

Univerzita Hradce Králové
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné kultury a textilní tvorby

**Fotografie (technický obraz)
jako nástroj malířské postprodukce**
Bakalářská práce

Autor: Anna Kánská
Studijní program: Výtvarná tvorba se zaměřením na vzdělávání
Vedoucí práce: MgA. Pavel Tichoň
Oponent práce: MgA. Eva Horská



Zadání bakalářské práce

Autor: Anna Kánská

Studium: P21P0114

Studijní program: B0114A300057 Výtvarná tvorba se zaměřením na vzdělávání

Studijní obor: Výtvarná tvorba se zaměřením na vzdělávání

Název bakalářské práce: **Fotografie (technický obraz) jako nástroj malířské postprodukce**

Název bakalářské práce AJ: Photography (technical image) in painting post-production

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Bakalářská práce přibližuje důležitou roli fotografie, kterou sehrála u redefinice malby v modernistickém období, tedy před únikem od zobrazivé reality až po současný návrat a tendence se malířsky vyrovnat technickému obrazu.

Teoretická část si klade za cíl představit fotografii jako přelomový technický nástroj, který nově definoval pojetí malby, které vyústilo v modernismus. Fotografie ve formě předloh byla následně hojně využívána mnoha autory zejména v druhé polovině 20. století a v postmoderním období, kdy se jí snažil dorovnat a předčít hyperrealismus. V kontextu české současné malby budou uvedeni autoři, kteří jsou malířskou polohou blízcí autorce BP. Autoři, kteří se nesnaží fotografii vyrovnat, ale používají ji jako nástroj pro další malířskou postprodukci.

Praktickou částí bude cyklus obrazů, jehož předlohou budou osobní fotografie, které tematizují prázdné odosobněné prostředí. Napětí mezi osobním a odosobněným se jeví jako důležité současné téma, nejen v oblasti technického obrazu, ale také v obecné lidské rovině.

KUNDRACÍKOVÁ, Barbora, ed. *Fascinace skutečností: hyperrealismus v české malbě = Fascination with reality : hyperrealism in Czech painting*. Přeložil Hana HAVLÍČKOVÁ, přeložil Tomáš HAVLÍČEK, přeložil Adéla HORÁKOVÁ, přeložil Magdalena KREJČÍ, přeložil Tereza KUNEŠOVÁ, přeložil Gabriela MATULOVÁ. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2017. ISBN 978-80-88103-21-9.

FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. V Praze: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8.

FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Přeložil Božena KOSEKOVÁ, přeložil Josef KOSEK. Praha: Hynek, 1994. Punkt. ISBN 80-85906-04-x.

VALLI, Marc a Margherita DESSANAY. *A Brush with the Real: Figurative Painting Today*. 2014. United Kingdom: Laurence King Publishing, 2014. ISBN 1780672837.

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

Vedoucí práce: MgA. Pavel Tichoň

Oponent: MgA. Eva Horská

Datum zadání závěrečné práce: 14.12.2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou/dizertační práci **Fotografie (technický obraz) jako nástroj malířské postprodukce** vypracoval(a) pod vedením vedoucí(ho) závěrečné práce samostatně a uvedl(a) jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne ...

Poděkování

Tímto bych chtěla poděkovat MgA. Pavlu Tichoňovi, který mi věnoval svůj čas a byl mou laskavou oporou při vedení bakalářské práce. Děkuji mu za cenné rozhovory a dodání motivace k další tvorbě.

Anotace

KÁNSKÁ, Anna. *Fotografie (technický obraz) jako nástroj malířské postprodukce*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2024. 83 s. Bakalářská práce.

Bakalářská práce přibližuje důležitou roli fotografie, kterou sehrála u redefinice malby v modernistickém období, tedy před únikem od zobrazivé reality až po současný návrat a tendence se malířsky vyrovnat technickému obrazu. Cílem teoretické části je představit fotografii jako klíčový technický nástroj, který radikálně přeformuloval pojetí malby a položil základy modernismu. Fotografie ve formě předloh byla následně hojně využívána mnoha autory zejména v druhé polovině 20. století a v postmoderním období, kdy se jí snažil dorovnat a předčít hyperrealismus. V kontextu české současné malby budou představeni autoři, kteří jsou malířskou polohou blízcí autorce bakalářské práce. Praktickou částí práce bude cyklus obrazů, jejichž inspirací budou osobní fotografie, reflektující tematiku odosobněného prostředí. Toto téma je považováno za významné nejen v kontextu technického obrazu, ale také v obecné lidské rovině.

Klíčová slova: technický obraz, redefinice malby, obsese skutečností

Annotation

KÁNSKÁ, Anna. *Photography (technical image) in painting post-production*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2024. 83 pp. Bachelor Degree Thesis.

This bachelor thesis explores the important role photography played in redefining painting during the modernist era, from the departure from representational reality to the current return and tendency to reconcile painting with the technical image. The goal of the theoretical part is to present photography as the key technical instrument, which radically reformed the concept of painting and laid the foundation of modernism. Photography in the form of templates was widely used by many authors, mostly in the second half of the 20th century, and during the postmodern era, where hyperrealism attempted to challenge and surpass it. In the context of Czech contemporary painting, authors who share a similar artistic approach to the author of the thesis will be presented. The practical part of the thesis will consist of a series of paintings inspired by personal photographs reflecting the themes of a depersonalized environment. This topic is considered significant not only in the context of the technical image but also on a general human level.

Keywords: technical image, redefinition of painting, obsession with reality

Obsah

Úvod	9
1 Technický obraz	10
1.1 Světlo jako inspirace.....	11
1.2 Počátek fotografického obrazu	14
2 Fotografie a malba.....	25
3 Praktická část.....	43
3.1 Inspirace a vlivy.....	44
3.2 Malířský cyklus	50
Závěr.....	64
Seznam použité literatury	66
Seznam internetových zdrojů	69
Seznam obrázků.....	70
Přílohy	73

Úvod

Objev fotografie je jedním ze zásadních vynálezů, které nejen změnily pohled na svět, ale také výrazně ovlivnily rozvoj umění a kultury. Fotografický záznam vstoupil do světa umění s velkým příslibem, ale zároveň vyvolal otázky a výzvy. Jednou z těchto výzev bylo její ovlivnění tradičních uměleckých forem, jako je malba. Malba, jako historicky uznávané umělecké médium, se musela vypořádat s novou konkurencí a s novým způsobem, jak vnímat a vyjadřovat svět. Fascinace fotografické iluze obsahoval nový prvek přesvědčení, že fotografie není pouze věrným zobrazením dojmu přírody, nýbrž představuje samotnou podstatu skutečnosti. Zatímco někteří malíři zůstali věrni tradicím a hledali inspiraci v klasických technikách, jiní se obrátili k fotografii jako k novému zdroji inspirace a vizuálního jazyka.

Bakalářská práce se hlouběji zabývá významnou rolí fotografie v kontextu přetváření malby od modernismu až po současnou dobu. Tato práce sleduje vývoj od odchodu od zobrazivé reality až po návrat k ní v současné době, spolu s touhou umělců vyrovnat se s technickým obrazem. Zkoumá vlastnosti obou těchto médií a jejich vzájemné proměny. Cílem této práce je lépe porozumět vztahu mezi fotografií a malbou a jejich vlivu na tvorbu současných umělců.

Teoretická část práce si klade za cíl představit technologický vývoj fotografie jako klíčový technický prvek zaznamenání reality. Fotografie sloužila jako inspirace pro mnoho umělců a umožnila jim experimentovat s novými postupy a technikami, čímž ovlivnila vývoj moderního umění. V českém kontextu práce představí umělce, kteří se v malířské tvorbě blíží autorce bakalářské práce a využívají fotografii jako prostředek pro další malířskou tvorbu.

Praktická část práce se zaměřuje na cyklus obrazů inspirovaný osobními fotografickými záběry, které reflektují téma prázdných, odosobněných prostorů. Toto napětí mezi osobním a odosobněným je klíčovým tématem nejen v oblasti technického obrazu, ale také obecně v lidské rovině. Autorka se inspiruje vlastními fotografickými snímky, jejichž reprodukce v malbě odkrývá určitou odosobněnost, která se projevuje transformací subjektů do obrazové formy. Práce se snaží objasnit specifické vlastnosti fotografického média a jeho vliv na umělecký výraz.

1 Technický obraz

“Imago lucis opera expressa”, neboli obraz vytvořený působením světla.¹ Fotografický obraz zaznamenává přímý otisk skutečnosti způsobený světelnými paprsky. Jedná se o prostředek vidění zachycující stopu předmětu či výjevu reálného světa. Tento záznam nejen vyvolává dojem přítomnosti, ale také propojuje naše současné vnímání s minulostí. Specifický okamžik v čase, zachycený během jednoduchého cvaknutí, je zafixován a stává se certifikátem přítomnosti bez budoucnosti.² Fotografie tak zachraňuje tyto momenty před zapomením, čímž nám umožňuje uchovat a sdílet vzpomínky v jejich původní podobě.³ Odlišuje se od ostatních uměleckých forem. Fotografie jen neprodukuje skutečnost s věrností přírodě samotné.⁴ Během převodu z trojrozměrných objektů do dvourozměrných ploch umožňuje divákovi nahlédnout do specifického výřezu prostoru stejně jako času.⁵ Její schopností je nejen diváka distancovat od reality, ale také svým způsobem přibližovat.⁷ I přesto, že orámované reprodukce zrakových vjemů často nabízejí pouze povrchní pohled na neznámé předměty, dokážou odhalit dříve netušené souvislosti mezi těmito strukturami. Jedná se však o názor subjektivní, neboť je redukován pohledem z určitého stanoviska, které neustále kolísá.⁸ Mechaničnost fotografického obrazu osvobozuje výtvarné umění podmíněné subjektivismem, tedy přítomností člověka.⁹ Automatické obtisky oproštěných od tvůrčího zásahu člověka, tak uspokojují lidskou posedlost realismem a obsese viděním ustupuje do pozadí.¹⁰¹¹

¹ BARTHES, Roland. Světlá komora: vysvětlivky k fotografii. Filosofie do kapsy. Bratislava: Archa, 1994. ISBN 80-7115-081-9. s. 73

² BARTHES, Roland. 1994. s. 69–99

³ ČÍSAŘ, Karel. Co je to fotografie? Praha: Herrmann, 2004. ISBN 9788023951691. s. 24

⁴ ČÍSAŘ, Karel. 2004. s. 28

⁵ SONTAG, Susan a VANČÁT, Pavel. O fotografii. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9. s. 27

⁶ ČÍSAŘ, Karel. 2004. s. 37

⁷ KUNDRACÍKOVÁ, Barbora (ed.). Fascinace skutečností: hyperrealismus v české malbě = Fascination with reality : hyperrealism in Czech painting. Přeložil Hana HAVLÍČKOVÁ, přeložil Tomáš HAVLÍČEK, přeložil Adéla HORÁKOVÁ, přeložil Magdalena KREJČÍ, přeložil Tereza KUNEŠOVÁ, přeložil Gabriela MATULOVÁ. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2017. ISBN 978-80-88103-21-9.

⁸ FLUSSER, Vilém. Do universa technických obrazů. Eseje. Praha: OSVU, 2001. ISBN 80-238-7569-8. s. 11

⁹ ČÍSAŘ, Karel. 2004. s. 22–23

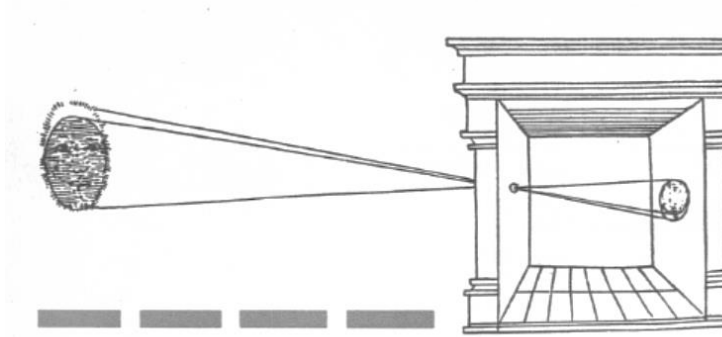
¹⁰ ČÍSAŘ, Karel. 2004. s. 22–23

¹¹ KUNDRACÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 11

1.1 Světlo jako inspirace

Vývoj fotografie je proces bez přesně definovaného počátku, kdy technologický vývoj není dodnes ukončen. Od pradávna se lidé snažili zaznamenat okamžiky svého života a světa kolem sebe prostřednictvím různých metod, od malby až po psané záznamy. Nicméně skutečný průlom přišel s vynálezem fotografie. Základem pro objev fotoaparátu byla dlouhá historie experimentování se světelnými paprsky. Už od starověku lidé zkoumali vlastnosti světla a snažili se ho zachytit a využít k různým účelům. Tyto experimenty postupně vyústily v objev fotoaparátu a fotografie jakožto nového média pro zaznamenávání reality.

Renesanční osobnost Leonardo da Vinci (1452-1519) poprvé popsal principy primitivního optického přístroje *camera obscura* ve svém rukopisu *Codex atlanticus*, kdy pomocí malého otvoru ve stěně vytvořil uvnitř místnosti obraz vnější krajiny či budovy ozářené světlem. Tento koncept se stal klíčovým nástrojem nejen pro renesanční malíře, kteří ho používali ke zdokonalení perspektivy a proporci ve svých dílech. Zároveň se stal předmětem studií vědců zabývajících se světlem a optikou. Původními camerami obscurami byly zatemněné místnosti s otvorem ve zdi, který umožňoval slunečním paprskům projekci reálného obrazu na protější stěnu. Tento princip umožňoval umělcům zaznamenat perspektivu, stíny a barvy zmenšeného obrazu, který mohli přenést na plátno. Ačkoliv během staletí byla kamera zdokonalována a zmenšována, její základem zůstává zatemněná krabice s malým otvorem na jedné straně. Tento otvor představuje jediný zdroj světla, jehož paprsky promítají vnější svět na protilehlou stranu krabice v převrácené podobě. Na základě tohoto principu se dírková komora rovněž nazývá temná komora.¹² Tento přístroj byl postupem času inovován čočkami, které vylepšily kvalitu promítaného obrazu.

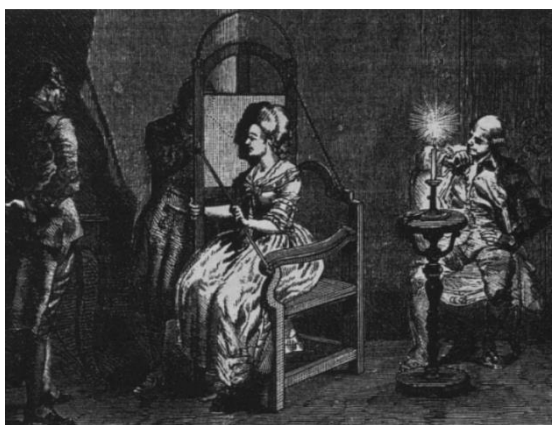


Obrázek 1: Camera obscura

¹² NEWHALL, Beaumont. The History of Photography: from 1839 to the present. The Museum of Modern Art, New York: New York Graphic Society Books, 1982. ISBN 0-87070-380-3. s. 9

Objev promítnutého obrazu využil první prototyp obrazového projektoru *Laterna Magika*. Předchůdcem tohoto zařízení byla jednoduchá svítilna s ručně malovanými obrazy, jejíž skleněné stěny promítaly stíny těchto obrázků na stěny místnosti. V osmnáctém století kouzelnou svítilnu využívali umělci k promítání hrůzostrašných výjevů, duchů či d'áblů, kdy nejproslulejší umělec tohoto druhu byl Belgičan E. G. Robert (1763-1837), známý také jako Robertson. Robertson posunul hranice základního principu svítilny o první pokusy automatického zaostřování. Jeho přístroj, nazvaný *fantaskop*, bylo možné posouvat, což umožňovalo kouzelníkovi měnit velikost promítaného obrazu a vytvářet tak dojem pohybu se zvětšujícími se příšerami směrem k divákům. I přes svou jednoduchost, sestávající z čoček, zdroje světla a malovaných obrázků, tento přístroj získal v minulosti velkou popularitu kouzelnických představení, doprovodný aparát k příběhům a vědeckým přednáškám. Do budoucna ovlivnil nejen vývoj projekční technologie, ale i předurčil základní formy kina a televizních zařízení.¹³

The *Encyclopédie* od francouzského filozofa Denise Diderota, symbol intelektuálního osvícenství své doby, byla publikovaná mezi lety 1751-1756. Obsah knihy byl bohatě ilustrován obrázky s přesnými detaily znázorňující umění a řemesla, kdy mimo jiné v článku o optice byl vyobrazen snímek *camery obscury*. Nicméně, střední třída vyjadřovala zájem o portréty, a objev siluety usnadnil reprodukci portrétů pro širší veřejnost.¹⁴ Roku 1774 vznikla rytina *Experiment profesora Charlese* za použití optického principu obkreslování stínových obrazů.¹⁵ Autor této siluetového portréty, nazvaného podle francouzského ministra financí Étinna de Silhouette, zůstává



Obrázek 2: Siluetista při práci

¹³ SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha: Orbis, 1963. ISBN 11-042-63. s. 29–30

¹⁴ NEWHALL, Beaumont. 1982. s. 10

¹⁵ JOHNSON, William S.; RICE, Mark a WILLIAMS, Carla, MULLIGAN, Therese a WOOTERS, David (ed.). *Dějiny fotografie: od roku 1839 do současnosti*. George Eastman House collection. V Praze: Slovart, 2010. ISBN 978-80-7391-426-4. s. 38

neznámý, nicméně portréty ve stylu siluety si získávaly na popularitě. První mechanické portréty bez nutnosti zdlouhavého uměleckého výcviku za mnohem kratší čas přinesl objev fyzionotrace objevenou Gilles-Louis Chrétinem roku 1786. Chrétin spojil techniku siluetování s rytectvím, čímž vytvořil nový způsob tvorby portrétů. S pomocí pantografu, nástroje umožňujícího mechanickou reprodukci kreseb, byly každé rysy obličeje zachycovány na měděné desce tuší. Rytec tak nemusel být zručný v uměleckém kreslení, jeho talent se projevil spíše v dovednosti retuše profilu. Tyto portréty byly prodávány za přijatelnou cenu, neboť jejich vytvoření nevyžadovalo více než několikaminutové sezení modelu.¹⁶

Dalším kreslícím nástrojem, který významně usnadnil práci kreslířů, byl nástroj zvaný “camera lucida”. Jinými slovy světlá komora, byla vyvinutá roku 1807 anglickým přírodovědцем William Hyde Wollastonem (1766-1828). Tato pomůcka se skládala ze skleněného hranolu, který byl zavěšen pomocí mosazného držáku ve výši očí nad kreslícím podkladem. Kreslíř hleděl skrz hranu hranolu, který současně reflektoval kreslící papír i objekt spolu s jeho stíny i světly.¹⁷ Světlá tmavá kamera jsou si podobné ve jménu i funkci, avšak ve své době předčila skleněná varianta temnou místnost svou přenosností, čímž se stala oblíbeným nástrojem cestovatelů.¹⁸



