:

WWW: <<http://artycok.tv/10973/attila-csorgo>>

Eva Výborná. *Funkeho Kolín* [online]. Praha: Občanské sdružení Funkeho Kolín, 2009

[cit. 2017-05-20]. Dostupné z: WWW:

<<http://www.funkehokolin.com/index.php?id=795>>

Jiří Hanke. *World Webphoto Gallery* [online]. 2003 [cit. 2017-05-16]. Dostupné z:

WWW: <<http://www.wwg.cz/vystavy-cz-autoru/hanke-jiri>>

Jiří Kovanda. *Rewind* [online]. Brno: Moravská galerie v Brně [cit. 2017-06-7].

Dostupné z: WWW: <<http://www.rewind.cz/?p=365>>

Miroslav Tichý nebyl perfektní, dosvědčuje dokument. *Česká televize* [online]. Praha, 2017 [cit. 2017-06-9]. Dostupné z: WWW:

<<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1072525-miroslav-tichy-nebyl-perfektni-dosvedcuje-dokument>>

Na stopě Vivian Maier. *Aktuálně.cz* [online]. Praha [cit. 2017-05-15]. Dostupné z:

WWW: <<https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/na-stope-vivian-maier-aneb-kdo-je-chuva-s-magickym-talentem/r~dd2a004a760b11e4b5c5002590604f2e/?redirected=1497995309>>

Only The Good Ones: The Snapshot Aesthetic Revisited. *Galerie Rudolfinum* [online].

Praha: Galerie Rudolfinum [cit. 2017-06-7]. Dostupné z: WWW:

<<http://www.galerierudolfinum.cz/cs/exhibition/only-good-ones-snapshot-aesthetic-revisited>>

Pohledové studie. *Galerie-tic* [online]. 2011 [cit. 2017-05-18]. Dostupné z: WWW:

<<http://galerie-tic.cz/autor/ondrej-bouska/>>

Project Program. *Ateliér environment / FaVU VUT Brno* [online]. [cit. 2017-05-3].

Dostupné z: WWW: <<http://environment.ffa.vutbr.cz/cs/kontexty/project-program>>

Shoot, Print, Repeat: An Interview with Daisuke Yokota [online]. Bonnier Corporation, 2012 [cit. 2017-06-5]. Dostupné z: WWW: <<http://www.americanphotomag.com/shoot-print-repeat-interview-daisuke-yokota>>

Julie Cockburn:- Stepfordské paničky. *Fotograf magazine* [online]. Školská 28, Praha: Fotograf 07, 2013 [cit. 2017-06-2]. Dostupné z: WWW: <<http://fotografmagazine.cz/magazine/umele-svety/profily/julie-cockburn>>

TZ:Štěpánka Šimlová. *Art talk* [online]. [cit. 2017-06-5]. Dostupné z: WWW: <<http://artalk.cz/2015/11/24/tz-stepanka-simlova-3>>

Václav Kopecký: Včela z úlu v pohledu. *Galerie Jelení* [online]. Praha: Centrum pro současné umění Praha [cit. 2017-05-3]. Dostupné z: WWW: <<http://www.galeriejeleni.cz/vystavy/2010/vaclav-kopeccky-vcela-z-ulu-v-pohledu>>

