

Univerzita Hradec Králové

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné kultury a textilní tvorby

**Identita – volný soubor**

Bakalářská práce

**Autor:** Šárka Cvejnová  
Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice  
Studijní obor: Grafická tvorba – multimédia  
Vedoucí práce: MgA. Petr Hůza



## Zadání bakalářské práce

<b>Autor:</b>	<b>Šárka Cvejnová</b>
<b>Studium:</b>	P13967
<b>Studijní program:</b>	B7507 Specializace v pedagogice
<b>Studijní obor:</b>	Grafická tvorba - multimédia
<b>Název bakalářské práce:</b>	<b>Identita - volný soubor</b>
<b>Název bakalářské práce AJ:</b>	Identity - free file

### **Cíl, metody, literatura, předpoklady:**

Závěrečná práce na téma Identita - volný soubor. Bakalářská práce se zabývá především historickým vývojem fotografie. Teoretická část uvádí mezníky, které ji posunuly dopředu. V praktické části je použito nových médií jako prostředku vyjádření vlastní identity (video, kniha, grafika, fotografie).

LUCIE-SMITH, Edward. Artoday: současné světové umění. 1. čes. vyd. Praha: Slovart, 1996, 511 s. ISBN 80-858-7197-1. FOSTER, Hal. Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus. V Praze: Slovart, 2007, 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8. JACOBI, Jolande. Psychologie C. G. Junga. Praha: Portál, 2013. ISBN 978-80-262-0353-7. Psychologie osobnosti: obor v pohybu. 6., rev. a dopl. vyd., V Grada Publishing 2. Praha: Grada, 2010, 208 s. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-3133-9. MCLUHAN, Marshall. Jak rozumět médiím: extenze člověka. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1991, 348 s. Eseje (Odeon). ISBN 80-207-0296-2.

<b>Garantující pracoviště:</b>	<b>Katedra výtvarné kultury a textilní tvorby, Pedagogická fakulta</b>
<b>Vedoucí práce:</b>	<b>MgA. Petr Hůza</b>
<b>Oponent:</b>	<b>MgA. Matej Al Ali</b>
<b>Datum zadání závěrečné práce:</b>	<b>25.11.2015</b>

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala pod vedením MgA. Petra Hůzy samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne

## **Poděkování**

Tímto bych chtěla poděkovat svému vedoucímu bakalářské práce MgA. Petru Hůzovi za spolupráci a odbornou pomoc. Dále bych chtěla poděkovat všem těm, kteří mi byli psychickou podporou ve chvíli, kdy jsem nevěděla, čím se budu v praktické části zabývat.

## **Anotace**

CVEJNOVÁ, Šárka. *Identita — volný soubor*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2016. 49 s. Bakalářská práce.

Bakalářská práce se zabývá především historickým vývojem fotografie. Teoretická část uvádí mezníky, které ji posunuly dopředu. Začíná v úplných počátcích od Niépceho vynálezu po současné fotografie. V odvětvích, v kterých se fotografie uplatnila, uvádím jedny z nejznámějších fotografů. Často se zaměřuji na umělce zabývající se portréty a vyjádřením identity.

Na toto téma navazuji v praktické části zabývající se mou identitou. Výstupem je video, prostorový objekt a dvě autorské knihy.

## **Klíčová slova**

historie fotografie, daguerrotypie, modernismus, postmodernismus, současná fotografie, umění a identita

## **Annotation**

CVEJNOVÁ, Šárka. *Identity — Free file*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2016. 49 pp. Bachelor Degree Thesis

The bachelor thesis discusses historical development of photography. The theoretical part presents milestones which moved photography forward. It covers era from Niépce's invention to contemporary photographers. I mention some of the most famous photographers across various fields of application of photography. I focus on artists who deal with portraits and expression of identity.

I expand on subject of identity in the practical sections which deals with my personal identity. The result is a video, a spatial object and two author books.

## **Keywords:**

History of Photography, the Daguerreotype, Modernism, Postmodernism, Contemporary photography, Art and Identity

# Obsah

Úvod.....	9
1 Historie fotografie.....	10
1.1 Vznik fotografie.....	10
1.2 Uplatnění fotografie v různých oblastech.....	12
1.2.1 Portrétování.....	12
1.2.2 Válečná fotografie.....	14
1.2.3 Vědecké účely.....	15
1.2.4 Umělci začínají používat fotografii.....	15
1.2.5 Fotografie se stává uměním.....	16
1.3 Dokumentární fotografie společnosti.....	19
1.4 Potřeba nového výrazu.....	22
1.5 Přirozené momenty.....	24
1.6 Diktatura a fotografie.....	25
1.7 Humanistická fotografie.....	26
1.8 Lifestyle.....	27
1.9 Moderní fotografie.....	29
1.10 Postmodernismus.....	31
1.11 Současná fotografie.....	32
2 Realizace praktické části.....	34
2.1 Volba tématu.....	34
2.2 Ocitnutí se v bludišti.....	34
2.3 Identita.....	36
2.3.1 Emoce v čase a prostoru.....	37
2.3.2 Grafické časové osy.....	39
Závěr.....	41
Seznam použité literatury.....	42

Seznam interpretovaných zdrojů .....	43
Seznam obrázků .....	44
Seznam příloh .....	45



# Úvod

Z nabízených témat mě od počátku zaujalo téma Identita. Psychologie ve vztahu s vizuální podobou lidí mě zajímá. Snad i proto jsem si vybrala k rozebrání médium fotografie, které často zachycuje portréty.

V teoretické části se zabývám historií fotografie. Od jejího počátku do současnosti uvádím vývoj technologie, významné fotografy a vztah společnosti k tomuto médiu. Není dostatek prostoru vytáhnout všechny fotografy, kteří posunuli vývoj dopředu. Umělce jsem vybrala podle důležitosti z hlediska fotografie a svých sympatií. Uvádím jejich zajímavosti ze života, a jakým způsobem tvořili. Zařazuji je podle pole působnosti. Snažím se dosáhnout komplexnosti vývoje fotografie.

V praktické části přicházím na to, že hledám sama sebe. Zabývám se vývojem mé osoby v průběhu tří let mého studia. Zaznamenávám moje emoce prostřednictvím fotografie. Reflektuji mé pocity a příběhy skrze symboly na pomyslné časové ose.

# 1 Historie fotografie

„Vynález fotografie posunul typografickou dobu do věku člověka grafického.“ (McLuhan, 2010). Zrychlil a ovlivnil náš život. Dlouhý řetězec vzájemných souvislostí se utvářel po dlouhou dobu, než vznikla fotografie, jak jí vnímáme dnes.

## 1.1 Vznik fotografie

„Do počátků fotografie musíme sáhnout hluboko do historie lidstva až do 4 st. př. n. l., kdy Aristoteles popsal funkci předchůdce fotoaparátu camery obscury.“ (Johnson a spol., 2010)

„**Camera obscura** je dírková komora, optické zařízení používané jako pomůcka malířů. I velký mistr Leonardo da Vinci zužitkoval princip tohoto promítání na plátno k přesnějšímu zachycení perspektivy a tím větší realističnosti výsledného obrazu. Promítaný obraz byl převrácený oproti skutečnosti. Po 17. století konstruovali zrcadlový systém, který obraz promítal na průsvitný papír položený na skleněné desce, a pak obraz obkreslovali.“ (Johnson a spol., 2010)

„K objevu fotografie přispělo mnoho jmen. Některá upadla v zapomnění a slávu sklidili šťastnější a populárnější. Přitom za zásadní pokroky bychom mohli věnovat pozornost každé inovaci, která vedla k pokroku. (Mrázková, 1985) „Začněme třeba takovým Niépce, kterému vděčíme za první fotografii rytiny chlapce vedoucího koně do stájí. Od té doby fotografie procházela jedním bouřlivým objevem za druhým jak zachytit sluneční světlo na kovu a papíře.“ (Johnson a spol., 2010)

„**Joseph Nicéphore Niépce** (1765 — 1833) žil v době plné objevování za vlády Napoleona Bonaparte. Byl to zvědavec dychtící po zdokonalení tisku. Jeho pokusy ho zavedly jinam a to k vytvoření fotografie v roce 1825.“ (Mrázková, 1985) „Na cínovou desku nanasl světlo-citlivou vrstvu asfaltu, zatavil ji a pomocí camery obscury ji vystavil světlu. Vrstvu asfaltu vymyl pomocí levandulového oleje a terpentýnu a vznikla bílá místa.“ (Harry Ransom Center, 2016) „Podle rozložení stínů na fotografii poznáme, že snímek byl exponován v rekordním čase osmi hodin. Avšak roku 1827 Královská akademie v Londýně jeho vynález odmítá uznat. Jeden z důvodů proč, je pravděpodobně to, že nechtěl prozradit konkrétní postup. Předává tedy svoje vědomosti optiku Dauguerrovi a věří, že vynález zcela dokončí po

jeho smrti. Když unavený Niépce umíral, snad ani netušil, jak převratný objev učinil. Vynález nazval heliografii. Byla to jen jeho opatrnost, která zapříčila, že vynález fotografie byla přisuzována jeho následníkovi.“ (Mrázková, 1985) Niépce zůstal ve své době nedoceněn.

„Veškerou slávu sklídlil **Louis Jacques Daguerre** (1787 — 1871).“ (Mrázková, 1985) „Malíř divadelních dekorací, stvořitel diorámu — optického pozadí při divadelních hrách. Používal citlivější vrstvu na měděné desce, díky ní mohl zkrátit dobu osvitů. Obrázek však nebyl ustálený. Jak se objevil, tak rychle vybledl. Po pokusech docílil ustálení roztokem kuchyňské soli. Na podobném principu se vyvolávají fotky dnes. Velkou nevýhodou jeho techniky je nemnožitelnost. Je pouze jeden originál.“ (Johnson a spol., 2010) „Vynález byl oficiálně oznámen na Francouzské akademii věd v roce 1839 pod názvem daguerrotypie. Francie vyplatila Daguerra a Niepcova syna a přivlastnění vynálezu spadl pod stát. Kdyby si býval nechal Daguerre patentovat vynález, pravděpodobně by na tom trhl velké jmění. **Daguerrotypie**, jak byla pojmenována podle svého objevitele, byl obrovský „boom“. Pařížané vykoupili obchody optiků. Za dalších deset let se tato technika vyvinula ve fotografii. Prodal se nad dva tisíce komor a půl milionu fotografických desek.“ (Mrázková, 1985)

„Lidé fotografii přisuzovali až nadpozemskou moc, byl to zázrak. Kreslení světlem je okouzlovalo. Zrodil se prostředek, jehož vliv na vědění a komunikaci bude možno přirovnat snad jen k vynálezu knihtisku. Fotografie se stala přístupná bez rozdílu všem. Urychlila rozvoj věd. Na počátku sice vystupuje jako zobrazení předmětného světa, který je při své dokumentační a reprodukční funkci stále ještě pojímán v kategorii umění, ale hlavně jako analytický nástroj poznání života. Její předností byla rychlost, přesvědčivost a názornost.“ (Mrázková, 1985) Mluvíme-li o rychlosti, nedá se to srovnávat se současnou fotografií, ale stále to bylo rychlejší než malířství.“ V roce 1839 expozice trvala 15-20 minut na přímém světle a o 5 let později ji Daguerre zdokonalil jen na pár sekund.“ (Johnson a spol., 2010)

„Každý mohl mít svoji podobiznu od aristokrata až po dělníka. Nastává pravá revoluce podobizny. Jenom v roce 1849 si pořídilo snímek nad sto tisíc Pařížanů. Byly taci, kteří fotografii nemohli vystát jako spisovatel Charles Baudlaire. Samozřejmě svoji fotografii vlastnil také.“ (Mrázková, 1985) Evropu zachvátila „daguerrotypománie“.“(Johnson a spol., 2010)

„Ani ne měsíc po oznámení daguerrotypie přišel se svým vynálezem **William Henry Fox Talbot** (1800 — 1877) rozpracovával princip vyvolání a ustálení negativu na skleněné

desce. Techniku nazval kalotypií. Na jeho způsobu negativ — pozitiv je založena dnešní fotografie.“ (Angliss, 2003) „Uměl rozmnožovat libovolný počet fotografií na pouhém papíře.“ (Mrázková, 1985) „Zkrátil čas expozice na 1 — 2 minuty.“ (Angliss, 2003) Avšak jeho technika se nestala zdaleka tak populární. Postup techniky si chránil i před Akademií věd. Navíc si ho nechal patentovat, takže ti, kteří ho chtěli užívat v Americe, si patent museli koupit. V tom tkví i um obchodovat, který ovládal lépe Daguerre.“ (Mrázková, 1985)

„Fotografie od počátku byla komerční záležitostí. Ještěže tak, bez možnosti všestranného uplatnění, by se nemohla rozvinout.“ (Mrázková, 1985) A tak se vynálezci předháněli jeden za druhým.