Obrázek 3: Camera lucida

¹⁶ FREUND, Gisèle. *Photography & Society*. Boston: David R. Godine, 1980. ISBN 0-87923-250-1. s. 12–14

¹⁷ SKOPEC, Rudolf. 1963. s. 38

¹⁸ NEWHALL, Beaumont. 1982. s. 11

1.2 Počátek fotografického obrazu

Díky kreslířským nástrojům umělci dosahovali téměř dokonalé kopie přírody, avšak stále se jednalo o zásah kreslířského média do jedinečného obrazu přírody. Uživatel stále musel být kreslířsky zručný, a touha po zachycení reality stoupala. Obraz kreslený samotnou "přírodou" uskutečnil pozdější objev propojení chemie a optiky. Objev nového a snadněji ovladatelného uměleckého média, fotografie, přinesl možnost vytvářet obrazy pomocí samotného světla.¹⁹

Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), francouzský důstojník, začal experimentovat s vrstvami látek na kameni k vyrývání a leptání kresby ve způsobu litografie. V průběhu procesu zjistil, že vrstva asfaltu je citlivá ke světlu. Tento objev aplikoval na rytinu papeže Pia VII. na skleněné desce pokryté asfaltem. Poté, co se pokusil desku vyčistit pomocí levandulového oleje a petroleje, zjistil, že na neosvětlených částech zanechala vrstva asfaltu stopy, které po reakci s olejem ztuhly a staly se nerozpustnými. Tím vznikla první fotografická kopie. Niépce objev rozvíjel a pokračoval v pokusech, kdy v roce 1826 se mu konečně podařilo zachytit pohled na dvůr z jeho pracovny, *Point de vue du Gras (Pohled z okna)*, na cínovou desku o rozměru 20,32 x 16,31cm pokrytou asfaltem.²⁰ V důsledku dlouhé osmi hodinové expozice, a tím i přesunu slunce z východu na západ, byla zničena modelace budov oboustranným osvětlením, nicméně se stále jednalo o první úspěšnou heliografii. Tato nová technika získávání obrazů, která se nazývala heliografie, odvozená z řeckých slov helios (slunce) a grafé (kresba), představovala první snímky vytvořené působením světla bez lidského zásahu.²¹



Obrázek 4: Niépce, *Pohled z okna*, heliografie (1826)

¹⁹ NEWHALL, Beaumont. 1982. s. 11

²⁰ SKOPEC, Rudolf. 1963. s. 40

²¹ NEWHALL, Beaumont. 1982. s. 15

Roku 1827 podnikl Niépce cestu do Londýna, během které se setkal v Paříži s malířem Louise-Jacquese-Mandé Daguerra (1787-1851), též bádajícím o způsobu zachycení spontánních obrazů pomocí světla. Daugerre byl v Paříži a Londýně spolumajitel divadel typu “dioráma” předvádějící obrovské malby dosahující iluzionistického účinku pomocí střídavého působení světla.²² Tohoto efektu dosáhl malováním obrazů na tenká plátna, která osvětloval z obou stran. Divák tedy pozoroval jednu scénu osvětlenou zepředu vytvářející dojem dne, ale i tlumeně nasvícenou ze zadní části tvořící atmosféru večera. V některých případech se i používala iluze mizejících postav založených na stejném principu. K namalování panoram s dokonalou perspektivou využíval *camera obscura*, která ho inspirovala k jeho fotografickým experimentům. Roku 1829 uzavřeli Niépce a Daugerre dohodu o desetileté spolupráci s cílem zdokonalit heliografické procesy.²³

Dohoda byla sice sjednána, avšak roku 1833 Niépce zemřel a Daugerre byl nucen pokračovat ve zdokonalování procesu sám. Největším problémem bylo nalezení citlivého materiálu na světlo, který by poskytl dokonalejší světelný obraz za kratší expozici. Daugerre jako první použil jodizované stříbrné desky jako světlocitlivou vrstvu pro zachycení obrázků.²⁴ Objev jodidu stříbrného vytvořeného na stříbrných deskách dosáhl vyšší světelné citlivosti, avšak vzniklé obrazy nebyly stále na světle. Teprve roku 1837 objevil Daugerre částečné ustálení obrazů pomocí roztoku kuchyňské soli, čímž dosáhl vytvoření velmi detailních zátiší s plynulým přechodem mezi světlem a stínem a přesvědčivým realistickým vyjádřením textury a objemu. Tato fotografie je dodnes dochována s vlastnoručním podpisem autora ve sbírce Sociétés française de photographie v Paříži a je nejstarší dochovaný příklad nového grafického média, *daguerrotypie*.²⁵ Daugerre sdělil svůj objev francouzskému fyzikovi Dominique François Jean Arago (1786-1853), který ihned pochopil revoluční význam této nové technologie a představil ji veřejnosti roku 1839 na zasedání francouzské Akademie věd.²⁶ Arago vyzdvihl nejen fotografii jako nový obor, ale také její potenciál v oblasti vědeckého výzkumu, jako nástroj v archeologii pro rychlejší a přesnější kopírování hieroglyfů či jiných artefaktů.²⁷ Zpráva o vynálezu se rychle šířila po celé Evropě a zanedlouho se *daguerrotypie* stala celosvětově vůdčí fotografickou metodou.²⁸

²² SKOPEC, Rudolf. 1963. s. 40

²³ EDER, Josef Maria. *History of Photography*. New York: Columbia University Press, 1945. ISBN 0-486-23586-6. s. 211

²⁴ EDER, Josef Maria. 1945. s. 223

²⁵ NEWHALL, Beaumont. 1982. s. 18

²⁶ SKOPEC, Rudolf. 1963. s. 46

²⁷ FREUND, Gisèle. 1980. s. 26

²⁸ SKOPEC, Rudolf. 1963. s. 46



Obrázek 5: *Daguerre, Zátiš, daguerrotypie (1837)*

V raných dobách daguerrotypie se pracovalo s postříbřenými měděnými deskami, čistým jodem a jednoduchými čočkami. Jednalo se o velice ostré a jemně odstínění unikáty s vysokým leskem na leštěných deskách pod ochranným sklem²⁹ Počátkem roku 1839 byli fotografové v důsledku dlouhé expozice omezeni na fotografování stálých objektů, ale i to nesnižovalo zálibu ve fotografování.³⁰ Obrovský zájem veřejnosti o fotografii vedl k jejímu technickému zdokonalení a také k poklesu cenu. Od roku 1839 se podařilo zkonstruovat lehčí přenosné fotografické zařízení, na rozdíl od původního modelu optik Giroux, který vážil pět kilogramů. O rok později se snížily výrobní náklady a pořizovací cena se výrazně snížila. Dalším pokrokem bylo zkracování doby expozice. Na počátku představení fotografie bylo potřeba patnáct minut sezení na plném slunci. Neboť se fotilo i v portrétních studiích, intenzita světla se zvýšila za pomoci zrcadel odrážející sluneční paprsky. Sezení modelů na oslňujícím světle protrpěly s mnohdy slzícími očima.³¹ O rok později už fotografové dokázali fotit i ve stínu za třináct minut. Do roku 1842 expozice byla zkrácena na pouhých dvacet až čtyřicet sekund. Později se podařilo nahradit nereprodukovatelnou kovovou desku skleněným negativem. Její reprodukce zasáhla portrétní průmysl a započala masová produkce fotografických portrétů. Její objev rozšířil i další sekundární odvětví průmyslu, například rámy na obrazy či fotografická alba.³² Ke konci roku 1839 už se objevovali první daguerrotypisté na cestách pořizující první fotografie architektury a krajiny. Nicméně nejvyšší slávy se daguerrotypie dočkala v Paříži, která se stala centrem fotografického průmyslu. Po městě byly otevřeny velké luxusní portrétní galerie a průmysl našel široké využití fotografie ve všech odvětvích.³³

²⁹ JOHNSON, William S. 2010. s. 734

³⁰ EDER, Josef Maria. 1945. s. 279

³¹ NEWHALL, Beaumont. 1982. s. 29

³² FREUND, Gisèle. 1980. s. 29–33

³³ EDER, Josef Maria. 1945. s. 279

Každý významný technologický objev způsobuje krize v podobě vytrácení zastaralých profesí. Nástup fotografie nebyl výjimkou a započal evoluci zasahující do světa umění a jejího zaznamenání skutečna. Tradiční umění portrétování prováděné malíři, miniaturisty a rytci bylo postupně nahrazeno novou fotografií, což mnohé z těchto umělců ekonomicky donutilo přejít na novou profesi fotografa. I přesto, že někteří z počátku opovrhovali novodobým “bezduchým” nástrojem fotografie, jejich dřívější odbornost a zkušenosti v řemesle jim pomohly přenést vysokou kvalitu do fotografického průmyslu.³⁴

S rozvojem a rozšířením daguerrotypie se zájem tohoto nového média šířila více mezi amatéry, umělce, ale i vědce využívající ji pro své účely. Fotografie se stala předmětem experimentů a vznikaly profesionální fotografické společnosti. Ačkoliv na počátku k portrétování stačilo prostředí pod širým nebem s absencí komplikovaných kulis, pozdější studie přidaly závěsy a další rekvizity dotvářející ucelenější pozadí. Ve čtyřicátých letech 19.století se objevily první pokusy o ztvárnění lidského těla daguerrotypií, a to jako výtvarného nástroje, tak i pro prodej. V mnohých případech prodeje se jednalo o erotické účely, kdy výsledná fotografie byla označena jen jménem a věkem modelky.³⁵ Portrétování rodinných příslušníků se stalo oblíbeným fotografickým žánrem. Existovali i alternativní řešení v případě absence rodinného příslušníka během sezení. Obrovská poptávka po rodinných snímcích byla z velké části způsobena vysokou úmrtností, především dětí, v devatenáctém století. Mnohdy reklamní slogany daguerrotypistů ujišťovaly zákazníky svou připraveností pořizovat posmrtné portréty a tím i “uchovat to, co příroda vytvořila”.³⁶



Obrázek 6: Posmrtný portrét,
daguerrotypie (1850)

³⁴ FREUND, Gisèle. 1980. s. 35

³⁵ EDER, Josef Maria. 1945. s 313

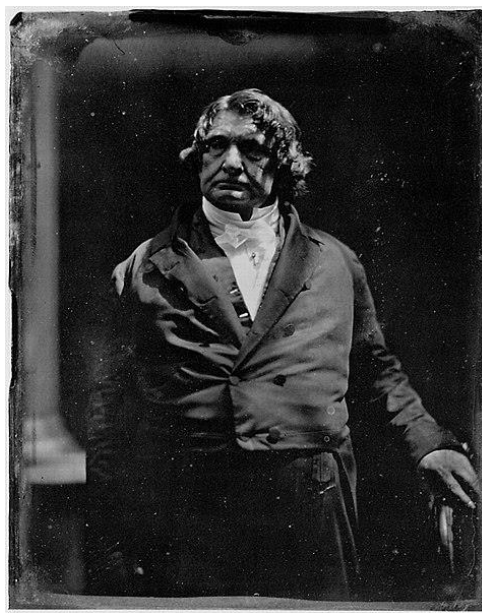
³⁶ NEWHALL, Beaumont. 1982. s 32

Jedním z takových příkladů je *Posmrtný portrét* z roku 1850, který zachycuje matku s nepřítomným pohledem držící zesnulé dítě. Fotografie inscenovala scénu matky se “spícím” dítětem v klíně, o které byla předčasně připravena.³⁷

Albert Sands Southworth (1811-1894) a Josiah Johnson Hawes (1808-1901), původem z Bostonu, patří mezi přední americké fotografy 19.století a společně založili fotografické studio Southworth and Waves v polovině padesátých letch 19.století. Jejich podnik disponoval vysoce kvalitními službami portrétování. Díky tomu, že působili bez zaměstnanců, zákazníkům se dostalo osobní pozornosti samotných umělců. Studio se proslavilo svými inovativními technikami, zejména používáním dramatického osvětlení a pózami, které věrně vyjadřovaly osobnost portrétovaných. Jejich tvorba se vymezila vůči konvenčním a strnulým pózám.³⁸ Většina portrétů zpodobňuje občany Bostonu, veřejně významné osobnosti a rodinné příslušníci majitelů. Díky vyšším cenám si studio udrželo pouze vybranou klientelu vyšší společenské třídy.³⁹



Obrázek 7: Marion Augusta Hawes (1852)



Obrázek 8: Lemuel Shaw, Chief Justice of the Massachusetts Supreme Court (1851)

Berlínský student medicíny Albrecht Breyer se zabýval fotografickými otisky z rytin, kreseb a tištěných stránek bez použití fotoaparátu. Ke konci roku 1839, po odhalení Daguerrova vynálezu, vytvořil první “heliografické stránky” neboli reflektografie. Princip spočíval v nasvícení kopií (např. kresby) skrz heliografické papíry. Kombinace slunečního záření působícího na průchody papíru, který pohlcuje černou barvu, vedla k vytvoření obrazu na vnitřní straně heliografického

³⁷ JOHNSON, William S. 2010. s. 66–69

³⁸ NEWHALL, Beaumont. 1982. s. 34

³⁹ JOHNSON, William S. 2010. s. 78–84

papíru. Reflektografie, též breyerotypie, patří mezi důležité fotografické metody k získávání přesné zpodobnění kopií originálů bez nutnosti použití fotografického aparátu. Tento průlom otevřel nové možnosti v komerčním průmyslu pro výrobu dokonalých kopií tiskovin na neprůhledných stránkách bez nutnosti zdlouhavého procesu.⁴⁰

Počátkem padesátých let 19.století byla rozšířena nová forma fotografie, stereofotografie, vytvářející iluzi trojrozměrného efektu. Nedostatkem fotografie je dvojrozměrnost, a tak fotografové usilovali o vytvoření fotografické scény nikoli v ploše, ale v celé její hloubce. Tento efekt byl dosažen pomocí dvou téměř identických snímků, pořízených z jemně odlišných úhlů, simulujících pohled očí v reálném prostoru. Při použití stereoskopu pak divák vnímal iluzi trojrozměrného obrazu, kdy každé oko absorbovalo obraz z jiné perspektivy. Pro intenzivnější zážitek byla mnohdy pokožka modelu ručně kolorována.⁴¹ Barevná daguerrotypie se rozšiřovala od roku 1841 spočívající v aplikaci práškových pigmentů. Pomocí barev byly naznačeny zlaté ozdoby či jemné svěží zbarvení tváře. Pigmentace fotografie nepředstavovala ani malbu ani daguerrotypii a byla veřejností odmítnuta.⁴²



Obrázek 9: Ženský akt, stereofotografie (1858)



Obrázek 10: A slightly Damaged House, Gelatin silver print stereograph (1889)

Daguerrotypie v portrétní fotografii postupně ustupovala novému procesu zvanému ambrotypie, který byl objeven v padesátých letech devatenáctého století Frederickem Scottem Archerem (1813-1857). Fotografické podexponované bělavé negativy ambrotypie na skle s citlivou vrstvou se jevily na tmavém podkladu jako pozitivy. Neboť neodráží světlo, byly lépe viditelné než daguerrotypie a umožňovaly pozorovat obraz v libovolných úhlech. Její popularita klesala s vývojem nového a efektivnějšího systému negativ pozitiv.⁴³

⁴⁰ EDER, Josef Maria. 1945. s. 336

⁴¹ JOHNSON, William S. 2010. s. 46–47

⁴² FREUND, Gisèle. 1980. s. 315

⁴³ JOHNSON, William S. 2010. s. 733

Vynález daguerrotypie zasáhl anglického soukromého badatele Williama Henryho Foxe Talbota (1800-1877), neboť zcela nezávisle vynalezl také fotografickou techniku na podobném principu daguerrotypie. Během svého pobytu v Itálii kreslil Talbot krajiny pomocí camery obscury, kde se inspiroval a od roku 1834 se začal zabývat pokusy o zachycení obrazu pomocí světelných paprsků. Roku 1841 představil zdokonalení své metody, nazvané kalotypie, což je řecký výraz pro "krásný obraz". Později byl tento proces přejmenován na talbotypii na jeho počest. Talbot získal patent na svůj objev, avšak na rozdíl od Daguerreho, který se stal mezinárodně uznávaným a získával významné příjmy z prodeje licencí, nebyl Talbot za svou práci takovým způsobem odměněn. Přestože jeho objev měl zásadní vliv na vývoj fotografie, nedostával stejnou pozornost a finanční ocenění jako Daguerre.⁴⁴ Kalotypie se podstatně liší od daguerrotypie a stala se základem současného systému negativ-pozitiv.⁴⁵ Proces zahrnoval papír pokrytý světelně citlivými částicemi jodidu stříbrného, který za přítomnosti světla zafixoval potlačený obraz. Poté byl exponovaný papír chemicky vyvolán a fixován. Vyvolání konečného pozitivního snímku zahrnovalo kontaktní tisk na jiný list papíru, což uskutečnilo významný pokrok v historii fotografie v produkci více pozitivních tisků z jednoho negativu.⁴⁶



Obrázek 12:: Talbot, Bust of Patroclus, paper negative (1840)



Obrázek 11: Talbot, Bust of Patroclus, salted paper print (1846)

V Anglii se Talbotovi nedařilo prosadit jeho patent, ale ve Francii se kalotypie stala velmi populární a byla zde také technicky zdokonalena. Podařilo se zkrátit proces vývoje pomocí vyvolávacího papíru na šest sekund na slunečním světle a třicet sekund ve stínu. Za jeden den se tedy mohlo vyrobit přes čtyři tisíce výtisků. Kalotypie napomohla k masové produkci tisků pro publikaci v knihách a albech. Talbot alespoň v Anglii naléhal na kontrolu dodržování svého patentu, bedlivě

⁴⁴ NEWHALL, Beaumont. 1982. s. 43

⁴⁵ SKOPEC, Rudolf. 1963. s. 62

⁴⁶ EDER, Josef Maria. 1945. s. 316

chránil svá práva a stíhal každého, kdo využíval kalotypii bez poplatku. Veřejnost naléhala a roku 1852 se vzdal licenčních poplatků z využívání negativně-potizivního systému fotografování.⁴⁷ Papírové tisky kalotypie vytvářeli měkký sametový vzhled, ale nikdy nedosáhly svěží jasnosti daguerrotypických snímků vystupujících z povrchu leštěné kovové desky.⁴⁸ Detaily v kalotypiích často chyběly, a tak výsledné fotografie působily spíše jako nedokonalá lidská díla než jako božské umění.⁴⁹ V důsledku nestejnorodé vláknité textury papíru, fotografové později využívali negativním nosičem sklo, kdy k fixování stříbrných solí ke sklu využívaly vaječné bílky.⁵⁰