ZDROJE OBRÁZKOVÝCH PŘÍLOH

- Obr. č. 1:** Daisuke Yokota, *Black Yard*, 2011; dostupné z:
<<http://www.americanphotomag.com/shoot-print-repeat-interview-daisuke-yokota>>
- Obr. č. 2:** Daisuke Yokota, *Back Yard*, 2011; dostupné z:
<<http://www.americanphotomag.com/shoot-print-repeat-interview-daisuke-yokota>>
- Obr. č. 3:** Josef Moucha, *Kap Arkona*, cyklus *Vacilando*, 1988; dostupné z:
<<http://www.artlist.cz/dila/kap-arkona-6892/>>
- Obr. č. 4:** Josef Moucha, *Berlín*, cyklus *Vacilando*, 1988; dostupné z:
<<http://www.artlist.cz/dila/berlin-6891>>
- Obr. č. 5:** Attila Csörgö, *Möbius Space*, 2008; dostupné z:
<<https://mitaminelab.org/2015/09/01/attila-csorgo-hemisphere-one-of-five-c-prints1996>>
- Obr. č. 6:** Attila Csörgö, *Möbius Space*, 2008; dostupné z:
<<https://mitaminelab.org/2015/09/01/attila-csorgo-hemisphere-one-of-five-c-prints1996>>
- Obr. č. 7:** Taiyo Onorato a Nico Krebs, *Camera (armadillo)*, 2012; dostupné z:
<<http://www.americanphotomag.com/turning-turtles-cameras-onorato-krebs#page-3>>
- Obr. č. 8:** Taiyo Onorato a Nico Krebs, *Book cam 1*, 2011; dostupné z:
<<http://www.americanphotomag.com/turning-turtles-cameras-onorato-krebs#page-3>>
- Obr. č. 9:** Eva Výborná, z cyklu *Labyrinty*, 2004–2008; dostupné z:
<<http://www.funkehokolin.com/index.php?id=795>>
- Obr. č. 10:** Václav Kopecký, *Včela z úlu v pohledu*, 2010; dostupné z:
<<http://www.galeriejeleni.cz/vystavy/2010/vaclav-kopeccky-vcela-z-ulu-v-pohledu/>>
- Obr. č. 11:** Václav Kopecký, *Včela z úlu v pohledu*, 2010; dostupné z:
<<http://www.galeriejeleni.cz/vystavy/2010/vaclav-kopeccky-vcela-z-ulu-v-pohledu/>>
- Obr. č. 12:** Václav Kopecký, *Hotel Zenit*, 2012; dostupné z:
<<http://www.drdovalgalerie.com/exhibitions/previous/vaclav-kopeccky>>
- Obr. č. 13:** Václav Kopecký, *Bez názvu*, 2011; dostupné z:

<<http://fotografgallery.cz/vaclav-kopeccky>>

Obr. č. 14: Julie Cockburn, *Lady Jane*, 2014; dostupné z:

<<http://fotografmagazine.cz/magazine/umele-svety/profily/julie-cockburn>>

Obr. č. 15: Julie Cockburn, *Whisper*, 2014; dostupné z:

<<http://fotografmagazine.cz/magazine/umele-svety/profily/julie-cockburn>>

Obr. č. 16: John Stezaker, *Pair IV*, 2007; dostupné z:

<<http://www.gwarlingo.com/2016/john-stezaker-collage>>

Obr. č. 17: John Stezaker, *Double Shadow XX*, 2014; dostupné z:

<<https://cz.pinterest.com/pin/544654148670047900>>

Obr. č. 18: John Stezaker, *Fall V*, 2009; dostupné z:

<<http://www.theartblog.org/2011/11/british-artist-john-stezaker-at-rosenwald-wolf>>

Obr. č. 19: Michal Heiman, *What's on your mind*, 1985 – 2003; dostupné z:

<<http://www.artnet.com/artists/michal-heiman/whats-on-your-mind-15-DW7ZNOv4ImVpERXbHDDkUg2>>

Obr. č. 20: Michal Heiman, *What's on your mind no. 15*, 1985 – 2003; dostupné z:

<<http://www.artnet.com/artists/michal-heiman/whats-on-your-mind-15-DW7ZNOv4ImVpERXbHDDkUg2>>

Obr. č. 21: Asger Carlsen, *Wrong*, 2010; dostupné z:

<<http://aphotoeditor.com/2012/09/11/asger-carlsen-interview>>

Obr. č. 22: Asger Carlsen, *Wrong*, 2010; dostupné z:

<<http://aphotoeditor.com/2012/09/11/asger-carlsen-interview>>

Obr. č. 23: Gerard Byrne, *Gestalt Tvary Lochnessky*, od r. 2001; dostupné z:

<<http://aucklandtriennial.com/static/archive/2010/artists/gerardbyrne.html>>

Obr. č. 24: Gerard Byrne, *Gestalt Tvary Lochnessky*, od r. 2001; dostupné z:

<<http://www.nordenhake.com/php/artist.php?RefID=109>>

Obr. č. 25: Paul Bogaers, *Rorchachovy prázdniny*, 2008-2012; dostupné z:

<<http://www.noorderlicht.com/nl/archief/paul-bogaers>>

Obr. č. 26: Jiří Šigut, *Pokus o spánek*, 1992; dostupné z:

<<http://www.artlist.cz/dila/pokus-o-spanek-21-22-7-1992-962>>

- Obr. č. 27:** Jiří Šigut, *Tráva I/II*, 1996; dostupné z:
<<http://www.artlist.cz/dila/trava-iii-10-14-7-1996-967>>
- Obr. č. 28:** Jan Wojnar, *Diagram přibližování*, 1981; dostupné z:
<<http://www.artlist.cz/dila/diagram-priblizovani-110648/>>
- Obr. č. 29:** Jan Wojnar, *Autofotogram*, 1977; dostupné z:
<<http://www.artlist.cz/dila/autofotogram-110656>>
- Obr. č. 30:** Jiří Thýn, *50% šeda (z cyklu O fotografii)*, 2009; dostupné z:
<<http://www.artlist.cz/dila/50-seda-z-cyklu-o-fotografii-3662>>
- Obr. č. 31:** Jiří Thýn, *Prostorová abstrakce č. 3*, 2011; dostupné z:
<<http://fotografmagazine.cz/magazine/o-fotografii/profily/jiri-thyn>>
- Obr. č. 32:** Veronika Daňhelová, *Mandloň*, 2012; dostupné z:
<<http://fotografmagazine.cz/magazine/o-fotografii/profily/veronika-danhelova>>
- Obr. č. 33:** Tomáš Svoboda, *Pozdravy z dovolené*, 2006; dostupné z:
<<http://www.artlist.cz/dila/pozdravy-z-dovolene-3540>>
- Obr. č. 34:** Václav Kopecký, *Včela z úlu v pohledu*, 2010; dostupné z:
<<http://www.drdovalgalerie.com/exhibitions/previous/vaclav-kopeccky>>
- Obr. č. 35:** Václav Kopecký, *Včela z úlu v pohledu*, 2010; dostupné z:
<<http://www.drdovalgalerie.com/exhibitions/previous/vaclav-kopeccky>>
- Obr. č. 36:** Štěpánka Šimlová, *Léta létavice*, 2016; dostupné z:
<<http://ghmp.cz/stepanka-simlova-leta-levitace>>
- Obr. č. 37:** Štěpánka Šimlová, *Léta létavice*, 2016; dostupné z:
<<http://ghmp.cz/stepanka-simlova-leta-levitace>>
- Obr. č. 38:** Alena Kotzmannová, *Někdo ti volá*, 1998; dostupné z:
<<http://www.artlist.cz/dila/nekdo-ti-vola-718>>
- Obr. č. 39:** Alena Kotzmannová, *Famke*, 1999; dostupné z:
<<http://www.artlist.cz/dila/famke-726>>
- Obr. č. 40:** Veronika Markovičová, *O fotografickém obraze*, 2010; dostupné z:
<<http://fotografmagazine.cz/magazine/o-fotografii/objevy-2/veronika-markovicova>>