„Dalším procesem možnosti vzniku fotografie byl kolódiový proces vynalezený **Frederickem S. Archerem** v roce 1851.“ (Angliss, 2003) „Světlo-citlivé chemikálie potíral na skleněnou desku s nanešenou vrstvou viskózního roztoku. Takzvaný „mokrý proces“, protože chemikálie se musely nanášet na místě focení před odkrytím objektivu. Dokonalá kresba fotografie znepříjemňoval fakt, že fotograf musel cestovat i s celou laboratoří. Avšak významně zkrátil dobu osvitů. Mohli fotit i pohyblivé objekty. Tím došlo ještě k větší oblíbenosti fotografie.“ (Mrázková, 1985)

„Na barevnou fotografii si budou muset lidé počkat až do roku 1903, kdy bratři Lumiérové vymyslí techniku autochromu. Do té doby se pouze fotografie kolorovali.“ (Angliss, 2003) Fotografie je stále ve vývinu a dlouho bude, ale i v této podobě značně ovlivňuje společnost. Jak ji bude vnímat, k čemu poslouží?

## 1.2 Uplatnění fotografie v různých oblastech

„V šedesátých letech 19. století si fotografie hledá svoji roli. Není lehké určit, co fotografie přesně dokáže, protože s každým tvůrcem nabývá jiného konkrétního uplatnění. Jasně se začínají rýsovat základy tohoto nově vzniklého média.“ (Mrázková, 1985) Uvedme si, jakými cestami se fotografie vydala.

### 1.2.1 Portrétování

„Fotografování portrétů, které si mohl dovolit každý, zrušila výsostní postavení malířského portrétu. A to fotografovaný musel z počátku stát 5 - 40 minut, v závislosti na světelných a atmosférických podmínkách, nehybně na místě.“ (Mrázková, 1985) „Vytvářeli

se speciální postroje na hlavy ke znehybnění.“ (Johnson a spol., 2010) Ale to se rychle změnilo.

„V roce 1854 se místo desek měděných, skleněných používají cívky světlo-citlivého papíru.“ (Angliss, 2003) „Nadaný podnikatel A. A. Disdéry přišel roku 1854 s módou tzv. **vizitkové fotografie**, na které založit svou strmou kariéru. Vytvořil zařízení, díky němuž bylo možné vyfotit až dvanáct snímků aktéra. Po vyvolání na papír snímky nastříhal. Fotografie velikosti navštívenky byly vhodnou upomínkou, kterou nosili třeba i v kapse. Byla to doba živnostenské fotografie. Celá Paříž vyžadovala své mini-portréty. Na dračku šly tisíce fotografií slavných osobností. Po smrti prince Alberta se v Anglii prodalo nad 70 000 jeho snímků.“ (Mrázková, 1985)

„V masové reprodukci portrétů jak na běžícím páse se objevili i tací, kteří se snažili o vyjádření charakteru portrétovaného. Zakladatel portrétní fotografie **Nadar** (1820 — 1910) využívající daguerrotypii, byl význačný tím, že se od něho nechávali fotit uznávané politické osobnosti a umělci. On sám patřil k nejpobulárnějším lidem své doby. Byl všestranně nadaný - lékař, novinář, spisovatel, dramatik, vynálezce. Zakládá si fotoateliér, který je dostaveníčkem pařížské inteligence a umělců. Mezi slavnými byli Dumas, Sandová, Baudelaire, Delacroix, S. Bernhardt. Snaží se o originální zachycení portrétovaného, navázat s ním kontakt a pokusit se o intimitu chvíle.“ (Mrázková, 1985) „Portrétování ho přestává bavit a zaměřuje se na reportážní snímky z pařížských katakomb. Dokonce fotí jako první z připoutaného balónu.“ (Koetzle, 2003)

„Skot **David Octavius Hill** (1802 — 1870) začal jako malíř. Při focení odpovídal spíše za kompozici a modelaci světla. Co se týče technických záležitostí, ty měl na starosti jeho přítel Robert Adams. Tvořili za pomoci kalotypie, která má o poznání světlejší ráz než kontrastní a tmavá daguerrotypie. Spolu vytvořili portrét lékaře a spisovatele A. Cappadose z Haagu. Sedícího pána kompozičně zabrali do tři čtvrtě délky a ruce mu opřeli o knihu jako symbol vzdělanosti.“ (Johnson a spol., 2010)

„**Hippolyte Bayard** (1801 — 1887) byl neuznaný vynálezce, který představil podobnou metodu jako Daguerre. Ovšem příliš pozdě. Vytvořil „Portrét sebe sama jako utopeného“. Na zadní stránku napsal klamný vzkaz, že tělo muže patří panu Bayardovi, který se ze smutku utopil, jeho tělo se rozkládá a za jeho slavný vynález nedostal ani halíř. Pod tyto řádky se podepsal.“ (Koetzle, 2003)

„První žena **Julia Margaret Cameron** (1815 — 1879), která změnila fotografii v oblasti typizace modelů. Mladá Margaret žila v koloniální Indii v Kalkatě a provdala se do viktoriánské Anglie za staršího zámožného muže střední vrstvy. Vychovala šest dětí a žila spořádaný život do 48 let. Od dcery dostala fotoaparát a popadla jí vášeň fotografovat. Svůj sklep na uhlí zrekonstruovala na temnou komoru a kurník v ateliér. Koberce a ubrusy byly zamazány od kolodiové barvy po celém domě. Manžel ji velice podporoval. Byla zřejmě neobyčejná žena oblíbená a uznávaná v okolí. Ženy, muže, děti stavěla do historických, literárních, mytologických postav, do póz vyjadřující emoce. Technikou se moc nezabývala, takže snímky jsou většinou rozostřené. Nesly stopy prachových částic, kolikrát byly vybledlé. Naštěstí se tím netrápila a nenechala se tím odradit. Naopak si jí to právě tak líbilo. Měla ohromnou představivost a cit pro krásu. Její práce v sobě nese mimořádnou míru vitality.“ (Turčíková, 2005) „Všímavě rozuměla lidskému charakteru. Cit, vytrvalost, nadání pro aranžování z ní udělaly geniální portrétistku. Pochopila, že charakter může vyjádřit za pomoci světla a záměrem detailu.“ (Mrázková, 1985)

### 1.2.2 Válečná fotografie

Další obor, kam fotografie první odvážlivce zanesla, byla válečná tažení. „Vypukly krymská válka a americká občanská válka, jež donutily fotografy vyjít ze svých ateliérů.“ (Mrázková, 1985) Na válečné fotografii poznáváme, že touha jít zaznamenat události je obrovská, když si uvědomíme, za jakých podmínek fotili. Ze začátku si ani neuvědomovali, s jakou mocí mohou jako fotografové poskytnout důkaz pravdy.

„Angličan **Roger Fenton** (1819 — 1869) zaznamenával historiky o hrdinech, fešné důstojníky, halasná vítězství, po kterých viktoriánská Anglie toužila. Místo pravé kruté reality války na Krymu fotil aranžované, romantické snímky jaké byly zvykem. Práci mu znepríjemňovalo vedro a jeho dva věčně opilí pomocníci - kuchař William a kočí Sparling. Vůz, v kterém cestovali, jim sloužil jako kuchyň, sklad a laboratoř. Vezli s sebou třicet šest zavazadel obsahujících fotografické přístroje a skleněné desky. Čas od času jim vozem proletěly kulky. Netrvalo dlouho a o deset let později byly v módě fotografie s pravdivou informací.“ (Mrázková, 1985)

„V roce 1861 vypukla občanská válka v Americe. **Mathew B. Brady** (1822 — 1896) vyšel do ulic se svým patnáctičlenným týmem asistentů. Jejich zobrazování války se lišilo od Fentonova tým, že zobrazovali válku takovou jaká je. Mrtví, ranění, hrůza bojišť, popravy,

nelidskosti se dostaly na veřejnost. Na základě těchto fotografií se konaly soudy. Brady položil základy k fotožurnalistice.“ (Mrázková, 1985)

### 1.2.3 Vědecké účely

„Fotografie posloužila vědcům pro zkoumání k tomu, co bylo zraku skryto. Sloužila jako vědecký důkaz.“ (Johnson, 2010) „Vědci zaznamenávali rostliny, druhy zvířat, Měsíc, blesky, mikrofotografii blechy. V roce 1898 dokonce došli k rentgenové fotografii.“ (Johnson a spol., 2010)

„Multimilionář Leland Stanford se vsadil se zámožným obdivovatelem koní McCrelisem o dvacet pět tisíc dolarů, že kůň má v jistou chvíli běhu všechny čtyři kopyta ve vzduchu. Povolal si fotografa Muybridge, aby získal důkaz. **Eadward Muybridge** (1830 — 1904) se zabýval pohybujícími se objekty. Zprvu nebyl schopný kvůli technice. Byl nucen fotografovat z velké vzdálenosti, aby při dlouhé expozici pohyb nerušil obraz. Rozhodl se pohyb rozložit na fáze. Používal až šestatřicet komor s časovými závěrkami. Závěrky rozestavil se směrem pohybujícího se předmětu. Jak se kůň pohyboval a trhal provázky, tak závěrky cvakaly. Sázkou vyhrál ve prospěch Stanforda. Ten mu poté dovolil utratit jakékoliv množství peněz na zkoumání pohybu. Typické pro jeho práci je 24 fotografií zaznamenávající pohyb. Zaznamenával zvířata a atlety, ženy. Vznikaly studie těla, tedy akty. Byl předpokladem ke vzniku pohyblivých obrázků — filmu.“ (Mrázková, 1985)

### 1.2.4 Umělci začínají používat fotografii

„Umělci začali okamžitě daguerrotypovat. Malíři zprvu nedoceňují fotografii a používají jí k vyšším cílům. Často používali fotografického postupu na místo skicáře. Jako přípravné skici k malbám v ateliérech. Edgar Degas nenáviděl skicovat venku a díky nakloněné kameře objevil nové úhly pohledu perspektivy. Někteří umělci přešli k fotografování z důvodu rychlého přivýdělku. Další spatřovali ve fotografii přímý pokus o svůj zánik. Strach z toho, že daguerrotypie nahradí malířství, byl oprávněný. Fotografie dokáže reprodukcí suplovat umělecká díla, grafiky, sochařství, malířství. Nejenomže dokáže reprodukovat, ale i stále více nabývá schopnosti se umělecky vyjadřovat.“ (Mrázková, 1985)

„**Alfons Mucha** (1860 — 1939) se nikdy nepovažoval za fotografa, ale přece jenom je za jeho přípravné skici uznáván. Fotografuje modelky a aranžuje šaty a často podle nich přesně vytváří jeho litografie. Na fotografii rýsuje pomocnou síť, která mu pomáhá zachovat proporce. Kdyby se býval neproslavil jako malíř je velice možné, že by byl znám pro svoje fotografie žen, které se staly osobitým dílem.“ (Mrázková, 1985)

„Samozřejmě tu byli i takoví, kteří považovali fotografii jako dílo. Jenže se stále nedokázali odpoutat od kritérií soudobého malířství. Imitovali sentimentální obrazy, bukolické scény, lidové pověsti. V ateliérech vytvářely umělé světy a živou skutečnost objevovali až později. Za ideál se považovala ta fotografie nejpodobnější malbě. Obrázky montovali z mnoha záběrů. Výsledné montáže zasazovali do zlatých rámců.“ (Mrázková, 1985)

„Tímto způsobem vytvářel **O. G. Rejlander** (1813 — 1857) Montoval alegorické snímky až s pětadvaceti lidmi, představující zbožnost, práci, dobročinnost atd. Snažil se dokázat, že fotografie disponuje stejnými účinky jako malba. Snímek „Dva způsoby života“ montoval ze třiceti negativů.“ (Mrázková, 1985)

„Králem piktorální fotografie napodobující malby byl **Henry Peach Robinson** (1830 — 1901). Psal i knihy např. Piktorální efekt ve fotografii. Vyprávěl témata domácí pohody, dětství, morálního poučení. Nejznámějším obrazem je „Odcházení“. Příběh umírající dívky stvořen na pohnutí citů rozhněval mnoho puritánských viktoriánů. Diváci to neuměli brát jako vymyšlený příběh, ale jako fakt, který je pohoršoval.“ (Mrázková, 1985)