Na rozdíl od daguerrotypie, která se zaměřovala převážně na portrétní fotografii, kalotypie našla své hlavní využití ve zaznamenávání architektury a krajiny.⁵¹ Český fotograf okouzlený Talbotovou kalotypií, František Fridrich (1829-1892), fotografuje městské motivy, především pražské zákoutí, ženské akty a taky uspořádá v Čechách první fotografickou výstavu. Jeho sbírka fotografií, zejména záznamy stavby a požáru Národního divadla, jsou dodnes velmi ceněny.⁵² Inspirován návštěvou pařížské výstavy stereotypických fotografií, využil technickou novinku, předcházející technologii dnešních 3D brýlí, k uspořádání nekonvenční stereoskopické prohlídky ženských aktů. Tento skandál nemravné události způsobil odmítnutí udělení titulu dvorního fotografa Františkovi Friedrichovi. Friedrich se nakonec rozhodl opustit svou a stěhuje se na tři roky do New Yorku. Po návratu jako první český fotograf přináší cestopisné stereoskopy ze své návštěvy Spojených států a opět vzbuzuje velký zájem o svou tvorbu. František Friedrich získal se svým širokým fotografickým záběrem mezinárodní věhlas a stal se nejvýznamnějším českým fotografem druhé poloviny 19.století.⁵³

V Paříži v polovině devatenáctého století muž jménem André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) provedl radikální změny ve světě fotografie. Disdéri si uvědomoval, že fotografie byla pro běžné lidi nedostupná a vytváření portrétů bylo časově náročné. Profesionální fotografové pracovali sami, což omezovalo jejich produktivitu a vedlo k vysokým cenám portrétů. Disdéri pochopil, že velkoformátová fotografie nikdy nevynese tolik finanční odměny, dokud nerozšíří klientelu a tím i nezvýší počet zakázek. Jeho průlomový nápad spočívá ve zmenšení portrétních

⁴⁷ NEWHALL, Beaumont. 1982. s. 48–56

⁴⁸ JOHNSON, William S. 2010. s. 90

⁴⁹ NEWHALL, Beaumont. 1982. s. 48

⁵⁰ NEWHALL, Beaumont. 1982. s. 59

⁵¹ NEWHALL, Beaumont. 1982. s. 48

⁵² WITTLICH, Filip. Fotografie - přímý svědek?!: fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání. České dějiny (NLN, Nakladatelství Lidové noviny: Ústav českých dějin Univerzity Karlovy). Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2011. ISBN 978-80-7422-157-6. s. 44

⁵³ HORÁK, Ondřej. Průvodce neklidným územím: Příběhy česko-slovenské fotografie. Ilustroval Lucie ŠŤASTNÁ. Magnus art (Labyrinth). V Praze: Labyrinth, 2021. ISBN 978-80-88378-12-9. s. 16

vizitek tzv. *carte de visite*, v přibližné velikosti 6cm na 9cm. Fotografická vizitka tvořila malý tisk negativu na tenkém papíře nalepený na silnějším papírovém kartonu. Vizitky tvořil jediný negativ s tuctem stejných expozic za pětinu obvyklých nákladů portrétních fotografií. Provedením změny ve velikosti a ceně přispěl Disderi k popularizaci fotografie v širokém měřítku.⁵⁴ Jeho vizitkové portréty způsobily novou revoluci v portrétní fotografii, která ztratila na reprezentativní hodnotě a stala se osobním připomínkou, kterou každý mohl nosit v kapse od kalhot.⁵⁵



Obrázek 13: Disderi, *Portrait of a Ballerina, Carte-de-visite* (1860)

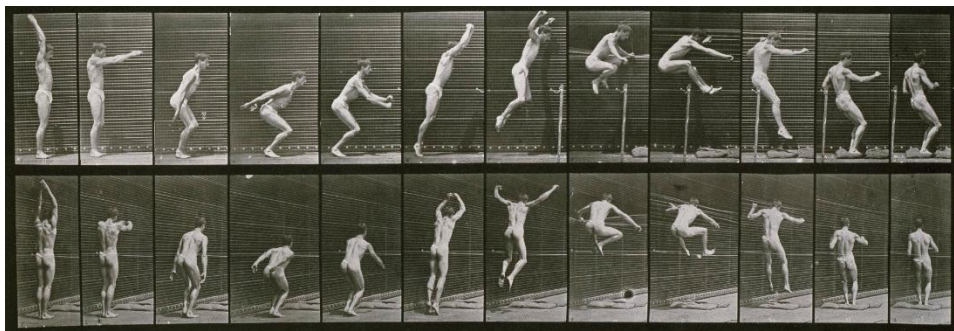
V sedmdesátých letech 19. století se dva zámožní muži a milovníci koní vsadili, zda během běhu se všechny nohy koně vznášejí nad zemí. Spor rozhodl britský fotograf Eadweard Muggeridge (1830-1904), později známý pod jménem Muybridge. Muybridge rozmístil sérii fotoaparátů podél drah, po níž běželi koně. Běžící koně přerhávali nitě uvázané na závěrkách dvanácti kamer, a tím uzavírali závěrky a kamery snímaly obraz. Výsledný soubor fotografií v krátkých časových intervalech zachytil určité fáze rychlého běhu koně se všemi čtyřmi kopyty ve vzduchu. Ačkoliv první výsledek byla nečitelná skrvna, Muybridge pokračoval v pohybových studiích. Později exponoval na sto tisíc negativů zachycující nejen pohyb zvířat, ale i lidí. Značnou část snímků znázorňovala pohybové studie nahých ženských těl, které nejen vedly k fyzikálním a anatomickým poznatkům, nýbrž k fotografickému žánru aktu. Muybridgeovy pohybové studie ukázaly, že pomocí fotografie lze zastavit čas a podrobně prozkoumat, co není lidskému oku dostupné. Jeho práce rovněž otevřela dveře kinematografii a animaci díky inovativní metodě fázování pohybu.⁵⁶ Muybridgův experimentální přístup k fotografii, zejména jeho sériové snímky, umožnil umělcům zkoumat pohyb a dynamiku ve zcela novém světle. Pohybové studie měly významný vliv na budoucí malíře a vývoj

⁵⁴ FREUND, Gisèle. 1980. s. 55–56

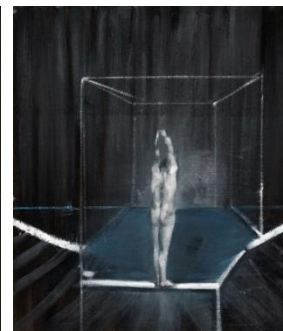
⁵⁵ MRÁZKOVÁ, Daniela. Příběh fotografie. Praha: Mladá fronta, 1985, 272 s. ISBN 23-033-85. s. 18

⁵⁶ MRÁZKOVÁ, Daniela. 1985. s. 24–25

moderního umění. Francis Bacon (1909-1992) je jedním z umělců, který byl ovlivněn prací Muybridge. Sdílel zájem o fotografii, která má schopnost zachytit a zvětšit prchavé okamžiky. Jeho expresionistické a často deformované figurální obrazy odrážejí zájem o pohyb a dynamiku postav, který mohly být ovlivněny právě Muybridgovými studiemi.⁵⁷



Obrázek 15: Muybridge, *Jumping;standing high jump* (1872)



Obrázek 14: Bacon, *Study of a Nude, Oil on canvas* (1952-1953)

Sklo, jakožto nosič pro světlocitlivý materiál, se jevílo jako nevhodný podklad fotografického obrazu. Jeho nedostatkem byla nejen jeho hmotnost a objem při cestopisné fotodokumentaci, ale i nebezpečí rozbití a špatná manipulace během procesu. Talbotův “negativní” papír trpěl nedostatkem zrnitosti způsobenou strukturou papíru. Objev fotografického filmu značně posunul fotografii. Jednalo se o první flexibilní, lehký, nerozbitný nosič, dostupný amatérským tvůrcům, ale i vhodný pro cestopisný či filmový projev. Úspěch svitkových filmů ve fotografickém průmyslu realizoval americký podnikatel Geroge Eastman (1854-1932). Eastman vynalezl stroj potahující papír emulzí, neboli papírové folie. Zpočátku takto zcitlivělý papír narušovalo vysoký výskyt zrna, který se později redukoval za pomoci “stahovací folie”, kdy papír sloužil pouze jako dočasný nosič. Po expozici byl obraz přenesen na skleněnou desku a papír byl odstraněn. Mechanismus fixující svitkový film v jeho správné poloze navrhnul William H. Walker v lednu 1884 pro Eastmana. Eastman a Walker společně vynalezli ruční fotoaparát. Od roku 1885 zahájil Eastman rozsáhlou reklamní kampaň propagující prodeje jejich praktického fotografického zařízení propojující fotoaparát, držák role a filmového svitku, známého pod názvem Kodak. První model skříňkového fotoaparátu Kodak dosáhl obrovského úspěchu díky své nízké ceně a jednoduchosti použití. Roku 1889 vylepšil Eastman stahovací folie na průhledný filmový základ, avšak moderní systém filmových svitků byl zkonstruován o několik let později.⁵⁸ Jeho inovace otevřely fotografické médium široké veřejnosti a jeho účinné marketingové

⁵⁷ GÜNTHER, Katharina. Francis Bacon: In the Mirror of Photography. Německo, 2019, 45 s. Dostupné také z: https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9783110720648_A43224567/preview-9783110720648_A43224567.pdf. Doctoral thesis. Faculty of Arts and Humanities at the University of Cologne. s. 27

⁵⁸ EDER, Josef Maria. 1945. s. 485–490

slogany, typu „*you press the button, we do the rest*“ ujist'ovaly kupující o praktičnosti fotokamery Kodak.⁵⁹ Eastman zasáhl fotografický průmysl, který se neustále vyvíjí s pokrokem technologií, od barevných filmů po digitální fotoaparáty, kdy fotografický obraz se stal nedílnou součástí běžného života.



Obrázek 16: Advertisement for the Kodak camera (1889)



Obrázek 17: Conesus Lake, Kodak snapshot (1893)

⁵⁹ George Eastman. Kodak.com [online]. New York: Eastman Kodak Company [cit. 2024-03-09]. Dostupné z: <https://www.kodak.com/en/company/page/george-eastman-history/>

2 Fotografie a malba

I přestože fotografie primárně přispěla k zprostředkování, reprodukci a dokumentaci skutečnosti, malíři nedokázali dosáhnout tak vysoké úrovně detailu a realismu scén. Reference precizního fotografického snímku vede malíře k dokonalejší kopírování přírody, nicméně jejich subjektivní pohled narušuje objektivní pohled fotografického přístroje. Technologický pokrok osvobodil malíře od touhy reprodukovat realitu a dovolil jim experimentovat v technikách i stylech. Malíři přesahují hranice dokumentace reality samotné, upřednostňují své subjektivní cítění. Expresse namísto přesnosti. Fotografie je zrcadlem reality, a tak se stala cennou malířskou pomůckou, referenčním bodem malířského projevu. Realisté odmítali považovat fotografii za samostatné umění, stejného názoru se zastával představitel prokletých básníků Charles Baudelaire (1821-1867) opovrhující obrazem daguerrotypie. Dle jeho názoru umělci tíhnou ke skutečnosti viděného a zcela opomíjejí zhmotnění svých snů. Nicméně francouzský malíř z období romantismu, Eugène Delacroix (1798-1863), označil daguerrotypii jako "slovník přírody", který slouží jako nevyčerpatelný zdroj inspirace pro umělce.⁶⁰ Role umělce jako tvůrce reality pozbyla na funkčnosti. Moderní fotografie deformovala tradiční formy vnímání a začala ovlivňovat umění. Fotografie devatenáctého století byla umělcem stále pojímána z hlediska tradičních vizuálních konvencí ve snaze vyrovnat se přírodě samotné, umělci prvního desetiletí dvacátého století se oprost'ují od tradiční vizuálních schémat.⁶¹ Technický pokrok realistické fotografie redefinoval obsesi přesného nezkresleného vidění v malířském médiu.⁶² Fotografie "aktualizovaly" naše vidění a přispěly ke vzniku uměleckého zjednodušení, abstrakci.⁶³

Před tím, než se fotografický snímek stal autonomním uměleckým dílem, sloužil jako pomocný materiál umělců při jejich práci.⁶⁴ Fotografie byla chápána jako mechanický prostředek, užitečný pro dosažení vyšších cílů, především ve formě rychlých pohodlných skic.⁶⁵ Jako první předchůdce fotografického zařízení byla starými mistry využívána optická pomůcka camera obscura či camera lucida. Tyto nástroje pomáhaly malířům k dosažení precizních detailů a perspektivy ve svých dílech. Camera obscura umožňovala projekci obrazu scény nebo předmětu na stěnu nebo plátno, což malířům zcela usnadnilo práci ve vykreslení přesného obrazu. Představovala nástroj

⁶⁰ CÍSAŘ, Karel. 2004. s. 30

⁶¹ CÍSAŘ, Karel. 2004. s. 32

⁶² KUNDRAČÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 12

⁶³ CÍSAŘ, Karel. 2004. s. 32–33

⁶⁴ TRNKOVÁ, Petra. Technický obraz na malířských štaflích: česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie : 1890-1914. Brno: Společnost pro odbornou literaturu - Barrister & Principal, 2008. ISBN 9788087029510. s. 39

⁶⁵ MRÁZKOVÁ, Daniela. 1985. s. 19

perspektivy k získání souřadnic a linií ke zkonstruování dokonalé perspektivy. Tyto promítané konstrukční prvky byly přeneseny do kompozice. Ta definovala linie proporcí a kompozice tvarů, které byly finálně formovány barvou. Malíři pomocí generované projekce obrazu přirozeně zformulovali komplikované scény. Umělecká díla, která kdysi mohla vytvářet pouze zkušený renesanční mistr s hlubokým analytickým myšlením a znalostí geometrie, jsou dnes dostupná i netrénovaným amatérům.⁶⁶

Camera obscura není pouze účelným nástrojem, reflektuje samotnou povahu vnímání a vytváří vizuální zážitek pro diváka. Přesahuje ostatní optické přístroje ve schopnosti napodobit lidské oko a vizualizovat svět tak, jak ho vidíme. Divák je přenesen do nitra oka, což mu umožňuje nahlédnout na "sítnici". Divákovi je nabídnuta nová perspektiva vidění. Camera obscura promítá optický proces, který se stává vědomým zážitkem.⁶⁷ „*Sítnice je nahrazena plátnem.*”⁶⁸ Kamera odděluje malíře od motivu vyloučeného z okolí a vybírá, koncentruje a transformuje světlo, čímž malířova pozornost směřuje na vybrané detaily. Oko malíře se ocitá v umělém oku kamery. Objekty motivu jsou v projekci odlišně vykreslené než za běžného lidského vnímání. Divák vybírá a hodnotí z hlediska účinku v projekci. Pohled přes kameru transformuje výtvarná kritéria a ovlivňuje interpretaci díla. Příběh obrazu je zastíněn interpretací viděného.⁶⁹

Ačkoliv se nedochoval jediný aparát z prvního století existence camery obscury, principy této technologie navrhl a využíval již od patnáctého století Leonardo da Vinci (1452-1519).⁷⁰ Svým bádáním přispěl ve světelné a vzdušné perspektivě. Zkoumání především soustředil na vztahy světla a stínů, jejichž komplexnost přinesla základy mechanizace zobrazování. V Codexu Atlanticus Leonardo da Vinci přirovnává zobrazovací pomůcku camera obscura k lidskému oku a jako první dospěl k názoru, že světelné paprsky průchodem kamerou se kříží stejně jako v zornici oka. Tato myšlenka se stala přímým předchůdcem názoru, že camera obscura či fotografický nástroj promítají přirozený obraz, který reprodukuje sama příroda.⁷¹

Nizozemský malíř Jan Vermeer van Delft (1632-1675) zobrazoval intimní momenty každodenního života v malých interiérech s inovativním přístupem. Vermeer působil v živém

⁶⁶ WIRTH, Carsten, 2007. Part IV – Painting: The Camera Obscura as a Model of a New Concept of Mimesis in Seventeenth Century Painting. In: Inside the Camera Obscura: Optics and Art under the Spell of the Projected Image [online]. Mas Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte : Wolfgang Lefèvre, Preprint [cit. 2016-03-29]. Dostupné z: <https://www.mpiwg-berlin.mpg.de/Preprints/P333.PDF>. S. 149–150

⁶⁷ WIRTH, Carsten, 2007. s. 151

⁶⁸ WIRTH, Carsten, 2007. s. 151

⁶⁹ WIRTH, Carsten, 2007. s. 151–152

⁷⁰ WIRTH, Carsten, 2007. s. 151–152

⁷¹ ANDĚL, Jaroslav. Myšlení o fotografii. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění ve spolupráci s Grantovou agenturou České republiky, 2012. ISBN 978-80-7331-235-0. s. 18–21

prostředí Delfu, ve městě, ve kterém se experimentovalo ve spojení s architekturou, perspektivou a optikou. Při experimentech v projekci jednoduchými čočkami se vyskytovaly chyby v promítaném obrazu.⁷² Ve středu projekce kolem úběžného bodu byl obraz vykreslen správně, avšak směrem k okrajům se vyskytovaly určité deformace. Vermeer využíval projekci k vytvoření iluze prostorové hloubky, často využívanou v dlaždicových vzorech podlah.⁷³ Perspektiva v jeho dílech dosahovala "fotografického" efektu, přičemž se občas vyskytovaly rozdíly v měřítku. Například perspektiva sedících postav v obraze *Officer and Laughing Girl* je v matematickém smyslu správná, neboť se jedná o přepsaný obraz fotografického přístroje. Avšak efekt zvětšení objektu v popředí byl považován v dané době Vermeerových současníků méně výrazný. Dvě postavy sedí velmi blízko sebe u stolu, ale i přesto hlava důstojníka skoro dosahuje skoro dvojnásobné velikosti než tvář usmívající se dívky. Umělec kreslí okem mohl více vysledovat pod psychologickým vnímáním zdánlivé rozměry předmětů stejně velké. Na druhou stranu tento efekt nedokazuje jednoznačné použití camery obscury, mohlo se jednat o výsledek použití zcela odlišných pomůcek k dosažení takto geometricky správné perspektivy. Nicméně Vermeerovy plátna nesou výraznější známky práce optického přístroje. V malbě *Hudební lekce (A Lady at the Virginals with a Gentleman)* o rozměrech 73 x 64 cm dokázal Vermeer v takových rozměrech pozoruhodně zrekonstruovat širokoúhlý pohled. Šíře pohledu je zaznamenána s přehnanou perspektivou, která se často vyskytuje ve Vermeerových dílech.