- Obr. č. 41:** Veronika Markovičová, *O fotografickém obraze*, 2010; dostupné z: <http://fotografmagazine.cz/magazine/o-fotografii/objevy-2/veronika-markovicova>
- Obr. č. 42:** Jiří Kovanda, *Pokus o seznámení*, 1977; dostupné z: <http://www.artlist.cz/jiri-kovanda-538>
- Obr. č. 43:** Jiří Kovanda, *Bez názvu*, 1978; dostupné z: <http://www.rewind.cz/?p=365>
- Obr. č. 44:** Jan Mlčoch, *Velký spánek*, 1974; dostupné z: <http://www.artlist.cz/dila/zaveseni-velky-spanek-3302>
- Obr. č. 45:** Jan Mlčoch, *Noclehárna*, 1980; dostupné z: <http://www.artlist.cz/dila/nocleharna-3312>
- Obr. č. 46:** Jiří Surůvka, *Batmanovy koule*, 1998; dostupné z: <http://www.sam83.cz/galerie/autori/suruvka>
- Obr. č. 47:** Jiří Surůvka, *Performance u brněnského orloje*, 2015; dostupné z: http://brno.idnes.cz/foto.aspx?r=brno-zpravy&c=A160628_140518_brno-zpravy_krut&foto=SAN5e4d68_IMG_2474.JPG
- Obr. č. 48:** Marian Kusik, *Zvyšky*, 1980 – 1983; dostupné z: <http://www.funkehokolin.com/index.php?id=782>
- Obr. č. 49:** Ivars Gravlejs, *78 Photography Rules and Useful Advices for beginners*, 2016; dostupné z: <http://www.funkehokolin.com/index.php?id=797>
- Obr. č. 50:** Tereza Zelenková, *Past and possible future*, 2011; dostupné z: <http://fotografmagazine.cz/magazine/o-fotografii/objevy-2/tereza-zelenkova>
- Obr. č. 51:** Tereza Zelenková, *Night i also a sun I*, 2011; dostupné z: <http://fotografmagazine.cz/magazine/o-fotografii/objevy-2/tereza-zelenkova>
- Obr. č. 52:** Stephen Shore, *Toledo, Ohio from American Surfaces*, 1972; dostupné z: <http://www.galerierudolfinum.cz/cs/exhibition/only-good-ones-snapshot-aesthetic-revisited>
- Obr. č. 53:** Lev Manovich, *San Francisco (vlevo) a Bangkok (vpravo)*, 2014; dostupné z: <http://manovich.net/index.php/projects/phototrails-copy>
- Obr. č. 54:** Kristofer Paetau, *Fotografův stín*; dostupné z:

<<http://fotografmagazine.cz/magazine/o-fotografii/profily/kristofer-paetau>>

Obr. č. 55: Miroslav Tichý, *Bez názvu*, 1989; dostupné z:

<<http://www.americansuburbx.com/galleries/miroslav-tichy-surveillance-pictures-of-women>>

Obr. č. 56: Vivian Mayer, *Bez názvu*, 1940 – 1980; dostupné z:

<<http://www.desmoinesartcenter.org/blog/radio/vivian-maier>>

Obr. č. 57: Ondřej Bouška, *10s of Run*, 2009; dostupné z:

<<http://galerie-tic.cz/autor/ondrej-bouska>>

Obr. č. 58: Ondřej Bouška, *10s of Run*, 2009; dostupné z:

<<http://galerie-tic.cz/autor/ondrej-bouska>>

Obr. č. 59: Ondřej Bouška, *Velíz*, 2007; dostupné z:

<<http://galerie-tic.cz/autor/ondrej-bouska>>

Obr. č. 60: Ondřej Bouška, *Velíz*, 2007; dostupné z:

<<http://galerie-tic.cz/autor/ondrej-bouska>>

Obr. č. 61: Jan Dibbets, *Nejkratší den roku 1970*; dostupné z:

<<https://cz.pinterest.com/pin/562527809680021780>>

Obr. č. 62: Jan Dibbets, 2009; dostupné z:

<<https://cz.pinterest.com/pin/281615782920501542>>

Obr. č. 63: Jan Dibbets, 2009; dostupné z:

<<https://cz.pinterest.com/pin/281615782920501542>>

Obr. č. 64: Jiří Hanke, *Pohledy z okna mého bytu*; dostupné z:

<<http://www.artlist.cz/dila/pohledy-z-okna-1982-2004-1744>>

Obr. č. 65: Jiří Hanke, *Pohledy z okna mého bytu*, 1982-2004; dostupné z:

<<http://www.artlist.cz/dila/pohledy-z-okna-1982-2004-1744>>

Obr. č. 66: Anna a Bernhard Blume, *V lese*, 2014; dostupné z:

<<http://fotografmagazine.cz/magazine/kolektivni-signatura/portfolia/blume>>

Obr. č. 67: Markéta Othová, *Excalibur*, 1999; dostupné z:

<<https://divus.cc/cs/eshop/product/umeni/1561/marketa-othova-i-realized-projects-1994-2001.html>>

- Obr. č. 68:** Markéta Othová; *Utopie*, 2000; dostupné z:
<<http://www.jirisvestkagallery.com/artist-detail/marketa-othova>>
- Obr. č. 69:** Aneta Grzeszykowska a Jan Smaga, *Plán č. 8*, Krasinského 10/154, 2003; dostupné z: <<https://fotografmagazine.cz/magazine/kolektivni-signatura/tendence/grzeszykowska-smaga>>
- Obr. č. 70:** Aneta Grzeszykowska a Jan Smaga, *Plán č. 4*, Dolna 4/51, 2003; dostupné z: <<https://fotografmagazine.cz/magazine/kolektivni-signatura/tendence/grzeszykowska-smaga>>
- Obr. č. 71:** Petra Malá, *A ona řekla, dyť se dívá*, 2008; dostupné z:
<<http://www.funkehokolin.com/index.php?id=789>>
- Obr. č. 72:** Jolana Havelková, *Něco o mně*, 2010; dostupné z:
<<http://www.artlist.cz/dila/neco-o-mne-5817>>
- Obr. č. 73:** Vojtěch Marek, *Diagram*, 2008; dostupné z:
<<http://fotografmagazine.cz/magazine/amaterska-fotografie/profilu/vojtech-marek>>
- Obr. č. 74:** Prostor pro časoběrný projekt; vlastní zdroj
- Obr. č. 75:** Areál Pilnáčkovy továrny; vlastní zdroj
- Obr. č. 76:** Areál Pilnáčkovy továrny; vlastní zdroj
- Obr. č. 77:** Prostor Pilnáčkovy továrny; vlastní zdroj
- Obr. č. 78:** Prostor Pilnáčkovy továrny; vlastní zdroj
- Obr. č. 79:** Výsledná fotografie vzniklá z průniku 144 fotografií časoběru; vlastní zdroj
- Obr. č. 80:** První den časoběru; vlastní zdroj
- Obr. č. 81:** Druhý den časoběru; vlastní zdroj
- Obr. č. 82:** Třetí den časoběru; vlastní zdroj
- Obr. č. 83:** Časoběr; vlastní zdroj
- Obr. č. 84:** Výsledná instalace (s projekcí/bez projekce); vlastní zdroj
- Obr. č. 85:** Video projekce; vlastní zdroj
- Obr. č. 86:** Video projekce; vlastní zdroj

- Obr. č. 87:** Fotostěna detail č. 1; vlastní zdroj
- Obr. č. 88:** Fotostěna detail č. 2; vlastní zdroj
- Obr. č. 89:** Fotostěna detail č. 3; vlastní zdroj
- Obr. č. 90:** Fotostěna detail č. 4; vlastní zdroj
- Obr. č. 91:** Fotostěna detail č. 5; vlastní zdroj
- Obr. č. 92:** Fotostěna detail č. 6; vlastní zdroj
- Obr. č. 93:** Fotostěna detail č. 7; vlastní zdroj
- Obr. č. 94:** Vernisáž; vlastní zdroj
- Obr. č. 95:** Výsledná instalace; vlastní zdroj
- Obr. č. 96:** Fotostěna detail č. 8; vlastní zdroj
- Obr. č. 97:** Výsledné fotografie časosběru; vlastní zdroj
- Obr. č. 98:** Soulep fotografií z časosběru; vlastní zdroj
- Obr. č. 99:** Fotostěna detail č. 9; vlastní zdroj