„S osmdesátými léty 19. století přichází nový vítr zaplavující trh příručními kamerami a suchými deskami. Najednou se každý může stát fotografem a tvořit umění. Amatérů je jak hub po dešti. Vznikl nový koníček pro vyšší a střední vrstvy společnosti.“ (Mrázková, 1985)

„Všichni tvoří v duchu piktorealismu, dokud nepřijde **Peter Henry Emerson** (1856 — 1936). Snaží se prosadit názor, že fotografie se nemusí podobat malbě. Jde mu o návrat k přírodě a přirozenosti. Zaznamenává krajinu, život pastevců, rybářů, lidové obyčej. Své fotografie nijak nepřetváří.“ (Mrázková, 1985)

„V Anglii vzniká společnost **Linked Ring** zabývající se výtvarnou fotografií. A. Stieglitz zase zakládá v Americe skupinu **Fotosecese**. Tyto skupiny vedou k sebeuvědomování procesu fotografie.“ (Mrázková, 1985)

### 1.2.5 Fotografie se stává uměním

„S nástupem 20. století se řeší, kdo se může považovat za umělce, když spoušť může stisknout každý? Nejdříve fotografie napodobuje malířství a vytlačuje ho realistickým ztvárněním skutečnosti.“ (Mrázková, 1985) „V malířství se dostáváme k revolučnímu bodu, kdy umělci nechtějí, aby jejich díla byly realistická jako fotografie, která mnohdy lépe zachytila skutečnost než namalovaný obraz. Malíře to tlačí k hledání nových směrů jako je



expresionismus a abstraktní umění. Odhalují vnitřní proces tvořivosti. Stejně tak si počínají básníci, nepopisují krajiny, ale jdou do hlubších představ.“ (McLuhan, 2011)

„I fotografie se snaží o totéž. Snaží se zachytit pocit. Snaží se toho docílit za pomoci ušlechtilých tisků. Používá se olejotisk, brom-olejotisk, gumotisk a jiné postupy potlačující základní vlastnosti fotografie. Nastává doba, kdy se hledá, jak by fotografie měla vypadat a co by měla vyznačovat. Naskytli se umělci, které intuice dovedla k vyjadřování osobních pocitů, vnitřních prožitků a nálad. Zachycují emocionálně působivé impresionistické snímky, tak rozdílné té záplavě piktorálních fotografií.“ (Mrázková, 1985)

„V tomto duchu tvořili Francouzi **Robert Demachy** a **Constant Puyo**. Demachy oproti Emersonovi si stojí za názorem, že fotografie se stane svébytným uměním, až tehdy pokud v ní je osobní vklad umělce. A je tedy potřeba, aby byla přetvářena ušlechtilými tisky. Je pravda, že ke konci života se k tomuto názoru Emerson přikláněl také. Fotografové byli rozděleni na dva názorové tábory. Začalo zuřivé diskutování piktoralistů a puristů.“ (Mrázková, 1985)

„Český fotograf **František Drtikol** (1883 — 1961) je ovlivněn piktorální fotografií. Proslavil se secesními portréty a akty. Do díla vnáší ryze fotografické vidění, spontánnost a pracuje se světlem. Ve 20. letech 20. století společně s Funkem hlásá, že fotograf je na stejné úrovni ve stejné linii jako malíř nebo grafik. V tom se odlišuje od Francouzů Demachyho a Puyoe, kteří se snaží fotce dát ráz tisku a jiných výtvarných technik. Drtikol se vědomě snaží fotografii oddělit od malířství.“ (Mrázková, 1985)

Zpět ke skupině Fotosecese, která sehrála významnou roli v prosazení fotografie jako umělecké kategorii. „**Alfred Stieglitz** (1864 — 1946) je nejvýraznější vizuálním umělcem v USA a znamená mezník moderní fotografie. Fotografii chápal jako médium, které nemá sloužit nikomu, ani ničemu, pouze požadavku být umění.“ (Koetzle, 2003) „Fotografie už nemusí nic napodobovat, je uznána za umění. Stieglitz ví, že kouzlo tohoto média je těsně spjato s realitou. Nechce zasahovat do skutečnosti. Čeká na ten nejvhodnější okamžik, který se shoduje s jeho pocity, myšlenkovými názory. Tři hodiny čekal na chodníku Paté Avenue ve vánici, až přijde ten moment, který zachytí. V té době uplatňuje rychlost fotografie, jež technika už dovoluje. Jako jeden z prvních fotí bez stativu příruční kamerou. Věřil, že fotografie dokáže zobrazit vnitřní požitky autora. Později ho takové momentky omrzí a stává se zastáncem ostré kresby s realistickým pohledem fotografie. Stieglitz měl v New Yorku svou galerii „291“, kde představoval, neznámé díla pro Ameriku, Rodina, Matisse a Picassa.

Snažil se lidem ukázat, že malíři by měli vytvářet to, co fotografie neumí a naopak.“ (Mrázková, 1985)

„Jedním z členů Fotosecese je Čech **Vladimír Růžička** (1870 — 1960) žijící v Americe. Je zastáncem čisté fotografie, ryze realistické, jako zobrazení pravdy. Do Čech posílá svoje fotky a ovlivňuje fotografy Jana Saudka a Funkeho. Sám fotí ostré fotografie zaměřené na architekturu.“ (Mrázková, 1985)

„Jedním z radikálních příznivců Stieglitze byl **Paul Strad** (1890 — 1976), také českého původu. Navazoval na Stieglitze v čistotě a 1917 formuloval jeho myšlenky. Fotografie by měla být bez jakýchkoliv triků nebo manipulace, dosáhnutá pouze pomocí fotografických metod. Lpěl na perfektním technickém zvládnutí fotografie.“ (Mrázková, 1985) „Jeho nejslavnějším snímkem je „Slepá žena“, na jejímž krku visí cedulka s nápisem „blind“. Nejde mu o sociální kontext jako spíše o zkoumání psychologie člověka.“ (Koetzle, 2003)

„Pokračovatelem Strada je Američan **Edward Weston** (1886—1956), který prostotu fotografie dosáhl k vrcholu. Snažil se o co nejpřesnější popis skutečnosti. Jeho popis však byl dokonalejší, než lidské oko mohlo pojmout a vznikaly z toho abstrakce.“ (Mrázková, 1985) Pohled na duny pouště je zaměřen takovým způsobem, že ani není poznat, zdali to je moře či písek. „Nijak se známý ve své době nestal, protože jeho tvorba zaujímala tenčí okruh lidí, než se stalo například u jeho pokračovatele Adamse.“ (Mrázková, 1985)

„Na Westona navazuje **Skupina f/64**, která si říká podle maximálního clonového čísla. V níž jsou osobnosti Ansel Adams, Imogen Cunninghamová, Henry Swift a další. Adams se stal populárním díky opěvování krás své země. Dramaticky fotil americkou přírodu ve stylu Westona. Fotografie se rozvíjela v Americe rychleji. Nejspíše díky tomu, že nebyla zatížena uměleckými tradicemi jako v Evropě.“ (Mrázková, 1985)

„V generaci Westona a Strada se objevuje Čech **Josef Saudek** (1896 — 1976), který se nenechává ovlivňovat a zachovává si svoji originalitu. Vystudovaný knihař přišel ve válce o pravou ruku. Začal studovat grafickou školu a ve 24 letech začal kariéru fotografa. Ve volné tvorbě se nenechává ovlivnit komercí, ani finančními problémy. Zachycuje pravdu, lásku a krásu našeho světa za pomoci magičnosti, snovosti a intimním citovým sdělením. Tvoří, to co chce. Vyjadřuje pocity své duše. Dočkal se obdivu a úcty, slávy.“ (Mrázková, 1985) Prolíná několik fotografií do jedné.

„Svébytný výraz fotografie je stvořen a čeká na jeho potvrzení.“ (Mrázková, 1985)

### 1.3 Dokumentární fotografie společnosti

„Od začátku fotografie se objevuje hlavně portrétování. Člověk je jedno velké téma ve světě fotografie. Po nějakém čase lidem přestává stačit pouhé ofotografování tváře nebo jeho života. Potřebují víc. Nechtějí jen zachycovat skutečnost, ale i sdělovat a pronikat hlouběji k jevové podstatě života. Společnost si začíná uvědomovat, že fotografie hraje svoji historickou roli. Fotografie chce sdělovat pravdivé svědectví o člověku a o světě, ve kterém žijeme. Fotografie se stává od konce 19. století svědomím, kritikem a žalobcem společnosti. Víra ve fotografii jako ve věrohodný prostředek je skálopevná, na rozdíl od mluveného slova nebo malby. Objevuje snaha o společenské poznání. Jednotlivé vrstvy se charakterizují, ukazuje se schopnost fotografie být sociálním komentátorem. Vzniká fotografický dokumentarismus. A ten se vyvíjí v místech, kde jsou největší sociální rozdíly.“ (Mrázková, 1985)

„Koncem 70. let 19. století vychází v Londýně obrazová kniha. Knihu pod názvem „Pouliční život“ sestavil fotograf John Thomson ze záběrů nejhudších vrstev. Toto téma se stává zájmem více fotografů.“ (Mrázková, 1985)

„**Frank Meadow Sutcliffe** (1853 — 1941) zobrazuje venkovský lid, rybáře, trhovce, komedianty, hospodyně. Pracuje se suchým procesem fotografování, takže expozici to urychlí, avšak aktéry si musí aranžovat. Stále to vypadá jako žánrové fotografie chudinských témat, skutečnost jako takovou nezobrazuje.“ (Mrázková, 1985)

Protože fotoaparáty mají všichni z vyšších vrstev, vzniká spousta rodinných snímků charakterizující dobu. „Chlapec **Jacquesi-Henri Lartique** (1894 — 1986) pocházející z jedné z nejbohatších pařížských rodin, fotografuje rodinné album od svých šesti let do jeho smrti. Fotí dům, hračky, sestry, služebnictvo, rodiče, letadla, automobilové závody.“ (Koetzle, 2003) Jsou to momentky, z kterých sálá radost a atmosféra doby. „Sám Lartique se za fotografa nikdy nepovažoval. Byl to velice citlivý fotograf, nebyl ovlivněn tradicemi a předsudky jiných.“ (Mrázková, 1985)

„Francouz **Eugène Atget** (1857 — 1927) zaznamenával ulice Paříže. Nadčasově fotil šťastný pohled na město, které znal a miloval. Dokázal zpodobnit skutečnost s city, které s tu

chvíli prožíval.“ (Mrázková, 1985) Fotil lidi na ulici před svým barákem, výkladní skříně, život na pláži, kolotoče.

„Těžká doba s sebou přinášela i nelidské podmínky. Jestliže se fotografie stala nástrojem pravdy, tak jak jinak ji využít ku prospěchu, než zachytit bídu a tím ukázat světu, co se opravdu děje. Společnost to začne vnímat jako realitu, nenechá jí to chladnou a snad zasáhne. Tak to vnímal Jacob A. Riis v Americe a Maxim Dmitrijev v Rusku.“ (Mrázková, 1985)

„Přistěhovalec z Dánska **Jacob A. Riis** (1849 — 1914) byl novinář a píše články o nelidských podmínkách zažívající uprchlíci. Smrad, špína a přelidněnost ve čtvrtích New Yorku s vysokou mírou kriminality byla stinnou stránkou města. Chtěl přimět ostatní, aby se zabývali společenskými problémy, to se mu povedlo. Jeho snímky vzbudily pozornost veřejnosti a přispěly k reformám.“ (Mrázková, 1985)

„V roce 1891 zasáhly Rusko epidemie a hladomor. Vláda se o to nezajímala a lid se bouřil. Současník Riise **Maxim Dmitrijev** (1858 — 1948) se bouřil proti carismu v podání fotografie. Snímky publikuje v Rusku i v zahraničí. Zobrazuje vyzáblé lidi, hladovějící dobytek a nemoci postihující vesnice. Fotografie citově zasáhla veřejnost a donutí úředníky jednat.“ (Mrázková, 1985)

„Ze všech fotografů dokumentujících společnost vyniká **Lewis Wickes Hine** (1874 — 1940). Je to sociolog, který si dal za cíl pomoci přistěhovalcům v Americe. Můžeme vidět smutné fotografie dětí, namísto hrající si s hračkami, pracují až 12 hodin denně u stojů. Mezi vedoucími továren byl znám jako pídlil. Musel si vymýšlet různé identity, vydával se za pojišťováka, inspektora požární ochrany. Továrníci před ním schovávali ty nejmladší děti, které byly nuceny pracovat. Fotografuje nespravedlnost, s jakou se s přistěhovalci zachází. Hluboce to prožívá a je to na snímcích vidět.“ (Mrázková, 1985)