Obrázek 18: Vermeer, *Lady Writing a Letter with Her Maid*, oil on canvas (1670)



Obrázek 19: Hunter, *Dívka píšící prohlášení*, fotografie (1997)

Dalším efekty naznačující použití kamery, je jakási kouřivost barev s vysokou ostrostí světél na objektech v bezprostřední blízkosti či halace světél. Optický jev vznikající při odrazu světla od

⁷² WIRTH, Carsten, 2007. s. 167–168

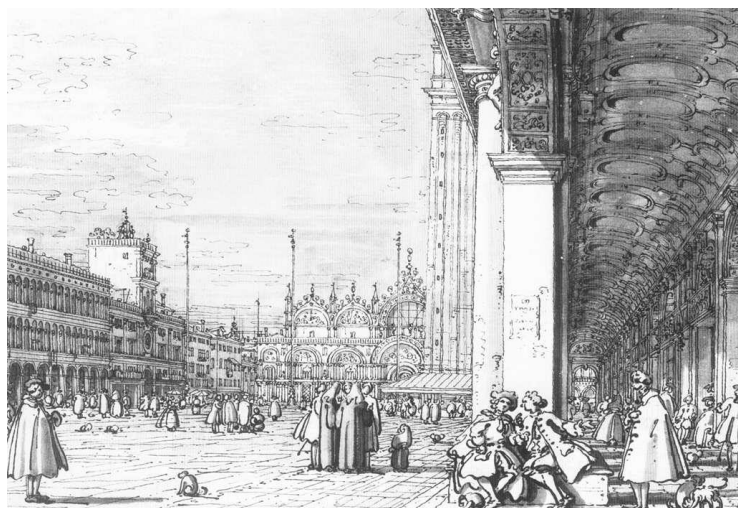
⁷³ WIRTH, Carsten, 2007. s. 191

povrchu vytvářející rozostřené kruhy nebo skvrny kolem světelného zdroje. Dále se vyskytuje jev prolínání barev a rozostření obrysů způsobený rozptýlením světla projekčního plátna. Tyto prvky není však člověk schopen zaregistrovat pouhým pohledem oka. Jedná se o imitaci promítané skutečnosti na malovaný povrch.⁷⁴ Ovšem neexistuje žádný dokumentární důkaz podporující myšlenku, že Vermeer používal *cameru obscuru* při tvorbě svých maleb. Jediným dostupným zdrojem informací jsou jeho obrazy, které jsou podrobně studovány a analyzovány.

Další malíř, díky kterému můžeme porozumět, bohužel ne prokázat, použití *camery obscury* v malířství je benátský vedutista osmnáctého století Giovanni Antonio Canal (1697-1768), známý spíše jako Canaletto.⁷⁵ V jeho malbách se projevuje precizní zachycení perspektivy, architektonických detailů a světla, což jsou charakteristické rysy jeho výhledů na město, vedut. Díky použití *camery obscury* byl schopen věrně zachytit krásu Benátek a jejich architektury s velkým realismem. Obraz promítnutý pomocí kamery mohl být přímo kreslen na připravený malířský podklad nebo zachycen na papíře a poté přenesen na plátno.⁷⁶ Canaletto ve svých kresbách a malbách často manipuloval s úhlem pohledu, přičemž občas zkracoval nebo rozšiřoval záběr nad rámec lidského zorného pole, což naznačuje použití širokoúhlé čočky.⁷⁷ Právě Canalettovy dochované výkresy tohoto typu s okraji propíchanými po špendlíkách, pravděpodobně pro přenos kompozic, dokazují využití *camery obscury* při tvorbě jeho maleb.⁷⁸



Obrázek 21: Canaletto, *Piazza San Marco*, oil on canvas (1760)



Obrázek 20: Canaletto, *Piazza San Marco*, ink on paper (1760)

⁷⁴ STEADMAN, Philip. *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth Behind the Masterpieces*. New York: Oxford University Press, 2001. ISBN 0-19-280302-6. s. 27–30

⁷⁵ WIRTH, Carsten, 2007. s. 9

⁷⁶ WIRTH, Carsten, 2007. s. 203

⁷⁷ CONSTABLE, William George. *Canaletto: Giovanni Antonio Canal 1697-1768*. London: Oxford University Press, 1962. s. 162

⁷⁸ WIRTH, Carsten, 2007. s. 203

Realistická malba dovedná k dokonalosti postupně zastínila svou samotnou podstatu. Umělci osvobození fotografií začali nezávazně zkoumat vizualizace skutečnosti, od barev po její tvary. Tento vývoj otevřel nové prostory pro představivost a v druhé polovině 19. století došlo k rychlému nástupu řady nových uměleckých škol.⁷⁹ V období mezi lety 1850 až 1859 se ve Francii objevila škola realismu, která prosazovala malířský objektivismus dosahující za použití fotografického fotoaparátu. Tyto reformní myšlenky vyvolaly záplavu zkoumání povahy umění a reality ve vztahu k fotografii. Avšak potvrzovaly názory těch, pro které realismus a fotografie značila stejnou věc. V té době se objevily obrazy nerespektující tradiční pravidla umění, zobrazující drsnou i ošklivou přírodu bez příkrášlení. Lhostejně reprodukuující realismus rozšiřující o surovou pravdu, byl nikdo jiný než vůdčí postava francouzského realismu Jean Désiré Gustave Courbet (1819-1877). Jeho díla, která se stavěla proti tradici krásy a ideálů, otrásla kritikou. Umění, které dříve sloužilo estetickému ideálu, bylo nyní vystaveno novému "kultu ošklivosti". Oko malíře se proměňuje v jakousi daguerrotypii, která se nechává podrobit vzhledu věci, ať je jakýkoli. Člověk se stává nástrojem. Cílem umění se stala přesná imitace viditelné skutečnosti, přičemž výběr námětu ztratil na důležitosti, pokud byl věrně reprodukován. V průběhu 50. let 19. století se zvýšila produkce fotografií s akty. Tento stálý a snadno dostupný referenční materiál vzrostl na oblibě v malířských studiích, včetně takových mistrů jako byli Velacroix či Courbet. Jejich pořizovací cena byla nízká, a tak umělcům ušetřilo náklady spojené s najímáním modelů.⁸⁰



Obrázek 23: Delacroix, *Odalisque*, oil on canvas (1857)



Obrázek 22: Photograph of female nude from the Delacroix album

⁷⁹ KUNDRAČÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 29–31

⁸⁰ SCHARF, Aaron. Art and Photography. England: Penguin Books, 1968. ISBN 9780140067736. s. 127–129



Obrázek 25: Villeneuve, *Nude study*, photography (1854)



Obrázek 24: Courbet, *L'Atelier*, oil on canvas (1855) (detail)

Ve stejném období malířského realismu se fotografové pokoušeli obohatit své snímky subjektivními kvalitami malířského cítění.⁸¹ Tak jako fotografie ovlivnila malířské médium, tak i malba ovlivnila podobu fotografického snímku.⁸² Oblastí, kde se prohloubil a proměnil vztah mezi fotografií a malbou, byly živé obrazy tzv. tableaux vivants. Tyto fotografické obrazy nejen napodobovaly konkrétní známá malířská díla a historické scény, ale postupně se stávaly samostatnými uměleckými díly.



Obrázek 26: *A group of European royalty pose in costumes* (1860)

Počátkem osmnáctého století se živé obrazy začaly realizovat ve spojení s divadelním prostředím reprodukcí slavných malby za pomoci kostýmovaných figurantů. Během devatenáctého století se živé obrazy aranžovaly ve fotografickém studiu do specifických kompozic, které zahrnovaly aktéry v kostýmech, postavené před iluzivní tapetou. Tyto snímky se neomezily jen na rovině

⁸¹ SCHARF, Aaron. 1968. s. 127

⁸² TRNKOVÁ, Petra. 2008 s. 39

fotografické fotodokumentace, avšak ze sbírek tableaux vivant bohatě čerpala většina figurálních fotografií devatenáctého století. Především ateliérový portrét, jehož základ tvořila příprava kompletní scény včetně kulis, rekvizit a kostýmů. Mimo základních prvků kompozic a světla, se v těchto fotografických obrazech uplatňovaly tradiční malířské prvky, jako například osobní atributy.⁸³

Eugène Delacroix (1798-1863), francouzský malíř romantismu, hájil přínos fotografie pro malíře. Podle něj fotografický záběr zachycuje výřez scény z celkového pohledu, který je kompletně složen z dominantních prvků, zahrnujících okraj i střed. Toto médium má své nedokonalosti, které vytvářejí tzv. odpočinková místa, kde lze zaměřit pozornost pouze na určité části předmětu. Nicméně autentická perspektiva fotografického obrazu může způsobit deformaci prostředí nebo disproporci lidského těla. Úkolem realisty spočívá v úpravě autentické perspektivy fotografického obrazu tak, aby při malířském zobrazení k tomuto nedocházelo.⁸⁴ Umělecký kritik Champfleury (1821-1889), autor manifestu realismus, též obhajoval kontroverzi použití fotografie a ohrazoval se proti ztotožňování realistické tvorby s fotografickým obrazem. Roku 1857 Champfleury prohlásil: „*Reprodukce přírody zhotovená člověkem nebude nikdy reprodukcí ani napodobením, ale bude vždy interpretací.*”⁸⁵ Malíř tedy mechanicky nekopíruje, nýbrž interpretuje vlastním malířským zrakem, který odráží jeho temperament a osobnost.⁸⁶ Neidealizované krajiny v obrazech období realismu nikdy nedosáhly dokonalosti obrazů daguerrotypie. Díla realistů nelze označit za fotografické. Malíři realismu obviněni z nedostatku představitosti, začali záměrně hledat nový styl, nový ideál.⁸⁷

V šedesátých letech devatenáctého století se v Paříži objevili první malíři impresionismu. Jejich touha zaznamenat pomíjivý charakter přirozeného světla a stínu dosahovala jakési percepční hranice. Fotografie zachycující prchavou náladu okamžiku byla velkým přínosem impresionistů.⁸⁸ Otevřela jim cestu k prozkoumání atmosférických proměn v podobě světelných efektů a nálad. V této oblasti nacházeli spojení i v otázce motivů, často se zaměřovali na každodenní scény běžného života.⁸⁹ Impresionismus se odklání od strohé mechanické fotografie. Fotografie přináší neživost, pravdivost pro impresionisty vyplývá ze samotného prožitku přírody. Barvy již neslouží jen

⁸³ TRNKOVÁ, Petra. 2008 s. 40–42

⁸⁴ SCHARF, Aaron. 1968. s. 146

⁸⁵ ANDĚL, Jaroslav. 2012. s. 190

⁸⁶ WITTLICH, Filip. 2011. s. 15

⁸⁷ SCHARF, Aaron. 1968. s. 137

⁸⁸ SCHARF, Aaron. 1968. s. 166

⁸⁹ WITTLICH, Filip. 2011. s. 15

k iluzivním efektům světla, avšak svobodně transportují vjemy a citové zážitky v bezprostřední podobě.⁹⁰



Obrázek 27: Braun, *The Ponts des Arts*, detail from panoramic photograph (1867)



Obrázek 28: Monet, *Boulevard des Capucines*, oil on canvas (1873)

Francouzský malíř Edgar Degas (1834–1917), jeden z hlavních iniciátorů impresionistických výstav, se neochotně vydával ven za inspirací a raději si do ateliéru přinášel fotografické vzory pro svá plátna.⁹¹ Mnoho kompozičních inovací a zvláště přirozených póz tanečnic čerpal zejména z fotografií. Nicméně, Degas se nestal pouhým imitátorem technických obrazů kamery, ale vytvářel z nich nové umělecké dílo. Jeho tanečnice v rozlehlých prostorách evokují fotografické kompozice a působí jako pohyblivé loutky. Degas skládal své obrazy do decentralizovaných kompozic. V 90. letech 19. století si Degas pořídil vlastní fotoaparát a začal pořizovat vlastní snímky s jeho charakteristickými kompozicemi a světelnými technikami. Malíř žasl nad zvětšenými snímky odhalující zkratky a deformace forem v popředí.⁹² Již v roce 1880 se našlo spojení mezi Degasovými odříznutými kompozicemi a kompozicemi japonských umělců. Nicméně roztržitá kompozice japonských tisků se vyskytovala spíše náhodou a nebyly běžné ve všech stylech a obdobích.⁹³ Ve skladbě svých tanečnic prezentoval Degas jakousi filmovou progresi, jež v malířském médiu bylo zřídka vyzkoušeno. Kompozice podobných předmětů a někdy i stejných postav, zaznamenávající fáze

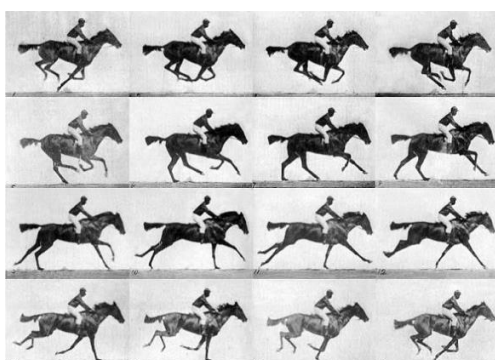
⁹⁰ ANDĚL, Jaroslav. 2012. s. 196–200

⁹¹ MRÁZKOVÁ, Daniela. 1985. s. 19

⁹² SCHARF, Aaron. 1968. s. 183–189

⁹³ SCHARF, Aaron. 1968. s. 196

jejího pohybu, vytváří až efekt animované postavy. Představuje jednu postavu, nikoli po sobě jdoucí pozice, ale jako by byla viděna z různých úhlů pohledu. Lze pozorovat paralelu mezi Degasovými kinetickými kompozicemi a fotografickými experimenty jeho současníků. Například Disderi (1819-1889), známý svými sekvenčními cykly fotografií, a Eadweard Muybridge (1830–1904), průkopníkem chronofotografie, který zaznamenával rychlé pohyby postav a zvířat. Oba usilovali o tvorbu pohyblivých obrazů.⁹⁴ Degasova kariéra téměř koresponduje s vývojem fotografie a jeho díla reflektují novinky ve světě fotografie a jejích procesů. Ve dvou Degasových pastelových monotypiích, *Scène de Ballet* a *Le Pas Battu*, datovaných z roku 1879, zachycují tanečnice ve vzduchu s nohama nad zemí, což odpovídá Muybridgeově sérii snímků koně v pohybu, které byly zveřejněny v téže době. Pravděpodobnost stejného námětu je více než náhodná, což svědčí o hlubokém zájmu Degase o rozvoj fotografického média.⁹⁵



Obrázek 31: Muybridge, *Consecutive series photographs* (1877)



Obrázek 30: Degas, *Scène de Ballet a Le Pas Battu* (1879)



Obrázek 29: Géricault, *le Derby* (1821)

Fotografie dlouhodobě formována výtvarným uměním vyústila k autonomnímu hnutí piktorialismu. Tento fotografický směr vrcholící v osmdesátých letech 19.století napodobuje malířské vzory prostřednictvím techniky imitující efekt grafických technik.⁹⁶ Fotografové opouštěli

⁹⁴ SCHARF, Aaron. 1968. s. 202

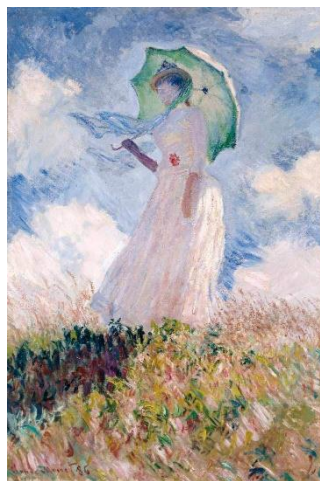
⁹⁵ SCHARF, Aaron. 1968. s. 205

⁹⁶ WITTLICH, Filip. 2011. s. 16

mechanickou popisnost fotoaparátu. Cítili se jako umělci, a tak zručně zvýrazňovali malebnosti a měkkosti kresby optickou cestou dosahující estetické kvality a uměleckého výrazu ve fotografii. Fotografické obrazy tisků mnohdy více vypovídaly o fotografu samém a jeho rukodělné práce než o zobrazované skutečnosti a přibližovaly se k tradičním výtvarným oborům.⁹⁷ Počátkem 20.století Ulrich Keller, zabývající se vztahem umělecké fotografie a soudobé malby, vymezil prvky neostrosti, šerosvitu, kompozice jako vzájemnou vazbu mezi obrazovým žánrem v malbě a fotografii. Zmíněná neostrost se stala významným kritériem pomyslné “uměleckosti” fotografie 19.století. Efekt neostrosti evokoval subjektivitu, lehkost, atmosféru u atd.



Obrázek 32: Kühn, *Mary Warner and Edeltrude on the Brow of a Hill*, photograph (1908)



Obrázek 33: Monet, *Woman with a Parasol*, oil on canvas (1886)

Neboť rozostřená fotografie byla považována umělečtější, fotografové usilovali o toto obrazové působení za pomoci různých metod typu drátěnky či gázy umístěny před objektivem. Časem se i ujal destičky s vrypy na skle nebo rozechvěný pohyb stativu během exponování. Tyto triky umožňovaly zásahy do vlastní obrazové plochy, kdy vykopírované obrazy posouvaly fotografie do oblasti grafiky, například technik uhotisku či gumotisk.⁹⁸ Snímky zahalené v jemné rozptýlené mlze přenáší impresionistické pocity na diváka. Negativ se stal jen základním materiálem, kdy manuální zásah podstatně ovlivnil vznik originálního pozitivu. Autonomické reprodukce technického zařízení jsou přetvářeny na úkor autorského rukopisu. Piktorialisté ve fotografii přinesli společnosti nové dojmy z obrazů stejně jako impresionisté. Oproti dokumentárnosti a popisnosti, zveličují pocity a atmosféru. Fotografie změnila postavení ve společnosti na médium, které může vyjádřit hluboké emocionální a estetické prvky, podobně jako malba nebo sochařství. To pomohlo rozvíjet respekt

⁹⁷ scheufler42

⁹⁸ TRNKOVÁ, Petra. 2008 s. 124–125

k fotografům jako umělcům a její finanční hodnota se zvýšila. Fotografický obraz nebyl považován jen za prostředek zachycení reality, ale stal se i médium pro tvorbu uměleckých děl, ve kterých mohli umělci uplatnit svou kreativitu a vizi. Piktorialismus otevřel dveře experimentování a postprodukce.⁹⁹

Ikonickým malířem secese, který však zároveň využíval fotografii jako nedílnou součást své tvorby, byl český umělec Alfons Mucha (1860-1939). Fotografické snímky mu sloužily jako základní nástroj pro přípravu finálních děl či jako prostředek pro studium živých modelů a prostředí. Fotografovaný model předem přetvářel do podoby odpovídající finálnímu malovanému obrazu.¹⁰⁰ Model se tedy ustavuje během pózování a pod pozorujícím objektivem se předem přetváří v obraz.¹⁰¹ Tyto fotografické skici později doplňoval kreslenou sítí polí, která mu pomáhala přesně přenést studii na plátno i s detaily. Jeho fotografie, stejně jako jeho malby, vynikaly ornamentální bohatostí a zároveň zachycovaly bezprostřednost a živost scén.¹⁰²