„V Americe nastává světová hospodářská krize v roce 1933. Sami politici vytvoří skupinu fotografů, aby zaznamenali bídu a tím jim pomohli k propagaci nového ekonomického systému. Poprvé v historii byl vytvořen tým dokumentaristů za sociologickým účelem. Nejznámější z nich byla Dorothea Lange, Walker Evans, Arthur Rothstein, Russel Lee, Ben Shahn, Arthur Rodistein a jiní, bez nichž by moderní sociologie nemohla vzniknout.“ (Mrázková, 1985)

„Američanka **Dorothea Lange** (1895 — 1965) možná jedna z nejslavnějších žen s fotoaparátem. Nezachycovala krásné věci, ale zajímala jí hloubka člověka. Upřednostnila život tulačky, spánek bez přístřeší, před zajištěným životem s dobrým výdělkem ve fotoateliéru.“ (Mrázková, 1985) „Od mala kulhala na pravou nohu a opustil je otec, to pravděpodobně mělo za příčinu, že se dobře dokázala identifikovat s chudáky. V době hospodářské krize vyrazila fotit frontu čekajících na chleba. Snímků si pak všimnul profesor ekonomie na Kalifornské univerzitě a požádal jí, aby s ním pracovala na dokumentaci sezónních zemědělců. Dnes běžná věc, kdy fotograf spolupracuje se sociálním analytikem, dříve ojedinělá. Společně dokázali zajistit lepší podmínky pro dělníky a jejich rodiny zmožené hladem díky fotografii. „Nejznámější snímek „Kočující matka“ zobrazuje vyčerpanou ženou s dětmi čekající na jídlo. V přístřešku z pláten žije matka se jménem Florenc Thomson se sedmi dětmi v dělnickém táboře na sběr hrachu.“ (Koetzle, 2003) „Svěřovali se jí a byli překvapení, že se o jejich osud někdo zajímá. Ptala se jich, odkud pocházejí, jak se jmenují, kolik vydělávají, jaké trable mají a vše si zapisovala. Zajímavostí je, že John Steinbeck se inspiroval postavami a údaji, které si zaznamenávala, a použil to ve svém románu Hrozný hněvu. Dokázala zachytit lidskost a vášeň v nelítostném světě.“ (Mrázková, 1985)

„Pak je tu další fotograf, neméně sympatický **Walker Evans** (1903-1975). Zachycuje stejné prostředí jako D. Lange, ale s jiným přístupem. Tvorba méně citová, za to s větší ironií se diváků nepřimo ptá a divák si sám odpovídá. Zachycuje snímky, kde na plakátu pro zářivý hollywoodský film je hned vedle fronta dělníků na přiděl jídla. Další snímek je bílý nápis „Shine“ na dřevěné zdi jako reklama na očištění bot od chudých dělníků. Nad jeho snímky si s lítostným pobavením povzdychnete. Langeová pokládá před nás konkrétní utrpení a snaží se působit na city, zatímco Evans střízlivě podává skrytý neviditelný svět člověka.“ (Mrázková, 1985)

„Jiný pohled na situaci měl v Německu **August Sanders** (1876 — 1964). Začínající jako většina fotografů v ateliéru fotící vyumělkované nastavené lidi si uvědomil, že chce tvořit něco většího. Vytvořil sociální foto-dokument o 2 500 snímcích, zachycující různé typy lidí pod názvem „Lidé 20. století“. Fotil zedníky, pekaře, umělce, rolníky, chudáky. Všimnul si, že povolání a prostředí ovlivňuje celou fyziognomii člověka. Jejich nastavení i vzhled před fotoaparátem odpovídal profesi, jakou vykonávají. Dělník se postaví statně, dívá se s tvrdým výrazem, nezaměstnaný má skleslý výraz bez energie. Fotil vždy mnoho lidí stejné profese a fotky podle toho rozříd'oval. Tím dospěl k typizaci charakteru v sociálních souvislostech. Mezi dvěma světovými válkami zaznamenal dobovou skladbu obyvatel. Je přínosným tím, že

použil obrazovou srovnávací metodu. Jakmile nastala druhá světová válka, jeho focení nepřicházelo pro nacistické vůdce v úvahu a musel přestat.“ (Mrázková, 1985)

Tito fotografové zachytili věčnou naději člověka a jeho důstojnost v těžkých bídných chvílích a epochách, které život přináší. Ukázali světu pravdu a donutili je změnit smýšlení v dané situaci a zachovat se lidštěji.

## 1.4 Potřeba nového výrazu

„Nastává přelom 20. st. a svět je obklopen fotografiemi v časopisech a velkou spoustou amatérské tvorby. Nastává první světová válka a staré hodnoty jsou tytam. Plytká kultura a její ideály se rozletěly na kusy. Přichází hluboká deziluze a odpor k předešlým konvencím umění. Cítí to převážně mladí lidé a potřebují si vytvořit nové výrazové cesty. Vede to ke společenským bouřím. Umělci vědí, že jsou u zrodu převratu.“ (Mrázková, 1985)

„Fotografie vstupuje do knižní ilustrace, časopisů, reklamy a jiných odvětví. Stává se nedílnou součástí avantgardního umění. Využívají ji surrealisti, kterým se hodí do jejich snových výjevů, které pak vypadají více skutečně. Dadaisti útočí na konvence měšťáků svojí hravostí a smyslem pro komiku prostřednictvím fotografie. Vytvářejí různé koláže vysmívající se akademismu tradičního umění. Mezi nimi je George Grosz, Hannah Höchová, Raoul Hausmann, John Heartfield, Max Ernst a další. Funkcionalisti využívají technickou krásu a účelovost fotografie.“ (Mrázková, 1985)

„Český teoretik **Karel Teige** demonstruje:“ (Mrázková, 1985) „*V novém světě je nová funkce umění. Není třeba, aby bylo ornamentem a dekorací života, neboť krásu života, holou a mocnou, netřeba zastírat a hyzditi dekorativními přívěsky. Není třeba umění ze života a pro život, ale umění jako součást života.*“ (Mrázková, 1985, str. 76) „Nepovažoval se za fotografa. Vytvářel surrealistické dadaistické a poetické koláže do časopisů. Český avantgardista byl členem Devětsilu, tvůrce českého poetismu. Opěvoval futuristické krásy techniky a vědy. Říkal, že krása fotografie je stejná jako krása letadla nebo elektrické žárovky.“ (Mrázková, 1985)

„Umělci se už vůbec nezabývají tím, zda fotografie je nebo není umění.“ (Mrázková, 1985) Malíř a fotograf Man Ray k tomu říká: „*Je fotografie uměním? Není třeba pátrat, je-li uměním. Umění je překonáno. Je třeba čehosi jiného, je třeba se dívat, jak pracuje světlo . . . Usednu před citlivý papír a přemýšlím.*“ (Mrázková, 1985, str. 76) „*A právě to „přemýšlím“*“

*je hlavním faktorem, který způsobil základní zvrát ve fotografickém vidění a myšlení, který uvedl v život principy moderní fotografie.“ (Mrázková, 1985, str. 76)*

„Často vystupovali proti tradičnímu umění hlavně malíři, kteří přecházeli k fotografii. Dadaista Christian Schad vytvářel abstraktní obrazy pomocí světlocitlivého papíru, na který pokládat ústřižky papíru a provázky. Tristan Tzara tuto techniku nazval „schadografiemi“. Man Ray se pokoušel podobnou techniku a nazval ji „rayogramy“. A Moholy Nagy vytvořil fotogramy. Chtěli vyjádřit krásu předmětů technického světa.“ (Mrázková, 1985)

„Rebel a revolucionář **László Moholy Nagy** (1895 — 1945) začne učit na škole Bauhaus fotografii novým moderním pohledem. V ateliérech se snaží zkoumat možnosti fotografie v malířství, typografii, ve výstavnictví, reklamě, divadelní inscenaci, textilu atd. Snaží se využívat různé fotografické technologie používané do té doby jen ve vědě. Používá mikro a makro technologii, rentgenofotografii a již zmíněné fotogramy, různé efekty jako zkreslení, několikanásobnou expozici. Montuje a kolázuje. Žil v době plné rozporů mezi technikou a citovým životem člověka. Snažil se přejít tento problém a vytvářel si vlastní citové symboly. Stal se bohem evropské avantgardy. Svoje projekty dokázal vždy myšlenkově podepřít.“ (Mrázková, 1985)

„**Neue Sachlichkeit** neboli Nová věcnost je umělecký směr zejména v Německu ve 20. letech 20. století. Fotografové nepoužívají ušlechtilé tisky, funkčně využívají světla, tonality, ohniskové vzdálenosti a úhlu záběru. Tvrdí, že pokud fotografie není věčná, nemá právo na život. Zvětšovali detaily různých struktur pomocí mikroskopu. V Čechách je představitel nové věcnosti **Josef Saudek** a **Jaromír Funke**. Vytvářejí poetický styl s myšlením národní kultury. Navazují opět na přesnost, objektivnost Paula Strada a Edwarda Stechena.“ (Mrázková, 1985)

„**Karl Blossfeldt** (1865 — 1932) vydal knižní publikaci s desítky záběrů na detail rostlin. Nezamýšlel vytvořit umělecké dílo, mělo to mít čistě vzdělávací funkci pro své žáky na výtvarné škole. Skvěle to zapadlo do programu Nové věcnosti a ihned se stal slavným. Otevřel nový vizuální pohled na věc.“ (Koetzle, 2003)

„Vrcholem přelomu moderního myšlení byla v roce 1929 výstava Film und Foto ve Stuttgartu. Tato výstava se stala manifestem. Sešli se umělci všech odvětví a společně hájili pohled na novou estetiku fotografie.“ (Mrázková, 1985)

## 1.5 Přirozené momenty

„Zachycení okamžiku, momentky, které vás vtáhnou do situace, jako kdybychom tam byly. Tyto chvíle šly zachytit až ve chvíli, kdy tomu byla vhodná technika. Lehce ovladatelné kamery, dostatečně světelné objektivy, citlivé filmy pomohly fotografii rozšířit nové světy. První fotoaparáty splňující příhodnou techniku byl německý Ermanox v roce 1923 a ze stejné doby i Barnackova proslulá Leica. Fotografové mohli začít fotit spontánní reakce za přirozených světelných podmínek. Aparáty dokázali „zmrazit“ moment. Vzniklo moderní obrazové novinářství. V novinářství vznikl nový post tzv. obrazových redaktorů, kteří dávali úkoly fotografům, co mají fotit a společně s ním pak vybírali snímky. Vytvářel koncept časopisu a rytmiku fotografií. Fotky nahradily text a text se začal podřizovat fotografiím.“ (Mrázková, 1985)

„Fotografie v lidech vzbuzuje masovou důvěru více než psané slovo. O slovech se dá pochybovat ale to, co viděli vytištěné, je ovlivňovalo mnohem více. Fotografie v tisku vyprávěla příběh. Soubor fotografií, poskládaný vedle sebe, ztrácely svůj původní význam a získaly nový, mnohdy klamný. Fotografie se stala manipulátorem veřejnosti. Avšak nejvyšší cíl bylo komunikovat s lidmi, ukázat jim pravdu světa. Tak vznikl fotožurnalismus.“ (Mrázková, 1985)

„Mimo jiné, že fotografie je zachycením momentu, byl fakt, že fotograf vkládá své subjektivní pohledy. Sám vynášel soud nad danou situací.“ (Mrázková, 1985)

„Němec **Erich Salomon** (1886 — 1944) zachycoval momentky státníků a důležitých lidí v neoficiálních, lidských situacích. Do té doby se toto fotografům nepoštěstilo. Dokonce ministr zahraničí Francie zažertoval (Mrázková, 1985) „*Co je toto za konferenci, kterou nefotografuje Salomon. Lidé nebudou věřit, že naše zasedání je důležité.*“ (Mrázková, 1985, str. 100) „Částečně to tak opravdu bylo. Veřejnost jeho práci vnímala jako velmi prestižní. Salomon se na jednání pohyboval ve fraku, mluvil plynule v několika jazycích a diskutoval o aktuálních problémech. Politici se mu za to přívětivě dívali do objektivu. Přezdívali mu král indiskrétností. Upravil si uzávěrku tak, aby klapala potichu a nikdo nevěděl, kdy přesně bude fotografován a vznikali tím velice spontánní snímky.“ (Mrázková, 1985)

„Zajímavý životní příběh fotografa má **Martin Munkácsi** (1896 — 1963) z Maďarska. Munkácsi se vracel z fotografování fotbalu, jel noční tramvají a zbýval mu jeden snímek. V tramvaji se spolu hádali dva muži. „Cvak!“ jejich hádku a za další dny se dočetl



o zabití jednoho z mužů. Tento snímek přispěl k odsouzení za zabití v sebeobraně. Stal se velice populárním a nejuvýdělečnějším fotografem své doby. Zemřel jako chudý, konkrétně na fotbalovém zápase na selhání srdce kvůli přílišné konzumaci zmrzliny a piva.“ (Mrázková, 1985)

„Značně populární se stal v Americe časopis Life s velkými fotografiemi. Němec **Alfred Eisenstaedt** (1898 — 1995) byl autorem mnoha fotografií na první straně časopisů. Vyfotil jednu z nejslavnějších fotografií světa „Den vítězství v New Yorku, 14. srpna 1945“, na které námořník líbá dívku na Time Square.“ Další jeho slavnou je první setkání Hitlera s Mussolinim.“ (Wikipedia, 2016)

## 1.6 Diktatura a fotografie

„Pod vlivem totalismu umělci nemohou ukazovat pravdu. Diktatura určuje směr, jakým mohou fotit, a jakým ne. Fotografie pomáhá zachovat stávající politický režim nebo bojuje proti němu. V sovětském svazu byl oříšek zřídit propagandistickou fotografii pro Lenina. Byl to nelehký úkol, protože v té době tam neexistovaly skoro žádné časopisy. Ve třetí říši vytvářejí lživé fotografie. Pravda se dostává na povrch jen od fotografů, kteří stihnout emigrovat.

„Kdo, dělal dobrou tvář Rusku, byl **Max Alpert** (1899 — 1980). Dostal za úkol představit na výstavách v Evropě život obyčejného moskevského dělníka. Nastěhoval se rodiny dělníka a fotografovat každodenní úkony všech členů domácnosti. Tyto fotky byly jen částečně pravdivé, představovaly spokojený život v době, kdy vrcholila hospodářská krize.“ (Mrázková, 1985)

„**Irena Blühová** (1904 — 1991) fotila nerovnoměrnost sociálních vrstev v Rusku a tím státu rozhodně nepomáhala. Byla to revolucionářka a bojovala za reformy. Tvořila i v Česku, byla levicově zaměřená. Fotila tuláky, žebráky, dělníky.“ (Mrázková, 1985)

„Pak tu byli tací, kteří bojovali proti režimu humorem. Němec **John Heartfield** (1891 — 1968) byl antifašista vysmívající se německému šovinismu skrz politických fotomontáží. Zobrazuje fotku Hitlera, kterému je vidět dovnitř těla a místo srdce má hákový kříž. Bojuje proti násilí a nelidskosti.“ (Mrázková, 1985)

## 1.7 Humanistická fotografie

„Po druhé světové válce si umělci přáli vyjádřit, jak krásný život může být a dobro existuje po celém světě.“ (Mrázková, 1985) Edward Steichen definoval humanistickou fotografii takto: „*Hlavním posláním fotografie je vysvětlovat člověka člověku a každému člověku sebe samého.*“ (Mrázková, 1985, str. 139)

„V roce 1952 vzniká výstava Edwarda Steichena „**Lidská rodina**“, která putovala z USA do Ruska a Evropy. Edward Steichen jel do Evropy a sbíral snímky z archivů a od fotografů, později mu fotografie sami lidé posílali. Výstava obsahovala 503 snímků zobrazující krutosti. Její podoba fotoknihy se stala světovým bestsellerem v polovině 20. století. Nešlo o fotografy, ale pouze o fotografie a jejich humánní poslání lidstvu. Nutila lidi popřemýšlet nad smyslem života a morální povinností. Vyzývala k lidskosti. To je humanistická fotografie. Je to završení pocitů z druhé světové války. Fotografové fotí s citovým zaujetím. Dříve byly záznamy válečné fotografie, tady ovšem zaznamenávají obyčejné lidi z pohledu lidství, ne z pohledu velitelů. Fotograf musí zachytit tu pravou chvíli, musí předvídat, být citlivý a trpělivý.“ (Mrázková, 1985)

„**Robert Capa** (1913 — 1954) se jmenoval Endre Friedmann jako syn krejčího z Budapeště. Byl to šarmantní mladík, hráč a hazardér.“ (Koetzle, 2003) „Své jméno si vymyslel a předstíral, že je bohatý a slavný fotograf z Ameriky, aby se lépe prosadil v Paříži. A v Americe zase předstírá, že je slavný fotograf z Francie.“ (Mrázková, 1985) „Díky jeho talentu si svoji představu naplňuje. Jede fotit válku do Španělska, kde při střelbě na okraj zákopu položí fotoaparát a slepě tiská spoušť. Po vyvolání zjišťuje, že vyfotil bojovníka právě střeleného a tato legendární fotografie „Padající republikán“ ho proslavuje. Byl to fotograf, který s vojáky skákal padákem, vylodoval se s nimi, ocital se pravidelně ve střelbě a fotil z bezprostřední blízkosti.“ (Koetzle, 2003) „Obdivovali ho takový velikáni jako Hemingway, Picasso, Steinbeck.“ (Mrázková, 1985) O jeho smrti ve Vietnamu se psalo: „*Capovy fotografie vznikaly v jeho mozku - aparát je pouze dotvářel. Capa věděl, co chce vidět a znal, co s tím udělat, když to našel. Věděl například, že nelze fotografovat válku, protože válka je především emoce. Fotografoval tedy tuto emoci v jejím dopadu. Uměl ukázat hrůzu národa ve tváři dítěte.*“ (Mrázková, 1985, str. 150)

„Byla tu i jedna žena, která zachytila válku v Nikaragui. Američanka **Susan Meiselasová** (1948 — současnost) dokázala vyjádřit průběh a vývoj revoluce a boje, které tam vznikli. Původně fotografkou nebyla, ale jakmile se ocitla v revoluci, nemohla si pomoci.

Když měla pochodovat 8 dní do hor bez téměř žádného odpočinku, jen aby vyfotila to, co chtěla, tak to udělala. Mina vyhodila jejich povoz do vzduchu, zabilo ji to kolegu, ona sama těžce byla zraněna.“ (Mrázková, 1985) Stejně tak jako Capa nebezpečí vyhledávala.

## 1.8 Lifestyle

„Příběh fotografie je zobrazení příběhu proměn našeho světa. Ovlivňuje společnost a společnost ovlivňuje fotografii. Fotografie reflektuje společnost. Může předvídat další vývoj, pokud fotoaparát drží vizionář.“ (Mrázková, 1985)

„Vizionářem byl fotograf **Weegee** (1899 — 1968), který fotil americkou společnost ironickým způsobem. V době, kdy vrcholila humanistická fotografie pozlátka amerického snu, dokonalých reklam na šťastný život zobrazoval New Yorku jako fantasmagorii. Bohatí lidé neměl rád a připadali mu zbyteční. Například vyfotil dvě staré nehezké paní jdoucí na premiéru v norkových kožiších ověšené šperky. Fotí město z druhé stránky, tak jak přesně vypadat nechce a lidé na to nejsou připraveni, nelíbí se jim to. Město plné zlodějů, alkoholu a obnaženosti. Pořídil si policejní rádio a jezdil na místa činu ještě dříve než policajti a fotil.“ (Mrázková, 1985)

„Společnost v té době se dostala z krize a těšila se hojnosti, každý mohl mít ledničky, auta a topinkovače. Cítili se svobodně a demokraticky. Ale z druhé strany tato konzumní společnost byla uzavřená a plytká. Americký sen je umělé kouzlo.“ (Mrázková, 1985) Takovým „produktem“ se stala Marylin Monroe. „Bez amerického snu člověk není nic. Není krásný, úspěšný ani šťastný. Každý ho chce dosáhnout. Ale je to primitivní, nicotná a prázdná domněnka. (Mrázková, 1985) Avšak umělci vidí svoji realitu.“

„**Lisette Model** (1906 — 1983) fotí převážně tlusté, malé, vyzáblé, nevkusné lidi. Na těchto lidech, typické svou postavou, provádí psychické analýzy světa, v němž žije.“ (Mrázková, 1985) „*Světa, v němž posedlost konzumem nutně střídá frustrace, pocit totální absence prožitku, vnitřních kvalit života*“ (Mrázková, 1985, str. 176)

„**Diane Arbus** (1923 — 1971) se narodila v bohaté rodině na Páté Avenue, nic ji nescházelo, neměla žádné větší problémy. Přesto však trpěla. Stala se módní fotografkou, což ji nenaplnilo a tak začala studovat u Lisette Model. Snaží se ukázat zrcadlo společnosti. Zabývala se otázkou: „*Kam jsme to až došli? Pro co vlastně žijeme?*“ (Mrázková, 1985, str. 178) Vybírá si vyšinuté lidi s nějakým atypickým vzhledem, většinou nehezké.

„Fotografie Diane Arbusové jsou obrazem nemocné společnosti - nikoli z nedostatku, ale z přesytenosti. Znamenají dovršení zvratu v sociální kritice, naznačeného už W. Evansem a propracovaného R. Frankem i L. Modelovou. Zvratu, který znamená přechod od sledování vnějších příčin k příčinám vnitřním, psychologickým. A jsou naléhavým mementem: varují před cíli, jichž lidstvo může dosáhnout, aniž je psychicky připraveno užívat jejich výhod.“ (Mrázková, 1985, str. 179) Uznávali ji mladí, ti kteří stejně tak jako ona nesnesli povrchnost spotřební společnosti. Ve 48 letech spáchala sebevraždu, neunesla svět nelidskosti, v němž chyběl smysl pro dobro a krásu.“ (Mrázková, 1985)

Trochu až podivné s jakým kontrastem se v jedné časové linii na jiných místech odehrávají třept a sláva a bída s nouzí. Ve větších částech světa se potýkali s chudobou. Evropa je proti Americe velice střízlivá. Fotografují se venkované, dělníci, vrací se k přírodě. Zaznamenávají dobrotu, lidskost.

„**Cecil Beaton** (1904 — 1980) pocházel z bohaté rodiny. Byl to velice sebevědomý okouzující mladík. Měl neskutečnou sílu se prosadit. Byl to bratr několik sester, které stále fotografoval a díky nim si nacvičil vlastní styl. Stal se slavným v Anglii a odjel do Hollywoodu. Portrétoval Alžbětu II., Gretu Garbo, Audrey Hepburn, Marilyn Monroe, Coco Chanel. Fotografoval převážně smetanku od princezen přes hvězdy filmových pláten po spisovatele.“ (Mrázková, 1985) Často fotí osobu, za níž je nějaký dekorativní potah, záclony, tapety atd. „Jeho snímky se objevovaly v časopisech Vanity Fair, Vogue. Také měl na starosti výpravu několika divadelních her. Jedna z nejvíce obdivovaných výprav byly scény a kostýmy pro divadelní a filmové ztvárnění My Fair Lady. Stal se válečným fotografem za druhé světové války a opět sklízel úspěchy. Teprve válka mu vtiskla do své osobitosti dávku střízlivosti. Z neskutečného snoba se stal obdivovaný fotograf.“ (Mrázková, 1985)

„**David Bailey** (1938 — současnost) fotil módní fotografii a ta byla všude. Dal tomu však neobyčejný ráz. Vytvořil směsici fantazie, hry, sexu, snu. Nutí diváka si prohlédnout celou fotografii. Často fotil svoji ženu a dával jí do různých póz. Jakoby si hrál s panenkou Barbie vždy připravenou na poslušnost.“ (Mrázková, 1985) „Ze slavných osobností fotil Twiggy, Warhola, The Beatles, Cecil Beatona a mnohé z dalších.“ (Davidbaileyphotography, 2016)

„**Francouz Serge Lutens** (1942 — současnost) od mlada výstřední chlapík s bledou tváří a černými dlouhými vlasy se dostal do podvědomí v Paříži v oboru módní fotografie. Vytvořil novou profesi vizážisty. Typický pro styl obličeje modelek, který dělá pořad

podobně, bledé tváře ho proslavily. Pracuje pro firmu Dior. Modelky češe, obléká, tvoří pozadí a zdobí je šperky vlastního návrhu.“ (Mrázková, 1985)