Po období impresionismu stále měla fotografie vliv na malbu, jak z technického, tak z konceptuálního hlediska. Umělci začali fotografii využívat jako nástroj k prozkoumání reality a subjektivity, ale také k experimentování s novými perspektivami a technikami. Imaginace se opět stává chtěnou schopností. Osvobozující svou citlivost od pouhých kopií umění, které se stávají subjektivními deformacemi. Na plátnech se tak neuplatňuje pouhá síticová fotografie, nýbrž je zachyceno osobní cítění.¹⁰³ Ačkoli většina umělců moderny čerpala inspiraci z fotografií, někteří se ke fotografickému přístroji stavěli negativně, považující ho za nástroj mimo hranice umění.¹⁰⁴ Postimpresionistické styly odmítaly materialisticky zkreslený pohled na svět prostřednictvím kamery. Pohrdali mechanickým a neoriginálním zaznamenáním současného života. Namísto objektivní reprezentace upřednostňovaly abstraktní pojetí reality a tím i překročení hranic objektivity. Fotografie se stala nejen nejhmatatelnějším vyjádřením stavu mysli, ale také prostředkem, který omezil projev podvědomí. Umění již nejen zprostředkovávalo vizuální vjem, nýbrž se stalo výtvorem člověka a jeho imaginace.¹⁰⁵ Výrok Pabla Picassa: „*Maluji věci tak, jak je chápu, ne jak je vidím.*” představuje významný posun od pouhé vizuální reprezentace k intelektuálnímu ztvárnění prostřednictvím

⁹⁹ SCHEUFLER, Pavel. Teze k dějinám fotografie do roku 1914. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a TV fakulta, 2000, Studijní texty. ISBN 80-85883-57-0. s. 44–46

¹⁰⁰ MRÁZKOVÁ, Daniela. 1985. s. 28

¹⁰¹ BARTHES, Roland. 1994. s. 14

¹⁰² MRÁZKOVÁ, Daniela. 1985. s. 29

¹⁰³ ANDĚL, Jaroslav. 2012. s. 199–202

¹⁰⁴ ANDĚL, Jaroslav. 2012. s. 203

¹⁰⁵ SCHARF, Aaron. 1968. s. 249–253

konceptuálního umění. Tímto se zvýrazňuje role myšlenky a konceptuálního podnětu uměleckého díla nad pouhou vnímatelnou formou.¹⁰⁶

Moderní fotografie rozvrátila tradice vnímání, nabyla jinou funkci – začala ovlivňovat umění. Expresionisté předali funkci přesné popisnosti fotografii, čímž se jejich malba osvobodila a opět získala svou dřívější volnost jednání. Fauvisté své emoce a reakce přenesli do barev, které nedokázalo reprodukovat žádné fotografické zařízení. Jejich malba se stala plně intuitivní.¹⁰⁷ Marcel Duchamp, spoluzakladatel dadaismus, inspiroval pařížské umělecké kruhy ke stroboskopickým a sériovým rychlostním fotografiím. Změna ve vztahu mezi fotografií a malovanými objekty se projevila překomponováním do pohybujících se forem během futurismu. Obraz v pohybu setrvávající na sítnici se množí a deformuje.¹⁰⁸ Surrealističtí umělci využívali fotografii jako prostředek k zachycení a manipulaci vizuálních obrazů a myšlenkových procesů. Tradiční techniky nejsou použity k pouhému zobrazení reality, nýbrž k jejímu rozvrácení.¹⁰⁹ Fotografický obraz umožnil surrealismu experimentovat s technikami, jako je fotomontáž či dvojexpozice, což vedlo k vytváření surrealistických obrazů plných záhadných scén.



Obrázek 35: Marey, *Chronophotograph of English boxer* (1880)



Obrázek 34: Duchamp, *Nude Descending a Staircase* (1912)



Obrázek 36: Balla, *Swifts* (1913)

Fotografie významně přispěla k existenci různorodých uměleckých stylů. V průběhu 20. století docházelo k rychlému rozvoji různých uměleckých směrů. Od chvíle, kdy byla fotografie vynalezena, se stala nenahraditelným nástrojem pro uchování uměleckých děl, která byla zničena v důsledku náboženských, politických nebo vojenských konfliktů. Od poloviny devatenáctého století

¹⁰⁶ KUNDRACÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 37

¹⁰⁷ CÍSAŘ, Karel. 2004. s. 32

¹⁰⁸ SCHARF, Aaron. 1968. s. 255–268

¹⁰⁹ KUNDRACÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 31

pokračuje nepřetržitě hromadění záznamů o současném i minulém umění. Tento rozsáhlý archiv uměleckých děl rozšířil obzory inspirace pro umělce. Fotografie nabídla další možnosti pro tvorbu obrazů, které byly srozumitelné pro široké publikum, a to nejen ve formě statických obrazů, ale také v rámci filmu, televize a dalších vizuálních médií. Fotografie čitelná ve všech prostředcích vizuální masové komunikace se přibližuje do univerzálního jazyka vidění. Postupem času se fotografie stala nedílnou součástí umělceva slovníku.¹¹⁰

Fotografický obraz pronikl do současného umění v nové podobě fragmentu. Vyskytuje se čistě jako formální prvek bez odkazu na výchozí reprezentaci, jehož identita se pozměnila oddělením od originálu. Nachází se zdánlivě jako náhodný obrázek často v nesourodé kompozici, avšak se zanechaným původním ikonografickým významem. Jako příklad lze uvést práci Roberta Rauschenberga (1925-2008) z konce 50. let 20. století, který pracoval s kombinovanou malbou, v níž využíval fotografické fragmenty.¹¹¹ Ačkoliv se umění v průběhu první poloviny 20. století postupně dekonstruovalo k abstraktnímu expresionismu, následovala tvorba uměleckých děl ve formě pouhého symbolu. V 60. letech dvacátého století přišla sériová a industriální produkce pop-artu, což představovalo zlom v umění. Nová umělecká forma, představující společnost znaků, reflektuje logiku konzumní společnosti ovlivněné módou a reklamou. V tomto uměleckém kontextu je dílo zbaveno aktivního tvůrce a stává se pouhým symbolem, který ztrácí hlubší vizi "vnitřního" světa. Tento směr umění dodává novou energii obyčejným každodenním předmětům. Pop-art představuje odchod od reprezentativního umění založeného na evokaci a perspektivě, a namísto toho přináší formu simulace, která přebírá vzhled a funkci skutečného světa.¹¹²



Obrázek 37: Rauschenberg, *Barge* (1962)

Na rozdíl od piktoralistů, kteří se snažili fotografii přiblížit formou k umění, pop-artisté fotografii využívali k výrobě umění. Obě skupiny nepracovali s čistou podobou fotografie, nýbrž s ní manipulovali.¹¹³ Využívali metody jako síťotisk nebo projekci fotografií na plátno, založenou na

¹¹⁰ SCHARF, Aaron. 1968. s. 312–313

¹¹¹ SCHARF, Aaron. 1968. s. 313–314

¹¹² KUNDRACÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 58–60

¹¹³ SILVERIO, Robert. *Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století*. V Praze: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta, katedra fotografie, 2007. ISBN 978-80-7331-083-7. s. 60

principu camera obscura, k reprodukci a zvětšování existujících obrazů a reklam. Pop-artisté propojili grafiku s fotografickým obrazem a poprvé se jim podařilo přenést jejich formu “fotografie” do respektovaných galeriích, které se nezaměřovaly pouze na fotografii. Za účelem efektivní výroby využívali pop-artisté techniku sítotisku k přenášení cizích fotografií na plátno. Tento proces, podobně jako u samotné fotografie, vyvolával otázky týkající se původu a originality díla. Pouze určitý počet výtisků se označoval za originál, zatímco zbytek byl pouhými reprodukcemi. Průkopnický přístup pop-artu k přímému využití fotografie ve světě umění přinesl zásadní otázky o podstatě a možnostech fotografického médií v uměleckém kontextu. Tento vývoj otevřel nové perspektivy a podněty k zkoumání role fotografie v uměleckém prostředí. Fotografie, dříve vnímána spíše jako prostředek zachycení reality než jako umělecké médium, se stala nedílnou součástí tvorby umělců, kteří chtěli vyjádřit své myšlenky a vize pomocí vizuálního média.¹¹⁴

Tento vývoj vedl k rozvoji různých forem a stylů, které kombinovaly fotografii s jinými médii a technikami, jako je malba, sochařství nebo instalace. V průběhu času se fotografie stala nedílnou součástí mixed media umění, přičemž umělci využívali fotografii k rozšíření svých možností vyjádření a k tvorbě komplexnějších a vícevrstevnatých děl. Kombinace fotografie s jinými prvky poskytovala umělcům větší svobodu ve vyjádření jejich myšlenek a emocí. Secesní piktorialisté využívali domalované sentimentální pozadí v olejotisku k vyjádření dobových pocitů. Agresivními tahy tužky či štětce, kterými přemalovávali figury, dokázali umělci zprostředkovat pocit chaosu a zmatku, podobně jako Arnulf Rainer (1929), který vytvořil díla, která rozvrátila jasné struktury a přesné rysy fotografie.¹¹⁵ Ve šedesátých a sedmdesátých letech minulého století dosáhla manipulovaná fotografie vrcholu své popularity. Od počátku století byla fotografie fascinujícím médiem pro mnoho výtvarníků, kteří využívali její estetické kvality a výrobní efektivitu. Transformovali ji do nových forem, které byly galeriemi akceptovány jako umělecké dílo díky již legitimizovaným technikám. Na konci dvacátého století nastala změna, kdy čisté a nedotčené fotografie byly běžně dostupné k vidění v galeriích, což dokázalo, že fotografie se stala efektivním prostředkem pro tvorbu umění.¹¹⁶

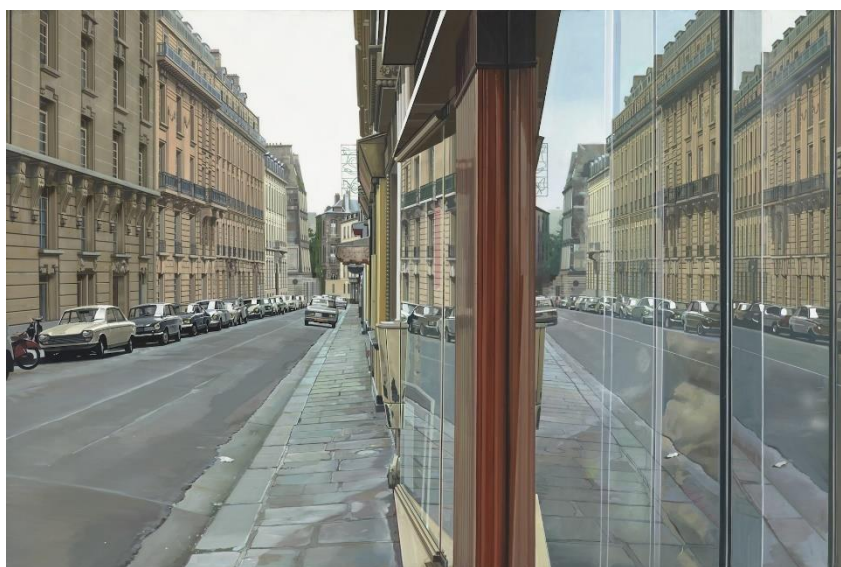
Na konci 60. a začátku 70. let dvacátého století vzniklo hnutí fotorealismus, které podobně jako pop-art projevovalo zájem o každodenní předměty. Nicméně, zatímco pop-art se zaměřoval na jejich zobrazení formou zjednodušených a stylizovaných grafických forem, fotorealismus se inspiroval technickým pohledem fotoaparátu a přenášel neutrální realitu na plátno s maximální

¹¹⁴ SILVERIO, Robert. 2007. s. 67–70

¹¹⁵ SILVERIO, Robert. 2007. s. 67

¹¹⁶ SILVERIO, Robert. 2007. s. 88

přesností. Fotorealistické hnutí představovalo odchylku od modernismu a návrat k naturalistickému zobrazení konkrétní reality. Průmyslová technologie a vývoj analogového fotoaparátu s barevným filmem silně ovlivnila obrazové proporce. Fotorealističtí umělci se zaměřují na detailní reprodukci povrchu fotografie, kterou pak imitují a idealizují ve svých malbách. Technika a estetika fotografického obrazu pro ně hraje klíčovou roli jako zdroj inspirace a model pro dosažení extrémně realistického vyobrazení, které je těžko odlišitelné od skutečného fotografického záznamu. Jejich malby vynikají vysokou úrovní realismu a detailnosti, avšak zároveň jsou často oprostěny od jakéhokoli emočního projevu nebo subjektivity. Podobně jako v případě předchozího pop-artu, i zde dochází k vytváření chladných, precizních až ostře mechanických obrazů, které vyjadřují neosobní přístup k tvorbě a svět vnímají skrze objektiv fotoaparátu.¹¹⁷



Obrázek 38: Estes, *Paris Street Scene*, oil on canvas (1972)

Fotorealisté vzkřísili hodnoty takzvaných starých mistrů tím, že zavedli nové revoluční techniky a postupy, které čerpali z minulosti i z nových technologií. V dřívějších dobách malíři využívali různé techniky, jež předcházely vynálezu fotoaparátu, aby dosáhli přesnějších linií perspektivy.¹¹⁸ Od vynálezu fotografického obrazu realisté začali používat fotografie jako vizuální referenci, obdobně jako skici. Teprve fotorealisté přijali tento nástroj naplno a legitimizovali použití kamery k zachycení informací pro malbu. Na počátku fotorealismu se umělci zaměřovali na přesnou reprodukci fotografických obrazů pomocí tradičních malířských technik, jako je olejová malba na plátně. Důkladné pozorování a používání metod pro detailní ztvárnění textury, stínů a světla, jako je

¹¹⁷ KUNDRACÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 54–58

¹¹⁸ MEISEL, Louis K., URBANELLI, Elisa, ed. *Photorealism in the Digital Age*. New York: Abrams The Art of Books, 2013. ISBN 978-1-4197-0828-2. s. 26

mřížka, trasování a speciálních fotosenzitivních barev, které dokázaly zachytit a odrážet světlo podobně jako fotografický film, hrály klíčovou roli v jejich práci. Později, s nástupem nových technologií, se fotorealisté obrátili k digitálním fotoaparátům a počítačovým programům pro úpravu obrazu, což jim poskytlo širokou škálu nástrojů pro manipulaci s fotografiemi. Digitální technologie umožňuje zvětšení a zjemnění detailů, úpravu kontrastu a barev podle potřeby umělce. Někteří fotorealisté využívají projekci fotografií na plátno pomocí zařízení založených na principu camera obscura nebo projektorů umožňující přesně nakreslit obrysy a detaily motivu přímo na plátno. Dalším oblíbeným nástrojem pro dosažení hladkých a přesných barevných přechodů je airbrush. Tato technika umožňuje umělcům aplikovat barvy jemně a rovnoměrně, což je důležité pro dosažení fotorealistického efektu. Fotorealisté také využívají optické iluze a triky perspektivy k vytvoření dojmu hloubky a realismu ve svých obrazech. To může zahrnovat použití tzv. trompe-l'œil efektů, v původním francouzském významu "klam oka", nebo zvýraznění stínů a světla pro zdůraznění textury a detailů. Trompe-l'œil je umělecká technika, která se snaží vytvořit iluzi, že malba představuje skutečný objekt nebo scénu, i když ve skutečnosti jde o pouhý dvourozměrný obraz na ploché ploše. Zahrnuje napodobování různých materiálů a povrchů, jako jsou kovy nebo látky, s takovou přesností, že divák může mít dojem, že může doslova přiložit ruku k povrchu a cítit jeho texturu. Trompe-l'œil představuje mistrovské sladění perspektivy a technikou, kdy aspekty vnímání zahrnují fáze klamu a rozpoznání.¹¹⁹ Během pozorování média tedy dochází k složené percepci, kdysi je divák vědom vizuálního povrchu, na nějž se dívá, a postupně identifikuje zobrazovaný objekt jako součást prostoru a má tendenci ho považovat za reálný.¹²⁰ Ať už jde o jakýkoliv proces práce, fotorealisté potřebují velkou disciplínu a odhodlání. Jejich práce je časově náročná, a proto se často spokojí s produkcí pouze jednoho až čtyř obrazů za rok.¹²¹

Fotorealismus jako umělecký směr má stále své místo v současném uměleckém světě, ačkoli prošel řadou změn od svého vzniku. Na rozdíl od některých jiných uměleckých směrů, které byly vázány na konkrétní období, společenské podmínky nebo módní trendy, fotorealismus prokázal svou flexibilitu a životaschopnost tím, že se neustále vyvíjí a přizpůsobuje se moderním podmínkám. Spolu s pop-artem, minimalismem a dalšími uměleckými styly přetrvává dodnes a několik umělců spojených s těmito směry aktivně tvoří. Fotorealistická díla mají často silný dojem na diváka, protože dokážou věrně zachytit realitu a přenést ji na plátno či jiný nosič. Tím poskytují divákovi nejen estetické potěšení, ale také možnost hlouběji proniknout do povahy lidského vnímání a zážitku reality.

¹¹⁹ KUNDRACÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 77

¹²⁰ KUNDRACÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 80

¹²¹ MEISEL, Louis K., 2013. s. 16–18

Jedním z faktorů, který zvyšuje důležitost a uvěřitelnost uměleckého stylu, je jeho vliv na budoucí uměleckou scénu. Od nástupu fotorealismu bylo mnoho obrazů spojeno s reprezentativními motivy, což vytvořilo prostředí pro vznik nových uměleckých směrů, včetně expresionistické figurativní malby. Přijetí fotorealismu otevřelo cestu k hyperrealismu a jiným formám umění, které se snaží dosáhnout ještě větší autenticity a detailnosti ve vyjádření reality.¹²²

Obdobně jako fotorealismus, který vznikl na základě analogové fotografie a reagoval na předchozí pop-art, i hyperrealismus vzešel jako nové umělecké hnutí, které reagovalo na objev digitální fotografie.¹²³ Rozdíl spočívá v jejich přístupu k realitě a způsobu, jak ji interpretují ve svých uměleckých dílech. Fotorealismus je spojen s ideou objektivitu a přesného zaznamenání reality, kde umělec přebírá roli pozorovatele, který zachycuje svět tak, jak jej vidí, a jeho práce je vnímána jako prostředek dokumentace skutečnosti. Hyperrealismus posouvá tuto myšlenku ještě dále. Reflektuje mistrovství fotorealismu, avšak vykazuje známky uvědomování skrze osobní tělesnou zkušenost, intimitu a empatii. Umělci nejen reprodukují realitu s vysokou přesností, ale také zdůrazňují povrchové textury, detaily a specifické prvky scény, což vytváří dojem, že obraz je ještě reálnější než samotná fotografie. Jejich velkoformátové malby často překrývají vrstvy poloprůhledné páry, vody nebo skla, což má za cíl dosáhnout zobrazení okamžiku, který divák může vidět, cítit, identifikovat nebo se s ním spojit. Iluzionismus hyperrealistů zároveň poukazuje na malířovu technickou zdatnost a zároveň klade otázku, co je vlastně skutečné a jak spolehlivé jsou naše smysly při vnímání okolního světa.¹²⁴

Hyperrealismus záměrně využívá strategii jiného média, fotografie. Přijímá principy fotografického přístroje a umělecky estetizuje materiální svět. Rozdílnost mezi schopnostmi technického aparátu a malby spočívá v charakteru jejich záznamu. Zatímco fotografie reprodukuje svět s cílem zachytit podstatu a sdělení, hyperrealistická malba tuto podstatu kopíruje, aniž by ji identifikovala, a není vázána sdělováním konkrétního významu. Malba je zbavena nutnosti cokoli sdělovat, jejíž význam je zcela odkázán na vizualitu. S příchodem technických obrazů dochází k přesycení realitou "obrazy skutečnosti".¹²⁵ Jak výstižně vyjádřil malíř Gerhard Richter (1932): „*Fotografie není pouze nástrojem malířského procesu. To malba je spíše nástrojem pro vytvoření fotografie malbou.*”¹²⁶ Ačkoliv obraz k něčemu poukazuje, v jeho podstatě není nic jiného, než on sám. Nelze se přiblížit k samotnému objektu, pouze k jeho obrazu, což zanechává divákovi prostor

¹²² MEISEL, Louis K. 2013. s. 30

¹²³ KUNDRACÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 57

¹²⁴ KUNDRACÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 61–62

¹²⁵ KUNDRACÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 88–89

¹²⁶ KUNDRACÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 91

pro vlastní imaginaci. Předpona "hyper-" distancuje hyperrealistické obrazy od realistických do vyšší kategorie. Stále však obrazy zůstávají vnímány povrchně bez kompletního porozumění.¹²⁷

Umělecká scéna je v neustálém pohybu, přičemž umělcům je kladen značný důraz na inovaci a zkoumání nových technik a médií. V tomto prostředí se otevírá složitý vztah mezi fotografií a malbou, který nachází své projevy v různých aspektech tvorby a postprodukce. Jedním z nich je experimentace umělců s kombinací fotografických a malířských technik v jejich dílech. To může zahrnovat digitální úpravy fotografií, které simulují malířský styl, nebo použití fotografie jako základu pro následnou malbu. Dále pozorujeme ovlivňování fotografie malířskými tématy a styly a naopak. Fotografie může sloužit jako inspirace pro malíře, kteří se zaměřují na zachycení podobných kompozic a atmosfér. Na druhou stranu můžeme vidět malby, které se inspirovaly fotografickými technikami a kompozicemi, což vytváří nové dimenze a přístupy k vizuálnímu vyjádření. Tento neustálý dialog mezi fotografií a malbou obohacuje uměleckou scénu a umožňuje umělcům zkoumat a rozvíjet svou tvorbu v nových směrech. Spolupráce a konkurence mezi oběma médii vytváří prostředí neustálého kreativního pohybu a inspirace, které posouvají umělecký svět vpřed.¹²⁸

¹²⁷ KUNDRAČÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 94

¹²⁸ SCHARF, Aaron. 1968. s. 323

3 Praktická část

Bakalářská práce se zabývá vztahem mezi fotografií a malbou. Tato spojitost mezi oběma médii, která se projevuje napříč historií umění, mě inspirovala k vytvoření vlastního malířského cyklu. Po formální stránce malba vychází z vlastních fotografických snímků a stává se jakousi selektivní interpretací vizuální reality stejně jako samotný fotografický proces.¹²⁹ Než umělec začne pracovat se samotným obrazem, je podroben procesu vizualizace a představování si kompozic, barev, textur a dalších prvků. Je to jakási vnitřní obrazová galerie, která umožňuje umělcům plánovat výsledek své práce.¹³⁰ Pokusíme se pochopit tyto vizuální zobrazení, dobereme se k jejich primárním složkám sestávající ze smyslových vjemů odvozených z vidění a ze vzpomínek na dotek a pohyb.¹³¹ Umělec následně nejen zprostředkovává vizuální vjemy, ale i rekonstruuje své vzpomínky. V mé práci jsem se zaměřila na vývoj malířského vyjádření pod vlivem fotografie, která představuje revoluční posun v způsobu zachycování a interpretace světa. Tradiční přístup k vizuálnímu zprostředkování prostřednictvím malby byl postupně nahrazován technickým obrazem, který nabízí rychlejší a efektivnější prostředek pro zachycení reality. Tento posun přinesl usnadnění práce pro umělce, kteří nyní mohou využívat fotografii jako zdroj inspirace a referenci při tvorbě svých děl. Snažila jsem se objektivizovat popisnost fotografického média a porozumět jeho specifickým vlastnostem. Fotografie představuje přímý a úzce selektivní otisk skutečnosti, který zachycuje určitý okamžik či situaci a přenáší je do dvourozměrné podoby.¹³² Při interpretaci svých vzpomínek jsem se vyhýbala detailnímu popisu fotografie, neboť i v naší mysli vzpomínky blednou a ztrácejí své detaily, zachovávají pouze určité fragmenty. Podobně fotografie selektivně zachycuje a transformuje realitu, vybírá pouze určité momenty nebo aspekty skutečnosti a přenáší je do dvourozměrné podoby.

Předlohou mého malířského cyklu se staly tzv. fotografické "momentky". Jde o spontánní snímky, které jsou primárně určeny k uchování vzpomínek spíše než k estetickému uspokojení. Tyto fotografie, dříve přehlížené v mobilní galerii, mě zaujaly svou nahodilostí a všedností. V době, kdy jsme zahrnuti idealizovanými obrázky na sociálních sítích, představovaly tyto jednoduché momentky jakousi úlevu pro oči. I když jsou tyto fotografie v mé galerii mnohdy laicky provedené, stále nesou důležité informace ve formě obrázků skutečnosti. Prostřednictvím amatérské fotografie mají schopnost vyvolat živou přítomnost referentů, často našich blízkých. To je důvod, proč

¹²⁹ SONTAG, Susan. 2002. s. 12

¹³⁰ KUNDRACÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 84

¹³¹ GOMBRICH, E. H. Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. ISBN 978-80-257-3031-7. s. 31

¹³² SONTAG, Susan. 2002. s. 12

upřednostňujeme tyto technické obrazy před realistickými malbami nebo kresbami. Toužíme po pohledu na naše milované a kontaktu s nimi.¹³³ Jinými slovy, jak udává americký filozof Kendall Walton termín: “*vidění skrze fotografii*”, přesvědčení, když vidíme fotografii, vnímáme vyfotografované objekty jako identické s těmi, které byly zachyceny.¹³⁴

Ačkoliv malířský cyklus využívá fotografie, které mi na první pohled evokují živou vzpomínku, jejich živost se v technické reprodukci jaksi vytrácí. Najednou mi velmi známé osoby v pokojích domova připadají “prázdné” a proměňují se v pouhé fotografované objekty. Tyto lidské figury v odosobněném prostoru zpracovávají hlavní námět mého malířského cyklu. Fotografie jako médium má mimořádnou schopnost oddělit vědomí od identity fotografovaného subjektu a přeměnit ho na objekt vnímání.¹³⁵ Dochází k určitému odcizení subjektu od jeho vlastní identity. Fotografie zachycuje pouze vnější podobu subjektu a jeho okamžitý vzhled, přičemž nezachycuje vnitřní myšlenky, pocity a identitu. Subjekt je tedy redukován na pouhý vizuální objekt, který může být pozorován a interpretován divákem. Tento aspekt fotografie ovlivňuje nejen vnímání subjektu samotného, ale také vnímání ostatních lidí, kteří jsou s fotografickým obrazem konfrontováni. Tendence fotografie přivlastňovat si prostor a vytvářet v něm cizotu, odlišuje od malby, která zůstává svobodnější v interpretaci a manipulaci s tvary a prostorovými souvztáženostmi.¹³⁶ Fotografie se tak stává destruktivním i konstruktivním momentem moderní malby.¹³⁷ Ačkoliv formálně mé obrazy vycházejí z realistického pojetí, figurální malby s barevnou nadsázkou vyjadřují můj subjektivní pohled autora, který oprostuje vědomí od identity postav.

3.1 Inspirace a vlivy

Každé umělecké dílo je produktem mnoha různých vlivů, a má tvorba není výjimkou. Neboť v mé práci představuje podstatnou roli fotografie, v mém tvůrčím procesu jsem byla ovlivněna fotorealismem a hyperrealismem, jež představují fascinaci přesným napodobováním reality. Jedná se o vlnu realistického zachycení s fotografickou popisností pro 20. a 21. století. Oba –ismy vznikly reakcí na abstraktní malířství a akční umění, kdy po postmoderně hledající více cest podob umění, vzkřísili fascinaci realismem.¹³⁸ V dějinách malířství zaznamenáváme obsesi skutečností již

¹³³ KUNDRACÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 86

¹³⁴ KUNDRACÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 87

¹³⁵ BARTHES, Roland. 1994. s. 16

¹³⁶ SONTAG, Susan. 2002. s. 14

¹³⁷ KUNDRACÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 73

¹³⁸ KUNDRACÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 153

od počátku lidstva, například ve formě jeskynních maleb. Malířský realismus dlouhou dobu dominoval umělecké scéně a plnil klíčovou roli v zaznamenávání skutečnosti po téměř dva tisíce let v Evropě. Umění založené na reprezentaci na podobnosti si drželo standart nejvyšších uměleckých kvalit až do vynálezu mechanického přístroje – fotoaparátu. Realističtí malíři si uvědomili, že jejich schopnosti byli nahrazeny daleko preciznějším nástrojem a začali se osvobozovat z pout realismu. Na přelomu 19. a 20. století nastal rychlý sled nových uměleckých škol, které představovaly zcela odlišné přístupy, jež malba doposud nepoznala. Malíři se vzdalovali od pouhé replikace vizuální zkušenosti a začali zkoumat nové vazby ke skutečnosti.¹³⁹

Z těchto směrů, které rozvíjely představivost, mě nejvíce ovlivnilo fauvistické hnutí a jeho radikální použití barevného spektra. Jejich posunutá barevnost oprostěná od naturalistických odstínů poznamenala mou tvorbu. I přes svou abstraktní povahu jsou barevné kompozice fauvistů harmonické a dokáží vytvořit dojem realistických obrazů pro lidské oko. V mé malířské tvorbě se skutečné objekty proměňují do zcela odlišných barevných struktur, přičemž používání těchto barev mi přijde přirozenější než dodržování přesné popisnosti skutečnosti. Hra s komplementárními barvami, podobně jako u fauvistů, je klíčovým prvkem mé malířské tvorby. Barva se stává samostatným prvkem, který se neváže na realistickou reprodukci skutečnosti. K vlastnímu vyjádření realistických obrazů používám syté, často kontrastní barvy, které vytváří intenzivní a dynamické vztahy. Fauvistické subjektivní vnímání barev a fotorealistické zobrazení reality ovlivnilo mnoho umělců do budoucna, mezi něž patří i čeští současní malíři. Jedním z nich je Petr Gruber (1989), kolorista, který ve své tvorbě propojuje právě tyto dva přístupy a osobně mě inspiroval.

V Čechách na konci 80.let přichází z USA fotorealismus a hyperrealismus, jehož hlavními představiteli se stali Theodor Pištěk, Zdeněk Beran, Pavel Nešleha a Bedřich Dlouhý. Zejména škola Zdeňka Berana zaujímá v Čechách významné postavení a výrazně ovlivnila tamní malířskou scénu. Především je důležité pochopit rozdíly v přístupu mezi hyper- a foto- realismem. Obě tyto směry sdílejí zájem o napodobování reality, avšak jejich tvůrčí procesy se od sebe liší. Fotorealismus se vyznačuje použitím tradičních malířských technik, jako jsou olejové nebo akrylové barvy, nikoli sprejem či air-brushem jak je tomu v tvorbě hyperrealistů. Fotorealisty modely nahrazují fotografií, jejichž objektivní realitu považují za skutečnou. Fotografický obraz přenáší i s jeho deformacemi, čímž záměrně rozšiřují schopnosti lidského oka. Naproti tomu hyperrealisti vnímají realitu

¹³⁹ KUNDRAČÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 27–31

podpořenou médii, jejichž simulace objektů jsou často vnímány jako přitažlivější a skutečnější než samotná skutečnost.¹⁴⁰

Beran, Dlouhý a Nešleha se věnovali hyperrealistickým technikám a společně vytvořili skupinu s ironickým názvem "Zaostalý". Beran kombinoval svou hyperrealistickou malbu s objektem, instalací nebo asambláží, přičemž se zaměřoval na myšlenku zkažené civilizace, která původně čisté věci poskvrní a zničí. Tuto myšlenku reprezentoval ve svých rozkládajících se objektech, přičemž malby často tvořily součásti instalace spolu s inspiračními zdroji díla. Často také manipuluje s obrazy jako s prostorovými objekty a na jejich zadní stranu přidává vatový materiál a zrcadlo, čímž odkrývá divákovi dosud skrytou stránku díla. Jeho krása obrazu naráží na kontrast se zobrazeným. Kontrast mezi krásou obrazu a zobrazenou tematikou byl klíčovým prvkem jeho díla. V pozdější tvorbě se Beran zaměřoval na tělesnost, přičemž zobrazoval torza a zkoumal realitu skrze mediální zkušenosti, jako jsou satelitní snímky.



Obrázek 39: Beran, *Hra s hlávkami*, olej na plátně (1987)

Bedřich Dlouhý navazoval na Beranovu estetiku divnosti. Části figur komponoval do abstrahovaných prostředí. Jeho staromistrovské malby barokního holandského typu doplňovaly lezoucími mouchami, červy a moderními "cizími" předměty, jako jsou mobilní telefony. Pavel Nešleha přistupoval ke svým hyperrealistickým malbám s filmařským přístupem a ve svých instalacích zobrazoval existenciálně romantické motivy.¹⁴¹ V odkazu Zdeňka Berana pokračují jeho žáci na Ateliéru klasických malířských technik na Akademii výtvarných umění. Mezi mladší generací patří například

¹⁴⁰ KUNDRAČÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 153–155

¹⁴¹ KUNDRAČÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 158–161

Jan Mikulka (1980). Mikulka se ve své tvorbě převážně věnuje malbě zátiší a figurální a portrétní tvorbě. Ve svých zátiších zkoumá, jak divák vnímá skutečnost a optické klamy. Zobrazená zátiší instaluje ve svém ateliéru na ploše několika metrů čtverečních, aby nakonec vzbudily přesný dojem z pohledu diváka. Se svými hyperrealistickými portréty třikrát získal uznání v prestižní soutěžní přehlídce současné portrétní tvorby The Royal Society of Portrait Painters v Londýně a dosáhl velkého ocenění i v zahraničních soutěžích. Jako jeden z mála českých malířů přijímá zakázky od významných klientů, což má za následek, že jeho soukromé zakázky jsou zřídka k vidění na veřejném uměleckém trhu.¹⁴²

Umělec, který také vzbudil nový zájem veřejnosti o současnou malbu na přelomu tisíciletí, je Zbyněk Sedlecký (1976). Ačkoliv sám sebe nepovažuje za realistického malíře, jeho obrazy představují realistické zobrazení, které diváka vtahuje do reality. Neusiluje ale o dosažení fotografické dokonalosti, což ho odlišuje od hyperrealistů a fotorealistů, kteří také pracují s fotografickým médiem. Sedlecký je fascinován fotografií a její objektivitou. Pracuje výhradně se svými snímky, které představují záznam jeho pozorování, a tím ovlivňují objektivitu fotografie a určují její cílový objekt vnímání.¹⁴³



Obrázek 40: Sedlecký, *Večerní kresba 2*, akryl na plátně (2014)

¹⁴² Jan Mikulka. Thechemistry.art [online]. Praha [cit. 2024-04-08]. Dostupné z: <https://www.thechemistry.art/jan-mikulka>

¹⁴³ VAŇOUS, Petr. Zbyněk Sedlecký: Nepovažuji se za realistického malíře. Revue Art [online]. Praha, 2016 [cit. 2024-04-08]. Dostupné z: <https://artrevue.cz/zbynek-sedlecky-nepovazuji-se-za-realistickeho-malire/>

Jeho inscenovaná realita často pracuje s proměnami banálních námětů. Zaměřuje se na propojení prostoru s plochou pomocí iluzivní manipulace odpoutávající od své popisnosti.¹⁴⁴ Vychází z reálných lokalit, které přetváří prostřednictvím malby. Pohrává si s vizuálními zkušenostmi diváka a očekávanými formami. V jeho malbě lze také nalézt prvky náhodnosti a automatismu, které vytváří dynamiku malířského díla.¹⁴⁵

Dalším absolventem pražské Akademie výtvarných umění, zařazujícím se do silné generace malířů na přelomu století, je Miroslav Polách (1980). V jeho dřívější tvorbě lze pozorovat reduktivní tendence a konstrukční řešení kompozic, avšak v pozdějším období se tento přístup změnil a navrátil se k "iluzivní malbě". Polách se dlouhodobě živil jako restaurátor historických fasád a kamene, kde měl možnost pracovat na restaurování památek jako je katedrála sv. Víta nebo věže Hlavního nádraží v Praze. I přestože neměl zkušenosti s tradičními malířskými technikami, práce v prostředí historických památek mu poskytla kulisy pro mnoho jeho obrazů.