## 1.9 Moderní fotografie

„Obrazový boom v poslední třetině 20. století způsobil nátlak na člověka jako ještě nikdy před tím. Člověk se tomu nemůže bránit. Reklama je všude. Nekončící zástup reklamních prostředků jako je tisk, televizní obrazovky, filmy, plakáty, poutače, obaly. Dalšími obrazy je amatérské fotografování, kdy si i obyčejná rodinka musí stvrdit fotkou, že opravdu byli na dovolené a opravdu na oslavě zábava byla. Obrazy jsou všude. Už nedokážeme vnímat přímo. Vnímáme skrz obrazy. Estetická funkce řídí náš vztah k realitě. Umělci si uvědomují, že podstatnější je nevyjadřovat vnější svět, ale vnitřní za pomocí myšlenek a představ nad kterými se člověk musí hluboce zamyslet. Fotografové se zabývají fikcí a skutečností zakomponované do promyšlených situací a příběhů. Umělci často v kolážích nesmyslně slepují věci vytržené z kontextu z reklamních prostředků z ulic, výloh a televize. Doba rozporuplnosti kultu obrazu.“ (Mrázková, 1985) „Mrázková tvrdí, že v případě všech těchto autorů jde o snímky napohled nikterak výjimečné, v nichž zachycená realita slouží jen jako roznětka, pomocný prostředek k vyjádření niterných pocitů, prožitků a myšlenek. Vnitřní pohled — to je společný jmenovatel hluboce osobní fotografie sedmdesátých a osmdesátých let. Všechny umělecké styly se týkají jeden druhého. Malířství se prolíná se sochou, fotografií, filmem, literatura se stává myšlenkami ve filmu a fotografii. Umění se přesouvá do života, nepotřebuje k tomu akademismus a poctu salónů.“

„**Charles Harbutt** (1935 — 2015) býval novinář, chtěl komunikovat s lidmi a stal se fotografem. Znám především jako fotožurnalista. V branži, kde se musel držet tématu, se raději přiklonil k volné tvorbě. Pomocí osobních prožitků vyjadřoval realitu a složitost světa. Vede dialog nitra s okolním světem. *„Ptá se při pohledu na fotografii: „Je život takový? Správná odpověď musí znít: Ano i ne, ale spíš ano.“* (Mrázková, 1985) „Je to představitel americké moderní fotografie. Američané jeho práci potřebují, chtějí vést rozhovor v umění o člověku obklopeného technickou dobou.“ (Mrázková, 1985) *„Moje fotografie jsou stejně reálné jako nereálné. Vyjadřují, kde jsem se ocitl psychicky, pocitové a fyzicky. Vyprávějí o osamělosti, starosti, radosti, rozkoši, sexuální trýzni a nesnadnosti navázat nově vztahy. Ukazují na škody, které si lidé navzájem dělají, a potěšení, které si mohou vzájemně poskytovat“* (Mrázková, 1985, str. 214)

„Jako odchovaný asistent Dorothy Lange americký **Ralph Gibson** (1939 — současnost) věřil, že nejsvětější práce fotografa je řešit sociální problémy. Dráhu fotografa s jeho předchozím doporučením mohl nastartovat poměrně snadno. Sociální fotografie a komerce ho neuspokojovala. Realita mu přestala stačit, chtěl vidět za ní. Začal se dívat na obyčejné věci jiným způsobem. Typické jsou pro něco detaily, nezvyklé výseky obyčejných věcí a okamžiků. Zachycuje ruku, jak se dotýká hebké srsti koně, podpatky střevíčku, než se dotkne země. Zachycuje stíny na košile, které se každou chvíli musí změnit, pokud se člověk pohne.“ (Mrázková, 1985)

„Američan **Duane Michals** (1932 — současnost) je přeplněn obrazy věcí, které dobře zná. Tvrdí, že se má fotografovat něco, co má nové sdělení a přichází z umělcovy osobnosti. Zajímá ho okem narušený svět.“ (Mrázková, 1985) K tomu používá zrcadla všemožných podob, od brýlí po kapesní zrcátka. Rád si hraje s mnohonásobnou expozicí. „Zajímá ho to, co se odehrává v podvědomí a vědomí. Vyhledává neobvyklé příběhy neslyšících, schizofreniků.“ (Mrázková, 1985) Příběhy píše tužkou okolo fotek nalepené na papír. „Jedno z jeho děl se jmenuje „Alice’s Mirror“, je to soubor šesti fotek umístěné na papíře se jmény „One“ až „Six“.“ (Mrázková, 1985) Cesta zrcadel nás vede až ke snímku „Six“, kde ruka drtí v dlani zrcadlo. „*Miluje i autoportréty, které nad jeho identitou staví otazník: Jaký jsem, co chci, kam jdu? Za pomoci převleků se fotografuje jako druhé ego, s nímž lze rozprávět rozhovory.*“ (Mrázková, 1985, str. 218, 219) „Jeho předkové jsou emigranti ze Slovenska. Původně se jeho rodina jmenovali Mihalovi, ale přejmenovali se na Michals. A jméno Štefan Mihal, používal jako pseudonym.“ (Mrázková, 1985) „*Mohu sedět ve svém pokoji a mít v hlavě celý svět,*“ tvrdí Duane Michals a svými fotografiemi nás vtahuje do sféry svých intimních úvah a zážitků. Užívá fotografie k tomu, aby mu pomohla vysvětlit jeho životní zkušenost.“ (Mrázková, 1985, str. 213, 219)

**Linda Benedict Jones** (1942 — současnost) o své práci: „*Všechny ty fotografie jsou autoportréty. Samozřejmě v širším slova smyslu, protože na všech nejsem zachycena já osobně. Původně nevznikaly vědomě. Začala jsem je dělat, když jsem prožívala svou dosud největší životní krizi.*“ vypráví o cyklu zvaném *O sobě*“. (Mrázková, 1985, str. 224) „Po rozchodu se svým manželem se fotografie stala prostředníkem výpovědi a terapie. Strach a zoufalství sála z její tvorby.“ (Mrázková, 1985) „*Rozhodla jsem se pro psychoanalýzu, kterou provádím sama na sobě - začala jsem se fotografovat. Chtěla jsem se nad sebou zamyslet, poznat se a dojít k nějakému řešení.*“ (Mrázková, 1985, str. 224) Fotí své nahé odrazy v zrcadlech. Velice mě její fotografie připomínají příspěvky lidí používající sociální

sít' Instagram, na kterých se snaží zachytit sami sebe. Velký rozdíl je v tom, že z „instagramové“ fotky nevyjadřují stejnou atmosféru samoty. L.B. Jones to s nikým v té chvíli nesdílí, jen sama se sebou.

„K zamyšlení nás vede jinou cestou, Rus **Vilhelm Michajlovskij** (1942 — současnost). Předkládá fotografie, v nichž jsou naše nicotné problémy a strachy bezvýznamné ve srovnání s velikostí vesmírných zákonitostí.“ (Mrázková, 1985) Můžeme tak vidět nekonečné skladiště pneumatik, nad nimiž je jasná krásná obloha. Zástup masy lidí jdoucí přes most, na jehož obzoru je tak jasné slunce, že to vypadá, že masa kráčí do oblak.

## 1.10 Postmodernismus

„V 80. letech 20. století začíná doba, kdy fotografie je kopie multiplu bez originálu. To, že umělecké dílo je jen jedno a originální, fotografie svoji rozmnožitelností zpochybňovala.“ (Foster a spol., 2007)

„**Sherrie Levineová** (1947 — současnost) konceptuální umělkyně ze Spojených států. Zabývala se myšlenkou autorství. Přivlastnila si Westonovy snímky, na kterých bylo nahé torzo jeho malého syna. Demonstrovala, že Weston si námět torza vypůjčil ze starého Řecka, stejně tak ona si vypůjčuje jeho fotografii.“ (Foster a spol., 2007)

„Americká **Cindy Sherman** (1954 — současnost) je umělkyní, která si vytváří svůj vlastní fiktivní a bizarní svět pomocí fotografie.“ Tvoří své konceptuální autoportréty. Sama sebe pasuje do postav z příběhů například do Dorothy z filmu Čaroděj ze země Oz. Sedí na podlaze a má vyděšený výraz. K pochopení je potřeba znát všechny kulturní souvislosti.“ (Johnson, 2010) „Převléká se za různé filmové hvězdy (Monica Vittová, Sophia Lorenová), režiséry (Alfred Hitchcock, John Stures) a předstírala různé filmové žánry. Tento soubor fotografií nazvala „Untitled Film Still“, kde předvedla neobyčejné změny autoportrétu. Dělá jakési ready — made své identity. Svě tělo používá jako katalyzátor ke zkoumání, co je originalita. Originál ve smyslu krádeže identity.“ (Foster a spol., 2007)

„Konceptuální umělkyně **Barbara Krünerová** (1947 — současnost) používá fotografie k vyjádření kritiky společnosti. Začínala feministickou tvorbou. Zabývala se fotografií, fotila domy a přemýšlela o životě lidí, kteří v nich žijí. Po celou svou tvorbu se zabývá kolážemi až do současnosti. Používá fotografie, na které montuje písmo. Kritizuje konzum, skryté ideologie.“

## 1.11 Současná fotografie

„Současná fotografie je procesem digitalizace. Ačkoliv umělci stále používají klasickou analogovou fotografii. Vývoj fotografie v oblasti technologie jde neustále dopředu a nová média se stávají všudypřítomnými. Byli jsme přinuceni je vnímat neustále, že jsme je přestali vnímat. Samotné médium pro nás nemá nevšední účinek. Tím se zapříčinilo, že koncept a téma stoupá na důležitosti. Nová média ovlivňují celkový pohled na to, co je to fotografie. Často dochází k její kombinaci s videoprojekcí nebo jinými různými technikami.“ (Foster a spol., 2007)

„**Nobuhiro Nakanishi** (1976 — současnost) narozen v Japonsku (Nobuhiro Nakanishi, 2016) pracuje s vrstvami fotografií. Do akrylových desek tiskne laserových tiskem. Zaznamenává sekvence času. Často používá scenérie přírody, města nebo abstraktní vyjádření.

„Český fotograf „portrétů těla“ **Michal Macků** (1963 — současnost) je známý pro techniku „geláže“. Tuto techniku vymyslel sám a stále jí zdokonaluje. Exponované a ustálené fotografické emulze pokládá na papír. Slovo „geláž“ vzniklo ze slova koláž a gel/želatina. V roce 2005 začal používat tzv. skleněné geláže. Sám Michal Macků říká, že používá svoje tělo k setkání se s abstraktním světem a deformací. Ve své práci nachází nové stupně lidství. Objevují neustále nové možnosti s želatinou. Fotografické obrázky pro něho znamenají kontakt s konkrétní realitou. Tou realitou, která je pro jednu zachycena na úrovni reálného času“ (Michal-Macku, 2016) *„Zajímá mě otázka morální a vnitřní svobody. Dělán to, co cítím, a teprve potom začínám rozjímat nad tím, co je výsledkem. Jsem často překvapován novými spojitostmi, které nacházím. Přirozeně začínám s konkrétním záměrem, ale výsledek je často velmi odlišný. A právě v tom je, domnívám se, háček. Tvoříme, abychom sdělovali to, co nelze vyjádřit žádným jiným způsobem. Pak přichází potřeba popisovat, definovat.“* (Michal-Macku, 2016)





Obrázek č. 1: Prostorový skleněný objekt tvořen formou „geláže“ od Michal Macků

„Další českou fotografkou je **Tereza Vlčková** (1983 — současnost), která se zabývá módní fotografií a známá focením dvojčat. Kdy nevíme, jestli to jsou opravdu dvojčata nebo dvakrát ten stejný člověk.“ (Wikipedia, 2016) Ačkoli stejně vypadají, charaktery mají rozdílné. Jaký z nich je pak reálný? „Focením dvojčat se zabývalo mnoho fotografů i Diana Arbusová. Fotografie Vlčkové jsou barevné a modely aranžuje podle svých představ. Zabývá se proměnami identity. Připomíná piktorealisty.“ (Wikipedia, 2016)

## 2 Realizace praktické části

### 2.1 Volba tématu

Ve chvíli, kdy bylo jasné, že budu řešit právě svoji identitu, jsem nevěděla, jakým způsobem se zobrazím. Vytvořím si nějaké alter ego, s kterým budu vést rozhovory, jako to dělal Charles Harbutt nebo se vtělím do jiné identity jako Cindy Shermanová? V jistém směru by to pro mě bylo jednodušší, v tom smyslu, že mohu hrát někoho jiného. Pravděpodobně by to spadalo k humornému a ironickému rázu. Jevilo se mi to jako útěk před tím, kdo jsem opravdu já. Zaujímal mě má druhá hlubší a vážnější stránka. Jakým způsobem ztvárním sebereflexi? Přesný název bakalářské práce je Identita - volný soubor. Můžu vytvořit cokoliv, nejsem omezená ničím. Stačí to jen vymyslet.

### 2.2 Ocitnutí se v bludišti

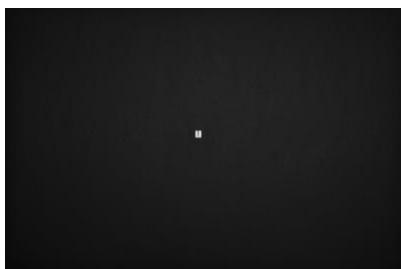
Ležela jsem v posteli, přemýšlela jsem nad svou bakalářskou prací. Nevěděla jsem, co budu dělat a jak. Cítila jsem stísněně jako mezi dvěma úzkými stěnami. Vizually mi to přišlo, jako kdybych se ocitla v bludišti a beznadějně pátrala a přitom věděla, že to musí být někde za rohem. Utěšující myšlenka byla ta, že každé bludiště by mělo mít svůj východ, kterým bludiště skončí. Při snaze se dostat do pohody, jsem nutila urputně svoje myšlenky se dostat vizuálně nad bludiště, abych měla lepší rozhled na věc. Z bludiště se přece dostává snáze, řešíme-li ho jako na obalu od bonbónů a pomáháme si prstem. I když mi myšlenky dovolily dostat se nad bludiště, stejně mi mysl začernila rozhled. Dokázala jsem vnímat jen můj aktuální bod, který se sice může slepě pohybovat, ale neví kam. Situace se zdála velice bezvýchodná. Tak vzniklo moje ztvárnění videa jako bludiště.



Obrázek č 2.: Bludiště



Obrázek č. 3: Bludiště zakryté černou čtvrtkou s výřezem



Obrázek č. 4: Ukázka videa

Na bílý podklad jsem nalepila vytištěné bludiště. V černé čtverci jsem vyřízla 1cm čtverec, který značil můj chabý průhled na danou situaci. Přiložila jsem jej na začátek bludiště a pomalu jsem s černým papírem pohybovala do té doby, dokud jsem se nedostala ven. S tímto novátorským postupem jsem poprvé z bludiště vyšla až po 15 minutách. Cestu jsem se učila do té doby, dokud jsem ho nestáhla na nižší čas. Vzniklo z toho tří minutové dlouhé video, ve formátu a rozlišení MPEG2 (DVD 720x576, PAL). Pro lepší vizuální čitelnost videa jsem zkontrastovala barvy. Vznikla z toho jakási animace pohyblivého bílého bodu. Divák zprvu nemusí tušit, že se dívá na bludiště. Z konceptu by mělo být zřejmé, že jde o nějaké hledání mě samotné, poznání moji cesty.

Konceptem bludiště je pro mě nově vytvořený negativní svět. Ve chvíli, kdy se ocitnu v problematické chvíli, emoce mi zatemní vnímání reality a já si vytvořím nový negativní pohled. V takovou chvíli se obyčejné řešení problému stává velice složitým úkolem. Dříve obyčejné bludiště bývalo jednoduché, po zakrytí s malým průhledem se výrazně ztíží.

Video je ve smyčce, která je symbolem nekonečného řešení problémů. Vyřešíme jeden a nastává další nebo se opakovaně vracíme k tomu stejnému. Člověk neustále bloudí a hledá cestu ven. Občas znovu chybuje na stejných místech. Musí se vracet. V myslí si budujeme vlastní bludiště. Jak rozhlehlé a klikaté bude, závisí na daném člověku. Většinou i závisí na něm, jak rychle bludištěm projde. Bludiště je symbol metaforického přirovnání k životu. Otevírá nekonečnou spoustu otázek k zamyšlení.

Velkou podobu jsem shledala ve videu performerky Daniely Baráčkové. Na videu z roku 2009 pod názvem „Situace“ ona a její blízcí recitují text podle Daniely scénáře. Daniela je jednou obklopena úzkými zdmi, na jiném záběru je obklopená celá rodina. V pozadí se objevují kulisy jejich domu a požáru. Řeší tím osobní nelehkou situaci. Zdá se mi, že text scénáře se myšlenkově shoduje s mým bludištěm. „Je o útrpné realitě, která neexistuje, je pouze v naší myslí. Je o identitě, která je tvořena příběhy z nelehkých situací.“ (Baráčková, 2009)



Obrázek č. 5: „Situaace“ od Daniely Baráčkové

Moje situace není zdaleka tak krizová jako Daniely. Přesto svoji situaci evidentně vnímám jako nesnadnou. Do bludiště jsem vkročila před třemi lety, mým nástupem na Univerzitu Hradce Králové v roce 2013. Blíží se uzavření studia a tím se blížím i k východu bludiště a náročnost situace stoupá. Ocitla jsem se v nelehké situaci, která má zformovat moji identitu. Tím jsem došla k další fázi pochopení.

## 2.3 Identita

Během vysokoškolského studia jsem se setkala se základy psychologie. Zaujala mě vývojová psychologie, kdy jedinec v určitém věku překonává vývojový úkol své osobnosti. Pokud vývojem projde správně, tak se dostává k další vývojové příčce. „Podle Říčana v adolescenci (mezi 15-22. rokem) je vývojovým úkolem identita.“ „*Identita znamená česky totožnost. V psychologii to značí několik věcí: Kým podle svého nejhlubšího přesvědčení jsem. Jaký jsem, co chci, čím chci v životě být, co dokážu, čemu doopravdy věřím, kam patřím, pro co chci žít? Hledání, či spíše budování vlastní identity je náročný úkol.*“ (Říčan, 2005, str. 273-274)

*"Ptát se tu na identitu a pojem "identity" má smysl pouze potud, pokud identita může být jiná, než je, pokud její bytí je otázkou neustálé péče a nutného dokazování. Tázání po identitě vyrůstá z pocitu rozkolísanosti existence, její "manipulovatelnosti" všech forem, jež přijala."* (BAUMAN, 1995, str. 27)

*„Je třeba ptát se po smyslu života, po smyslu existence člověka a lidských vztahů. Každý sám za sebe a na „vlastní triko“ hledáme svou cestu. Je to cesta do vlastního nitra a zároveň cesta k druhým lidem. Je to cesta práce na sobě, při níž jde o sebepoznání a sebezdokonalování“* (Říčan, 2005, str. 11)

Ačkoliv do skupiny adolescentů už nepatřím. Mám pocit, že právě uzavření bakalářského studia určitý vývojový stupeň završí. Vysokoškolské studium pro mě převážně znamená čas, určený pro mě samotnou, k budování sebepoznání. Tak vznikl výtvarný koncept vyjadřující moji identitu na časové ose v rozmezí tří let.

### 2.3.1 Emoce v čase a prostoru

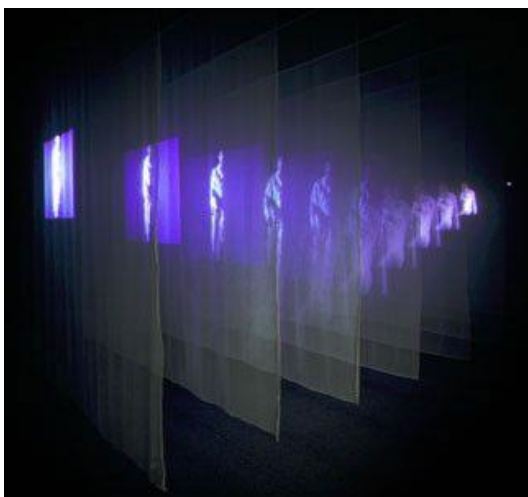
V mém případě jsem vycházela z křivky štěstí, užívané běžně v psychologii, kdy zkoumaný načrtne na časové ose jeho úroveň štěstí. Podle této křivky jsem pak sestavila za sebou jdoucí emoce v průběhu tří let. K zobrazení jsem použila moji vnější schránku. Vyfotila jsem několik autoportrétů, vyjadřující různé emoce. Je to právě můj obličej a grimasy, které jsou prostředníkem mého vnitřního světa s okolním světem. Vznikl z toho soubor emocí prolínající se v čase. Tento prostorový objekt jsem nazvala „Emoce v čase a prostoru“. Pro mě žijící pulzují změt' různorodých pocitů zakořeněné ve vzpomínce, sáající se ven. Moje rvoucí se identita při mém hledání sebe sama. Jsou to emoce, které tvoří moje chápání věcí, které se udály. Jak řekl Mihals „*Užívám fotografie k tomu, aby mi pomohla vysvětlit moji životní zkušenost.*“ (Mrázková, 1985, str. 219) Pro Harbutta je zase „*Viditelný svět je pro něho jen prostředkem k úvahám o ustavičné proměnlivosti života, o jeho nekonečném plynutí.*“ (Mrázková, 1985, str. 215)



Obrázek č. 6: „Emoce v čase a prostoru“ - výsledná práce

Obličej je zachycen z profilu. Náš profil nám většinou přijde méně atraktivní, protože ho neznáme. „Co neznáme, nás děsí.“ Já se snažím odhalit, to co neznám. A s mojí neznámou stranou se mi lépe vede dialog.

Průhlednost plexiskla a transparentnost barev je pro mě fakt, že pocity a emoce nejdou uchopit. Vyjadřuje to také situace, které se odehrály a částečně zůstaly jako vzpomínka ve formě emoce. Je to prostorový objekt na časové ose a je potřeba ho chápat v prostoru a čase. Levá strana objektu představuje pomyslně rok 2013 a pravá strana rok 2016. Postavím-li se jako divák z levé strany tak, že profily mých tváří slinou dohromady, znamená to, že hledím na „mé já“ v roce 2013 a všechny následující tváře jsou emoce, které teprve nastanou. „Současná“ tvář je jasně zřetelná a „budoucí“ tváře průhledem vidíme jen částečně a u těch nejvzdálenějších pouze domýšlíme, že se ubírají tím směrem. Stejně tak postavím-li se zprava prostorového objektu, tedy na konec pomyslné časové osy, a podívám se zpět, vidím, čím jsem si prošla. Jsou to emoce ve vzpomínkách, které se již udály. Vzpomínky na události se často vytrácejí, ale emoce zůstávají. Co se týče nahlížení na proměnlivost objektu, tak mě inspiroval Sol Lewitt a jeho „Modular Cube, 1966“. U ztvárnění prostorového objektu jsem nechala inspirovat Billem Violou, který na více pláten projektuje video. A dále již zmíněným Nobuhiro Nakanishim.



Obrázek č. 7: „The Veiling“ od Billa Violy



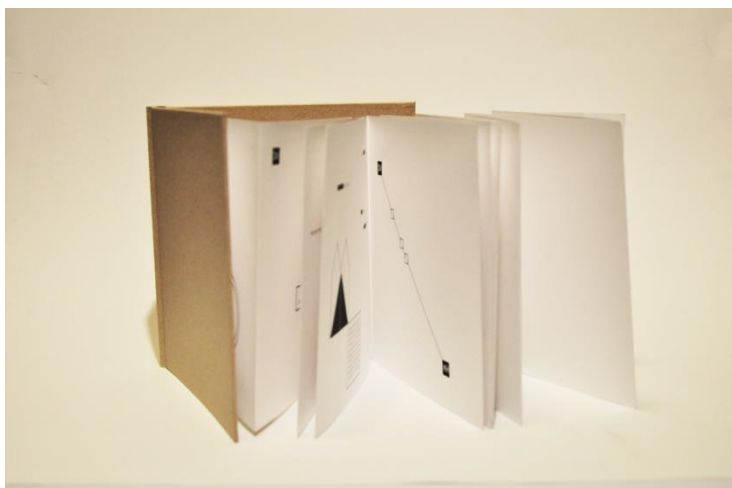
Obrázek č. 8: „Záznam času“ od Nobuhiro Nakanishi

Vytvořila jsem prostorový objekt. Vytvořen z 15 plexisklových čirých desek čtvercového formátu o rozměru 320 x 300 mm vsazených do dřevěné překližky. Do překližky jsou vyfrézované drážky v šíři 2mm plexiskla, tak aby nevypadly ven. Drážky jsou od sebe vzdáleny 50 mm. Sama překližka má rozměr 800 mm x 350 mm. Zároveň jako pojistka proti vypadnutí je drátek vlečený všemi deskami. Objekt má ze zadní strany překližky vyfrézované otvory na zavěšení. Desky jsou polepené čirou samolepící fólií. Fotky na fólii jsou upraveny přechodem barev červené a transparentní.