Obrázek 41: Polách, *Synergie*, olej na plátně (2017)

Na začátku svého uměleckého vývoje využíval předlohy z internetu, které upravoval do koláží, ale později začal vytvářet vlastní inscenované fotografie. Jeho práce s iluzivní malbou využívá nasvětlení prostoru a ke zdokonalení porozumění optickým zákonitostem mu pomohla práce s 3D programy. I když tyto programy umožňují manipulaci s osvětlením, kompozicí a prostředím, předlohy působí synteticky, proto začal vytvářet vlastní předlohy s reálnými herci na konkrétních místech, který následně upravuje. Příprava těchto předloh zabírá mnoho času a realizace jednotlivých obrazů trvá několik měsíců, proto pracuje na několika velkoformátových plátnech zároveň. Názvy Poláchových

¹⁴⁴ SEDLECKÝ, Zbyněk; VAŇOUS, Petr; FUSI, Lorenzo a ROSSI, Lucia. Zbyněk Sedlecký. Přeložil Barbora KUBOVÁ. Olomouc: Telegraph Gallery, 2023. ISBN 9788090872073. s. 13

¹⁴⁵ SEDLECKÝ, Zbyněk. 2023. s. 17

obrazů vycházejí z asociací, které se vytvářejí během tvůrčího procesu. Jsou často mnohoznačné, protože podle něj přesně definovaný obraz umrtvuje svůj proces a stává se neproduktivním. Polách se snaží ponechat svá díla otevřená pro osobní interpretaci diváka, který si vytváří vlastní dialog s dílem a vniká vlastní autointerpretaci.¹⁴⁶

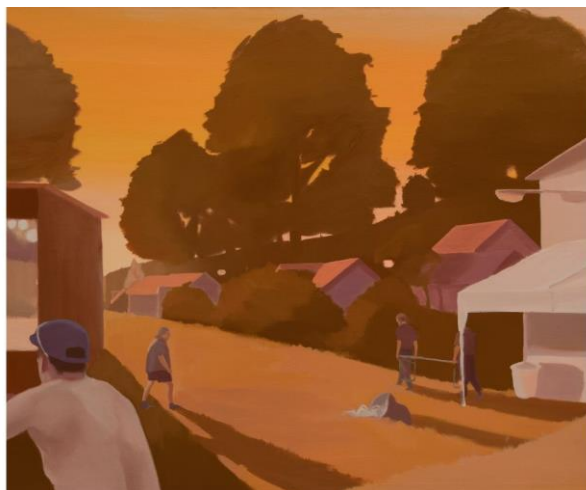
Fotorealisté často potlačují barevnost ve prospěch věrné reprodukce, já osobně odmítám tento přístup a spíše se přikláním k estetice fauvistických malířů. Fauvismus a impresionismus společně významně otřásl tradiční prestiží akademismu, což položilo základy pro nástup moderního umění. Již na počátku 90. let 19. století Paul Gauguin (1848-1903) a Vincent van Gogh (1853-1890) vytvářeli díla charakterizovaná intenzivními barvami, která vyjadřovala jejich vnitřní vášeň a odchýlení od impresionistických postupů. Počátkem 20. století Henri Matisse, André Derain a Maurice Vlaminck vytvořili malou skupinu nesoucí jméno Les Fauves, neboli divoké šelmy. Jejich malby charakterizovala svoboda vyjádření prostřednictvím použitých barev. Barva a tahy štětce charakterizují přímot a individuální syrová jasnost. Jejich výchozím bodem se stala přímočarost a čistota, která navrácí zjednodušení malby. Od impresionistů přejali použití zvýšených barevných kontrastů a emotivní chápání obrazů. Fauvisté dávali přednost expresi, než-li věrné zachycené realitě. Tato syrovost se odráží i v mém malířském přístupu. Matisse během své malířské experimentace zkoumá monochromatickou účinnost barev a jejich vztahy studených a teplých tónů z hlediska konstrukce formy a prostorových vztahů. Díla Matisseho a Deraina po roce 1905 kombinovala prvky odvozené od neoimpresionisty Georgese Seurata a postimpresionisty Vincenta van Gogha, kdy využívala drhnuté tahy štětcem a libovolné barevné rozdělení. Toto zvláště osobní a individualistické hledání podnětů se promítá v mé interpretaci fotografických snímků v malířském médiu.^{147 148}

Malíř, který mě inspiroval svou tvorbou spojující volnou barevnost s fotorealistickými prvky, je představitel současné nejmladší generace české malby Petr Gruber (1989). Gruber prostřednictvím malby odhaluje místa ve své esenciální čistotě a jednoduchosti tvarů. Jako vynikající kolorista pracuje s vědomou i nevědomou pamětí, díky níž vytváří konkrétní místa či atmosféry, jež jsou přenositelné na diváka. Jeho obrazy vizuálně působí jako tvarově, světelně a barevně sjednocený "idealizující" celek. Jsou pro ně typické meditativní a povznášející atmosféry. Jakožto rodák z Havlíčkova Brodu nachází inspiraci ve své rodné krajině a v přírodě. Ve svých obrazech tedy především zachycuje

¹⁴⁶ VAŇOUS, Petr. Miroslav Polách: Obsah v malbě jako priorita. *Revue Art* [online]. Praha, 2017 [cit. 2024-04-08]. Dostupné z: <https://artrevue.cz/miroslav-polach-obsah-v-malbe-jako-priorita/>

¹⁴⁷ ELDERFIELD, John. *The "wild beasts": Fauvism and its affinities*. The Museum of Modern Art, New York: Distributed by Oxford University Press, 1976, 171 s. ISBN 0870706381. s. 13–14

¹⁴⁸ PIJOÁN, José. *Dějiny umění*. Praha: Knižní klub, 2000. ISBN 80-242-0217-4. s. 99–101



Obrázek 42: Gruber, Lipnice, olej na plátně (2023)

prchlivé okamžiky, odrazy osobních zážitků i vzpomínek, které diváka přímo vybízí k ponoření se do atmosféry obrazů. Ačkoliv obrazy svojí barevností připomínají analogové fotografie, malíř fotografie nepoužívá a vše vytváří dle svých představ. Nejraději pracuje s většími formáty o rozměrech 190 x 140 cm na výšku, kdy nejprve obraz buduje pomocí ploch. Následně vrství další plochy akrylových barev, které vytvářejí harmonické barevné vztahy. K dosažení efektu prosvítání spodních barev zakončuje malíř obrazy olejovými barvami. Petr Gruber své obrazy především vnímá jako vizuální zážitky, které nelze slovy popsat, neboť jsou o atmosférách, světle a barvách.¹⁴⁹

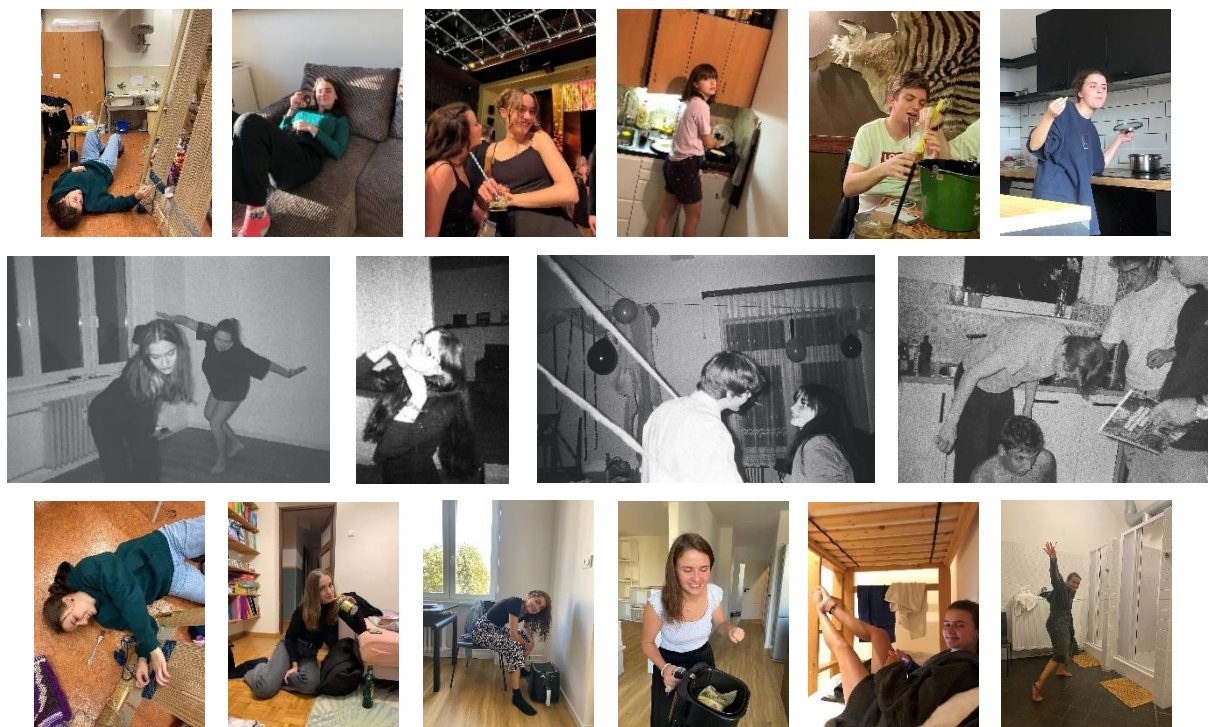
3.2 Malířský cyklus

Prostřednictvím vlastního malířského cyklu, inspirovaného fotografickými snímky, se snažím prozkoumat, jak se porozumění identity a prostoru proměňuje pod vlivem fotografického obrazu. Ústředním motivem obrazů je kompoziční rozložení postav v prostoru s využitím barevnosti monochromních ploch. V teoretické části bakalářské práce se zabývám vlivem technického obrazu v historii malby. S nástupem fotografie se malíři odchylojí od klasické reprodukce reality, kterou přenechávají technickému fotoaparátu, a hledají nové způsoby interpretace světa. Během hlubšího zkoumání této problematiky a postupného rozšiřování osobních znalostí v průběhu psaní bakalářské práce se tento vývoj projevil i na mém tvůrčím procesu v praktické části bakalářské práce. V raných pracích bakalářského cyklu je patrné omezení spočívající v přesné popisnosti fotografických obrazů.

¹⁴⁹ PATZENHAUEROVÁ, Tereza. Už v 6 letech chtěl být malíř. Přání se Petru Gruberovi splnilo, dnes kouzlí jímavou atmosféru světlem i barvami. Czechdesign [online]. Praha, 2023 [cit. 2024-04-08]. Dostupné z: <https://www.czechdesign.cz/temata-a-rubriky/uz-v-6-letech-chtel-byt-malir-prani-se-petru-gruberovi-splnilo-dnes-kouzli-jimavou-atmosferu-svetlem-i-barvami>

S uvědomováním vlivu fotografického média v umění a jeho pozice v dnešní společnosti jsem se také osvobodila obsese reprodukování reality. Ačkoliv má díla odkazují na fotografické obrazy, postrádají reprezentativní úlohu. Má tvorba se během procesu oprostila od technického zachycení a spíše se zaměřila na samostatný výraz barev. Lze tedy rozeznat jakési postfauvistické vnímání s fotorealistickými prvky. Pohrávám si pohledem diváka, kterého pokouším o rekonstrukci malovaného prostoru, jenž rekonstruuji mé osobní vzpomínky. Tyto abstrahované prostory slouží nejen jako záznamové médium, ale i reflektivním prostředkem. Zobrazování vzpomínkových fotografií se více váže k samotnému malířskému procesu, a tak vytváří odosobněné prostory, podobně jako technické obrazy fotografického přístroje.

Žijeme v době, kde jsme neustále obklopeni vizuálními podněty, ať už ve formě reklam, televizního vysílání, časopisů či sociálních médií. S tímto masivním přítokem obrazového obsahu se však často snižuje jeho kvalita a často se dostáváme do kontaktu s amatérskými výtvy. V minulosti však byla fotografie doménou pouze úzké skupiny jedinců, kteří se věnovali tomuto uměleckému řemeslu s vědomím, že vyžaduje čas a odborné znalosti.¹⁵⁰ První změnu v pojetí krásné fotografie přinesl Edward Steichen v roce 1915 svým jednoduchým snímkem láhve mléka na požárním schodišti. Tento prostý motiv inspiroval mnoho umělců a od 20. století začali fotografové opouštět lyrická témata a zaměřovali se na prosté až prázdné motivy.¹⁵¹



Obrázek 43-58: Archiv fotografických předloh

¹⁵⁰ GOMBRICH, E. H. 2019. s. 25

¹⁵¹ SONTAG, Susan. 2002. s. 31

Fotografie umožnila malířství definitivně se zbavit posedlosti realistickým vyjádřením a hledat svou vlastní estetickou identitu. Barva již nebyla pouhým prostředkem napodobení, ale začala pohlcovat tvary. Přesto stále přetrvává předsudek, že umělecká dokonalost je totožná s fotografickou přesností, přičemž každý jedinec vnímá život zcela odlišným pohledem.¹⁵²

Proces vzniku mého malířského cyklu byl provázen složitou cestou hledání vlastního výrazu a osobního postoje ke skutečnosti. Ačkoliv jsem si byla jistá ve volbě techniky akrylové malby, motiv odosobněného prostoru pro mě představoval mnoho podob. Původní koncepty obrazů se zaměřovaly na opravdově odosobněné prostory, tedy na opuštěné scény v rozlehlých i skrytých koutech, které postrádaly lidskou přítomnost. Už s prvními skicami jsem nabyla vědomí, že rozlehlé stavební komplexy neprospívají mému malířskému stylu. Plošnost a abstrahování obrazu mě stále vedl zpět k mému oblíbenému figurativnímu námětu. Opuštěné prostory tedy nahradily figurální kompozice. První skici představují akrylové malby menšího formátu A3. Přetvářela jsem vlastní osobní fotografie, které zachycovaly figury v prostoru. Ty jsem za pomoci úsečného vyjádření zachytila plošnými tahy štětce. Stále se ale jednalo o pasivní přepis skutečnosti, kdy právě tento opisný konkretizující vztah k předloze mě neuspokojoval. Začala jsem tedy hledat malířský projev, jakým bych zachytila skutečnost po vlastní umělecké cestě.



Obrázek 59-62: Figurální kompozice, akryl na papíře, A3

Při sebereflexi vlastní tvorby jsem si uvědomila, že se nejvíce ztotožňuji s malířskou zkratkou, která dokáže výstižně vyjádřit podstatu námětu. Začala jsem se tedy vyhýbat popisnosti a

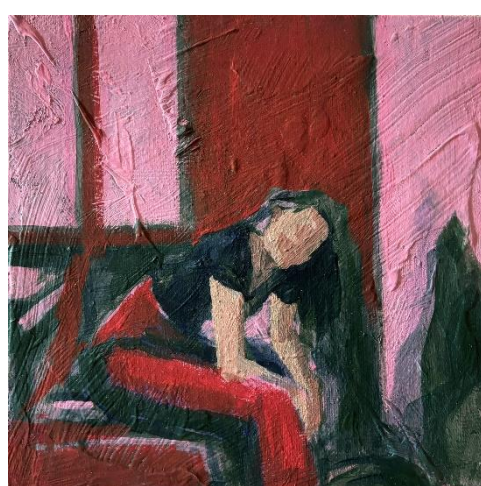
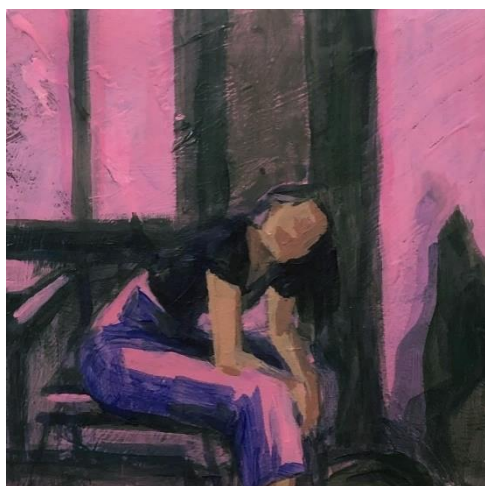
¹⁵² GOMBRICH, E. H. 2019. s. 22–28

upřednostnila jsem zjednodušenou realitu. Při konstrukci jednotlivých obrazů mi velmi pomohlo skicování v mobilní galerii. Tato technika mi připomněla pozdní tvorbu Davida Hockneyho (1937), který vytvářel kompletní díla pomocí malování na mobilních zařízeních. Stejně jako jemu, i mně tato technologická vychytávka umožnila malovat a experimentovat s tvorbou kdykoliv a kdekoliv. Tento přístup mi poskytoval neomezenou svobodu vyjádření a rozšiřoval možnosti mého uměleckého projevu. Fotografie jsem digitálně přemalovávala při hledání ideální tvarové a barevné kompozice. Tuto techniku jsem využívala nejen jako primární skici před samotným provedením díla, ale také v průběhu samotné malby. Jednotlivé záznamy rozmalovaných pláten jsem mohla upravovat v bezpečí digitální reality mobilního zařízení, s možností použití zpětného tlačítka. Díky tomu jsem mohla využít svou kreativitu naplno bez jakýchkoli omezení.

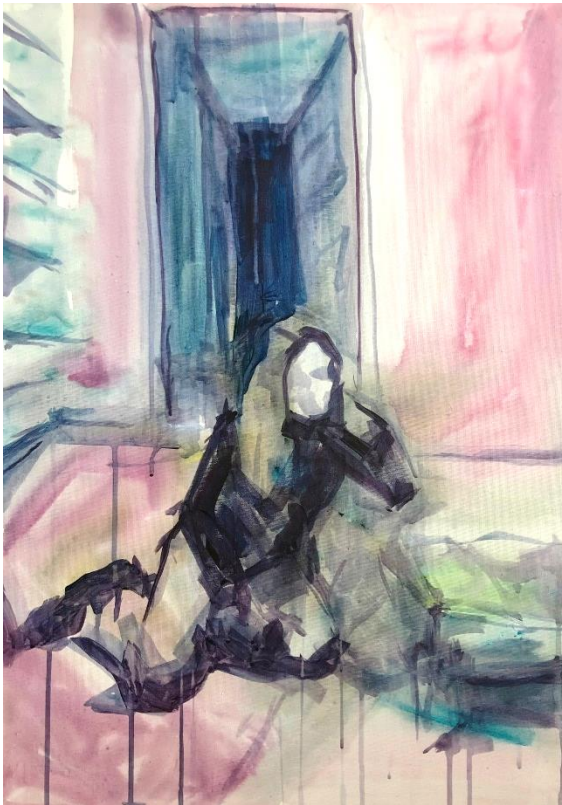


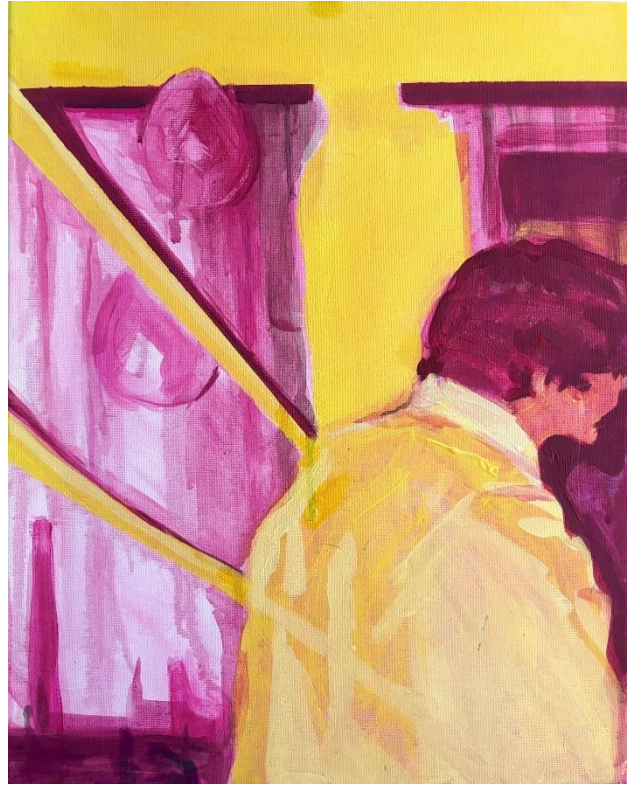
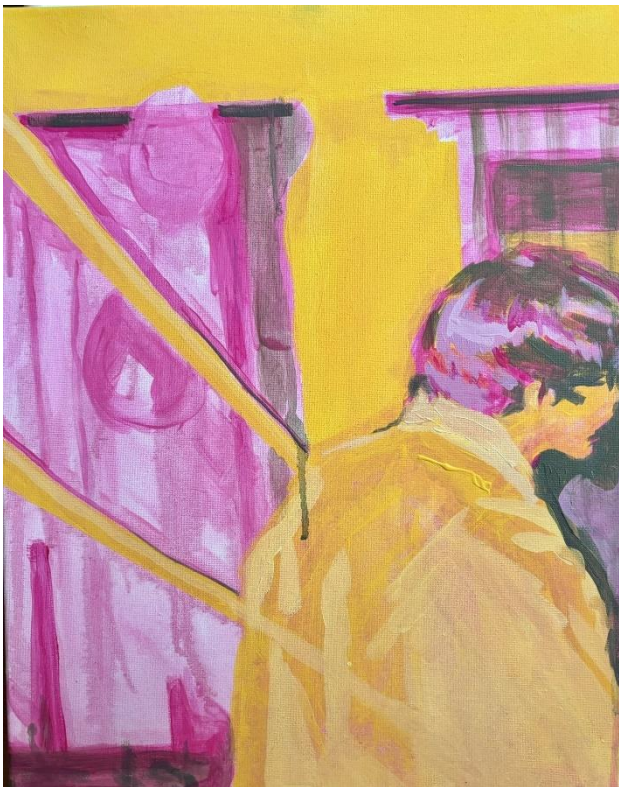
Obrázek 63-68: Skici, akryl na plátně/digitální malba/fotografie

Během procesu práce jsem se sice neodklonila od námětů dějových momentek, avšak je patrný vývoj v malířském projevu. Rané obrazy se vyznačují redukováním použitím barev, které jsou zcela odlišné od realistických fotografií. Odosobněné prostory jsem abstrahovala do monotónních pastózních ploch, které kontrastují s transparentními lazurními vrstvami. Strukturu a harmonii obrazů definuje tzv. "hard edge", vytvořená pomocí papírové pásky. Tyto přesně definované linie zdůrazňují čistotu a jednoduchost forem a barev maleb. Tento minimalistický prvek propojuje celý malířský cyklus dohromady. V pozdějších pracích jsem obohatila svůj koloristický projev o další syrové pigmenty barev, které často dosahují expresivně fauvistického charakteru. Uzavřený celek představuje kolorované prostory s figurálními motivy, složené z akrylových maleb různých formátů.