### **2.3.2 Grafické časové osy**

Z nejrůznějších časových os s popisky vznikly dvě knížky. Objevuje se v nich spousta symbolů a znaků v podobě ilustrací, písmen a čísel. Čtenář bez mého výkladu nerozpozná význam, i když si leccos může domyslet. Zaznamenala jsem tak příběh tří let. Knížky začínají mým oborovým číslem. Zeměpisné souřadnice ukazují, že jsem se přesunula z našeho rodinného domu na byt v Hradci Králové, dále ukazují i místa, která jsem procestovala. Označuji, na která letiště jsem se dostala. Objevují se i čtverečky s iniciály lidí, které jsem potkala. Tím, že sport je pro mě kompenzací stresu, tak jsem zapsala, kolik kilometrů jsem naběhala na studijním pobytu v zahraničí. Na posledních stránkách jsou ilustrace značící bezvýhodné bludiště, po kterém následuje jakási vyrovnanost. Všechno postupně zobrazuje to, co jsem prožila, a bylo pro mě v průběhu tří let nějakým způsobem zásadní. Dělal jsem to proto, abych si ujasnila odkud, kam jsem došla. Kdo jsem byla na začátku a kdo jsem v současnosti. Jaký pokrok jsem udělala. U této práce jsem zaznamenávala spíše reálné události oproti prostorovému objektu „Emoce v prostoru a čase“.

Příběh jsem uložila do dvou knížek. Jsou to takové zkoušky možností jak to zrealizovat. První verze je černobílá, v deskách přírodního charakteru. Která je prostým příběhem. Rozměr předmětu je 150 x 150 mm.



Obrázek č. 9: „Grafická časová osa 1“

V druhé si pohrávám s tím stejným příběhem formou volné grafiky. Je taková emotivnější. Obsahují mé obličejе stejné jako na objektu. Ve dvou barvách červené a modré. Tam, kde se barvy prolínají, jsou černé. Dalo by se říct, že je to střetnutí s chladným rozumem a horkými emoci.



Obrázek č. 10: „Grafická časová osa 2“

Obě dvě knížky jsou stále neuzavřeným příběhem, který se ještě bude psát. Harmonikové stránky jdou do prostoru. Příběh by pravděpodobně měl skončit uzavřením bakalářského studia.



# Závěr

Vývoj fotografie v souvislostech mi přišel zajímavý tím, že jsem mohla pozorovat, jakým způsobem se vyvinulo jedno médium. Fotografie přetvořila naše obrazové vnímání a ovlivnila společnost různými způsoby.

Snažila jsem se praktickou část postavit na myšlence. Byla pro mě terapií a procesem sebepoznání. V neustálém hloubání jsem našla nespočet možností, jak vyjádřit sama sebe. A přivedlo mě to k několika zajímavým nápadům, které bych v budoucnu chtěla ztvárnit.

Došla jsem k zjištění, že nespočet autorů už se dříve zabývalo stejnými myšlenkami. Tato práce mi rozšířila rozhled a obohatila o názory spisovatelů a umělců. A znovu jsem se přesvědčila, že vizuální umění je nedílnou součástí našeho života.

# Seznam použité literatury

ANGLISS, Sarah. *Almanach vědomostí*. Vyd. 1. Praha: Reader's Digest Association, 2003. ISBN 80-861-9663-1.

BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 1995. Post (Sociologické nakladatelství). ISBN 80-858-5012-5.

FOSTER, Hal, Rosalind E KRAUSS, Yve-Alain BOIS, B BUCHLOH a David JOSELYN. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Druhé, rozšířené vydání. Překlad Josef Hrdlička, Irena Ellis, Jitka Sedláčková, Jana Hlávková. Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7391-975-7.

KOETZLE, Hans-Michael a [Z NĚMECKÉHO ORIGINÁLU . PŘELOŽILA ZUZANA VÁŇOVÁ]. *Slavné fotografie: historie skrytá za obrazy I*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2003. ISBN 9783822825785.

KOETZLE, Hans-Michael a [Z NĚMECKÉHO ORIGINÁLU . PŘELOŽILA ZUZANA VÁŇOVÁ]. *Slavné fotografie: historie skrytá za obrazy II*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2003. ISBN 978-382-2825-785.

MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka. 2.*, rev. vyd., V Mladé frontě 1. Překlad Miloš Calda. Praha: Mladá fronta, 2011. Strategie. ISBN 978-80-204-2409-9.

MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostředním životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývoj. okamžiků*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985. Máj (Mladá fronta).

ŘÍČAN, Pavel. *Psychologie: Příručka pro studenty*. 2005. Praha: Portál, 2005. ISBN 80-7178-923-2

William S. Johnson , Mark RICE a Carla WILLIAMS, MULLIGAN, Therese a David WOOLTERS (eds.). *Dějiny fotografie: Od roku 1839 do současnosti*. V Praze: Slovart, 2010. George Eastman House collection. ISBN 978-80-7391-426-4.

# Seznam interpretovaných zdrojů

*Alfred Eisenstaedt*. *Www.wikipedia.cz* [online]. [cit. 2016-04-10]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Alfred\\_Eisenstaedt](https://cs.wikipedia.org/wiki/Alfred_Eisenstaedt)

Niepce. *Http://www.hrc.utexas.edu/* [online]. [cit. 2016-04-08]. Dostupné z: <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/process/#top>

*David Bailey* [online]. [cit. 2016-04-10]. Dostupné z: <http://www.davidbaileyphotography.com/>

TURČÍKOVÁ, Jana. *Julia Margaret Cameronová* [online]. In: . 2005 [cit. 2016-04-09]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/brno/poradykat/zprava/174249>

Situace: Video preformance. *Http://www.danielabarackova.cz/* [online]. 2009 [cit. 2016-04-20]. Dostupné z: <http://www.danielabarackova.cz/portfolio/video/>

# Seznam obrázků

Obrázek č. 1: Prostorový skleněný objekt tvořen formou geláže - autor Michal Macků

Zdroj: <http://www.michal-macku.eu/>

Obrázek č. 2: Bludiště

Zdroj: Autor

Obrázek č. 3: Bludiště zakryté černou čtvrtkou

Zdroj: Autor

Obrázek č. 4: Ukázka videa

Zdroj: Autor

Obrázek č. 5: „Situace“ od Daniely Baráčkové

Zdroj: Situace: Video performance. <Http://www.danielabarackova.cz/> [online].

2009 [cit. 2016-04-20]. Dostupné z:

<http://www.danielabarackova.cz/portfolio/video/>

Obrázek č. 6: „Emoce v čase a prostoru“ - výsledná práce

Zdroj: Autor

Obrázek č. 7: The Veiling od Billa Violy

Zdroj: AUTOR NEUVEDEN. [www.Jamescohan.com](http://www.Jamescohan.com) [online]

[cit. 15.4.2016]. Dostupný na WWW:<http://www.jamescohan.com/artists/bill-viola/37>

Obrázek č. 8: Tokyo sunrise od Nobuhiro Nakanishi

Zdroj: AUTOR NEUVEDEN. <http://www.kashyahildebrand.org/> [online].

[cit. 15.4.2016]. Dostupný na WWW:[http://www.kashyahildebrand.org/](http://www.kashyahildebrand.org/zurich/nakanishi/nakanishi_exhibition004.html)

[zurich/nakanishi/nakanishi\\_exhibition004.html](http://www.kashyahildebrand.org/zurich/nakanishi/nakanishi_exhibition004.html)

Obrázek č. 9: „Grafická časová osa 1“

Zdroj: Autor

Obrázek č. 10: „Grafická časová osa 2“

Zdroj: Autor

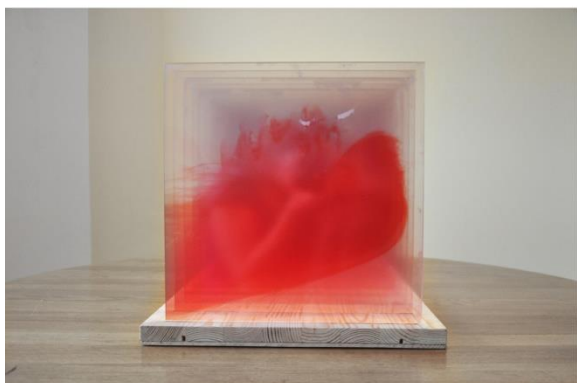
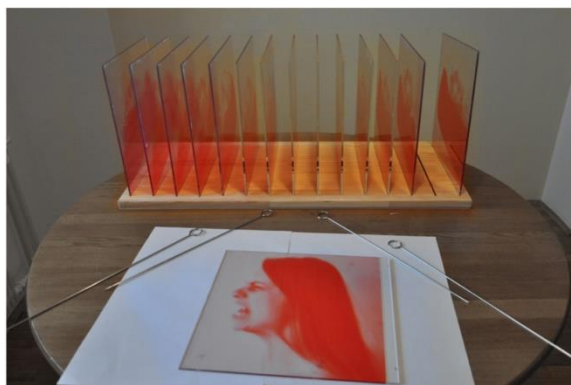
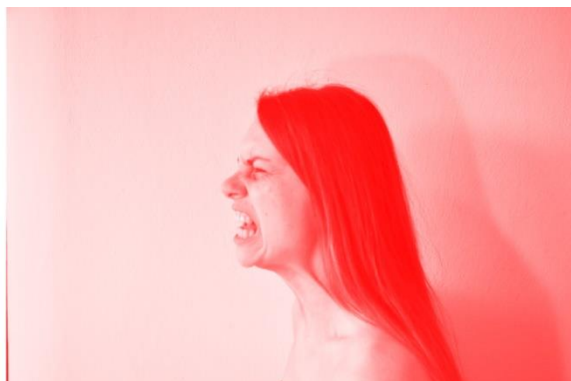
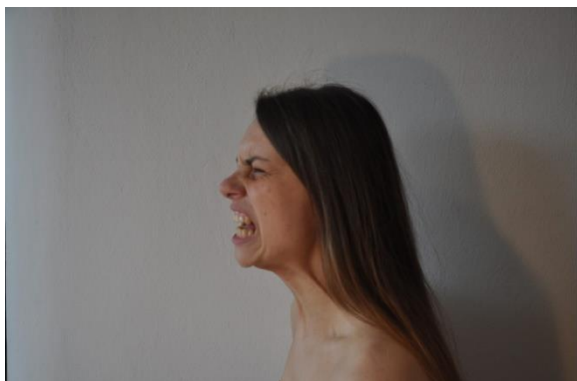
# Seznam příloh

Emoce v čase a prostoru

Grafická časová osa 1

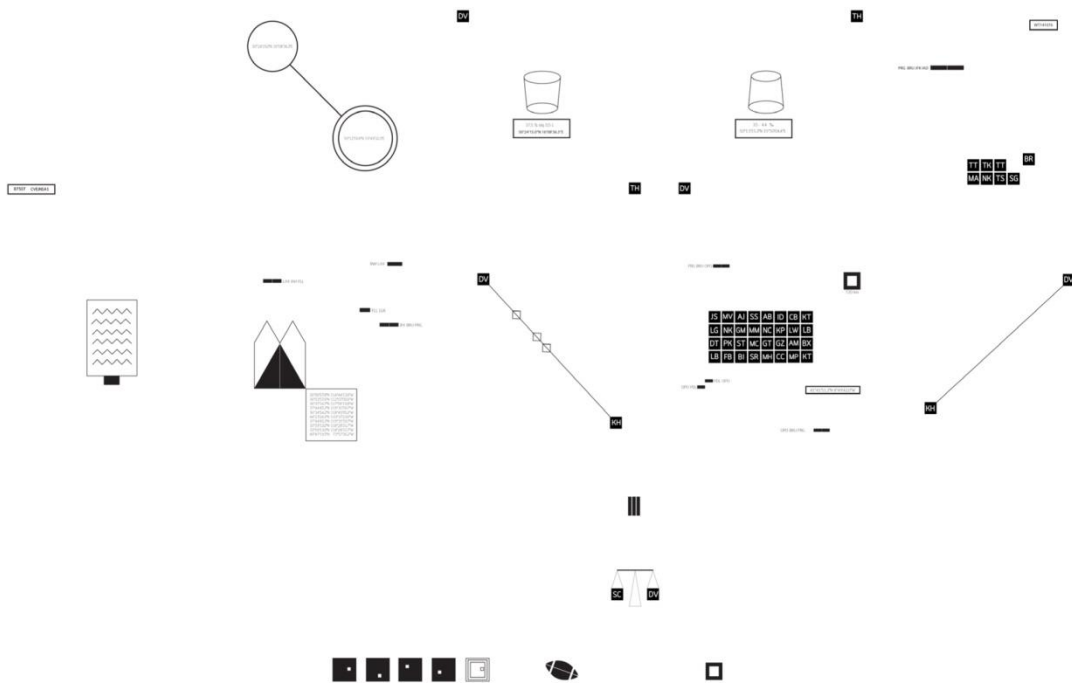
Grafická časová osa 2

# Emoce v čase a prostoru





# Grafická časová osa 2





Součástí bakalářské práce je DVD nosič s videem pod názvem „Bludiště“.