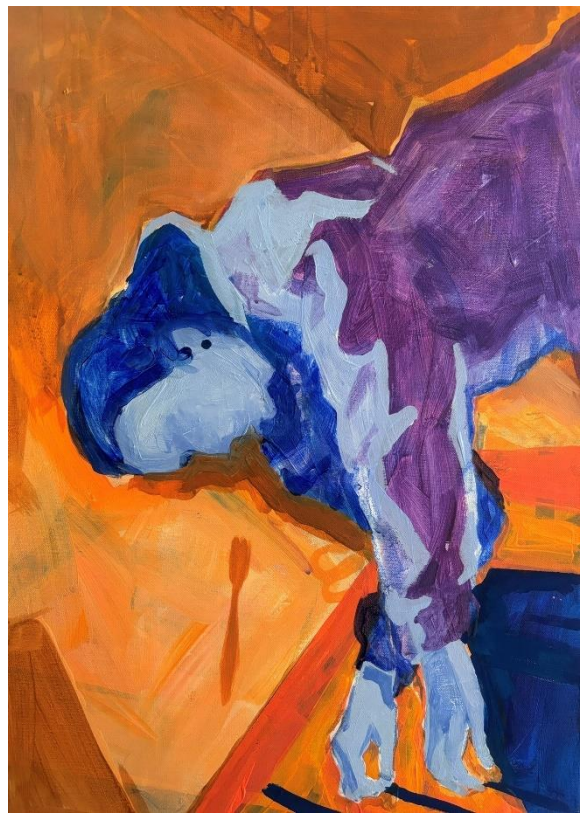
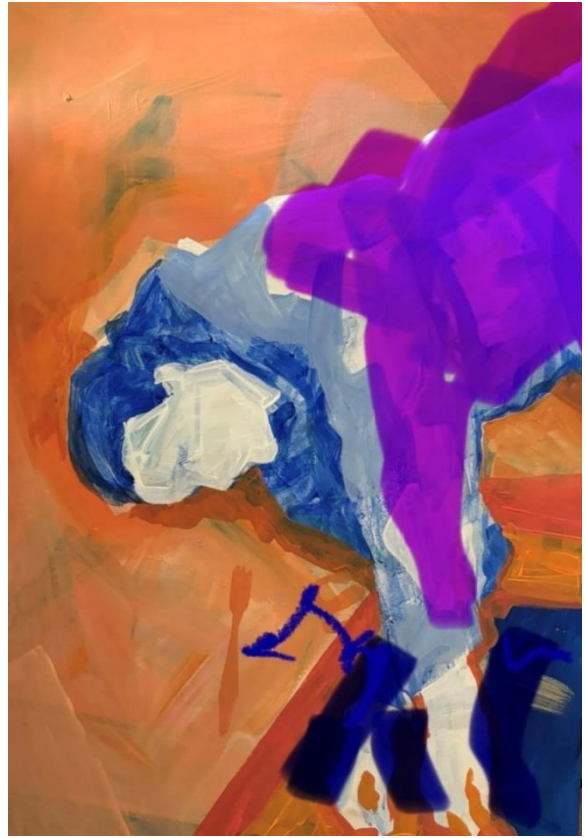
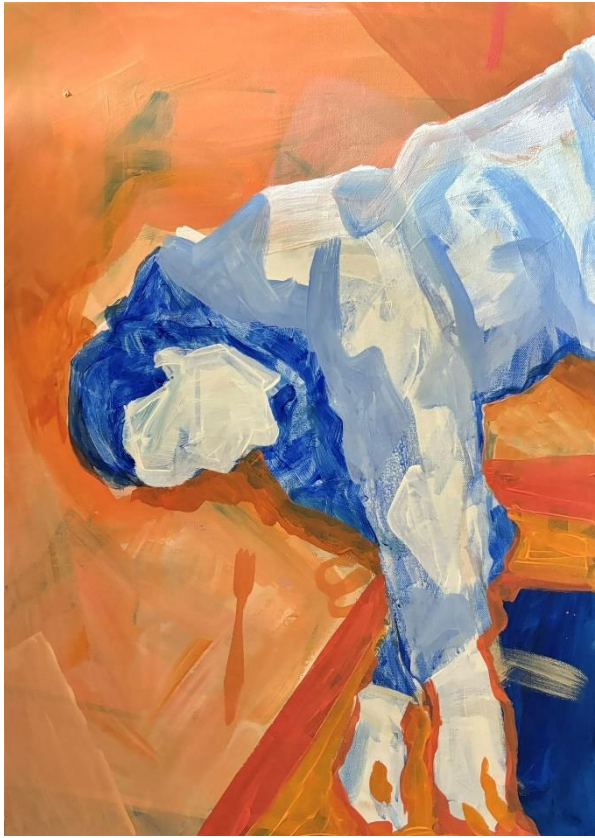


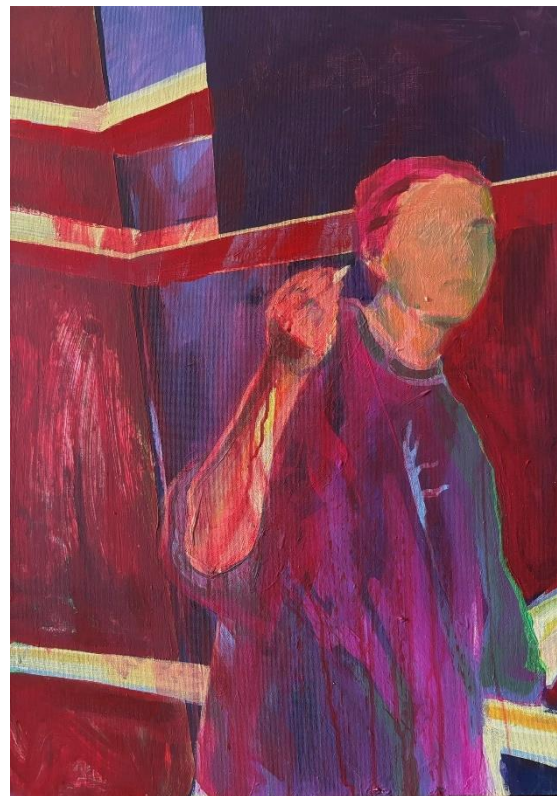
Obrázek 69–110: Vývoj malířského cyklu

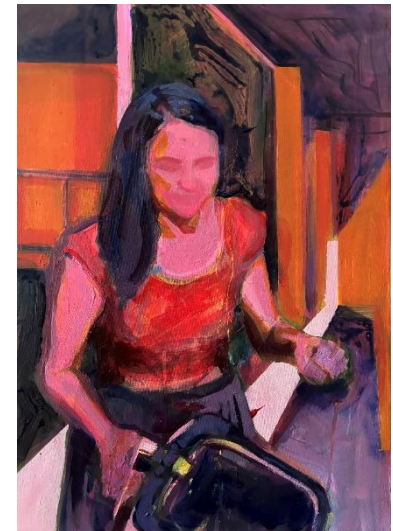


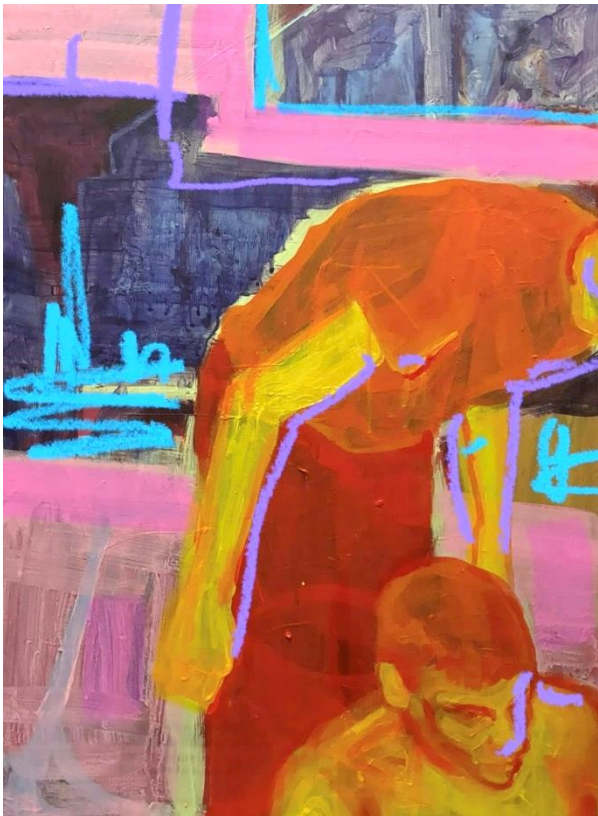
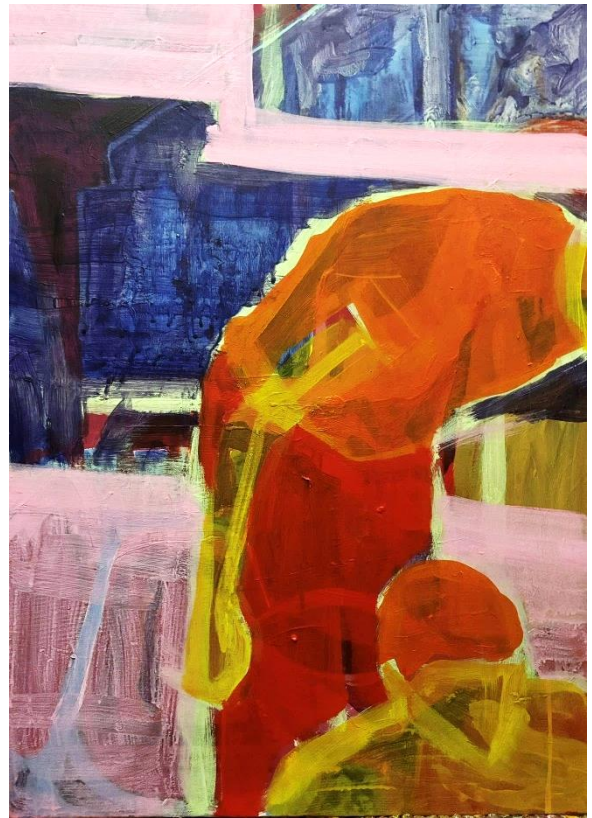
















Závěr

Od počátku fotografie probíhá neustálý dialog mezi technickým a malovaným obrazem. Tato média se navzájem snaží vyrovnat nebo dokonce umělecky překonat. V minulosti se úsilí fotografie o ztvárnění malířských principů projevilo v objevení nových forem, které systematicky zkoumaly a vymezovaly hranice mezi malířstvím a fotografií. V průběhu dvacátého století se výrazně proměnila role fotografie. Umělci začali využívat fotoaparáty a díky rostoucí popularitě fotografie se stala technika snadno dostupnou. Automatizace procesů zpracování fotografií umožnila umělcům zaměřit se spíše na koncept a estetickou stránku díla než na technické detaily.

Už v době renesance využívali malíři principy primitivního optického přístroje nazývaného camera obscura, který představoval předchůdce fotografického zařízení. Tento přístroj jim umožňoval zachytit přesnější a rychlejší přípravné skici, jež se s postupem zdokonalování zařízení dostávaly na novou úroveň věrnosti zobrazovaného objektu. U barokních mistrů jako byli Vermeer nebo Canaletto je možné při detailní analýze rozeznat perspektivní zkreslení, jež bylo způsobeno úhlem optických zařízení, jimiž byly zachyceny přípravné studie. V polovině 19. století populární fotografické médium odstartovalo nadvládu malířského realismu, který využil potenciál fotografických skic. S objevem fotografie tento pokrok inicioval modernistickou revoluci a způsobil převratné změny v dobových malířských trendech. Fotografie uzavřela uměleckou éru malířské reprodukce skutečnosti, kterou nyní reprezentovala samotná fotografie a malbě se otevřely nové cesty ve formě vzniku impresionismu a abstraktního umění.

Ačkoliv na počátku se fotografie snažila vymanit z popisnosti a napodobit malířskou svobodu nezávislou na realitě, u malby tomu bylo naopak. Piktorialisté v osmdesátých letech 19. století přinášeli do fotografických obrazů určitou dávku abstrakce a malířského vyjádření. Na druhou stranu, s nástupem fotorealismu a hyperrealismu v sedmdesátých letech minulého století se malíři snažili vyrovnat dokonalosti fotografické deskripce. Fotorealistické obrazy tak ukazují posuny v barevnosti, specifika osvětlení, perspektivní zkreslení, zónové zaostření a záměrné rozostření motivu. Výsledné malby jsou do jisté míry iluzivní napodobující technický obraz. Divák je tedy před obrazem znejistěn svými vizuálními schopnostmi.

Malba legitimizovala původně opovrhovaný postup – malovanou interpretaci fotografického záznamu. Rozšířený malířský přístup založený na transformaci vyfotografovaného námětu byl využit i v autorském cyklu maleb bakalářské práce. Tyto díla odkazují k původním fotografiím, doporučením

uspořádáním či použitou strukturou, avšak s posunutím barevné skladby. Práce inspirovány fotorealistickým přístupem a fauvistickým viděním abstrahují fotografické momentky na fragmenty. Na základě téhož principu, jakým fotografie odděluje vědomí od fotografovaného subjektu, dochází v malířském cyklu k odcizení subjektu od jeho vlastní identity. Na základě odosobněných prostorů si divák vytváří simulaci původního vizuálního příběhu.

Ve srovnání s minulostí došlo ve fotografii k obecnému rozšíření a prohloubení vzájemné inspirace mezi malířstvím a fotografickým médiem. Dochází k intermediální propustnosti a technologickému uvolnění disciplín, což vede k dále rostoucí míře jejich vzájemného prolínání. Zvyšuje se tedy potenciál dalšího vývoje současné vizuální kultury.

Seznam použité literatury

ANDĚL, Jaroslav. Myšlení o fotografii. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění ve spolupráci s Grantovou agenturou České republiky, 2012. ISBN 978-80-7331-235-0.

BARTHES, Roland. Světlá komora: vysvětlivky k fotografii. Filosofie do kapsy. Bratislava: Archa, 1994. ISBN 80-7115-081-9.

CÍSAŘ, Karel. Co je to fotografie? Praha: Herrmann, 2004. ISBN 9788023951691.

CONSTABLE, William George. Canaletto: Giovanni Antonio Canal 1697-1768. London: Oxford University Press, 1962.

EDER, Josef Maria. History of Photography. New York: Columbia University Press, 1945. ISBN 0-486-23586-6.

ELDERFIELD, John. The "wild beasts": Fauvism and its affinities. The Museum of Modern Art, New York: Distributed by Oxford University Press, 1976, 171 s. ISBN 0870706381.

FLUSSER, Vilém. Do universa technických obrazů. Eseje. Praha: OSVU, 2001. ISBN 80-238-7569-8.

FREUND, Gisèle. Photography & Society. Boston: David R. Godine, 1980. ISBN 0-87923-250-1.

GOMBRICH, E. H. Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. ISBN 978-80-257-3031-7.

HORÁK, Ondřej. Průvodce neklidným územím: Příběhy česko-slovenské fotografie. Ilustroval Lucie ŠŤASTNÁ. Magnus art (Labyrint). V Praze: Labyrint, 2021. ISBN 978-80-88378-12-9.

JOHNSON, William S.; RICE, Mark a WILLIAMS, Carla, MULLIGAN, Therese a WOOTERS, David (ed.). Dějiny fotografie: od roku 1839 do současnosti. George Eastman House collection. V Praze: Slovart, 2010. ISBN 978-80-7391-426-4.

KUNDRACÍKOVÁ, Barbora (ed.). Fascinace skutečností: hyperrealismus v české malbě = Fascination with reality : hyperrealism in Czech painting. Přeložil Hana HAVLÍČKOVÁ, přeložil Tomáš HAVLÍČEK, přeložil Adéla HORÁKOVÁ, přeložil Magdalena KREJČÍ, přeložil Tereza KUNEŠOVÁ, přeložil Gabriela MATULOVÁ. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2017. ISBN 978-80-88103-21-9.

MEISEL, Louis K., URBANELLI, Elisa, ed. Photorealism in the Digital Age. New York: Abrams The Art of Books, 2013. ISBN 978-1-4197-0828-2.

MRÁZKOVÁ, Daniela. Příběh fotografie. Praha: Mladá fronta, 1985, 272 s. ISBN 23-033-85.

NEWHALL, Beaumont. The History of Photography: from 1839 to the present. The Museum of Modern Art, New York: New York Graphic Society Books, 1982. ISBN 0-87070-380-3.

PIJOÁN, José. Dějiny umění. Praha: Knižní klub, 2000. ISBN 80-242-0217-4.

SEDLICKÝ, Zbyněk; VAŇOUS, Petr; FUSI, Lorenzo a ROSSI, Lucia. Zbyněk Sedlecký. Přeložil Barbora KUBOVÁ. Olomouc: Telegraph Gallery, 2023. ISBN 9788090872073.

SCHARF, Aaron. Art and Photography. England: Penguin Books, 1968. ISBN 9780140067736.

SCHEUFLER, Pavel. Teze k dějinám fotografie do roku 1914. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a TV fakulta, 2000, Studijní texty. ISBN 80-85883-57-0.

SILVERIO, Robert. Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století. V Praze: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta, katedra fotografie, 2007. ISBN 978-80-7331-083-7.

SKOPEC, Rudolf. Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku. Praha: Orbis, 1963. ISBN 11-042-63.

SONTAG, Susan a VANČÁT, Pavel. O fotografii. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9.

STEADMAN, Philip. Vermeer's Camera: Uncovering the Truth Behind the Masterpieces. New York: Oxford University Press, 2001. ISBN 0-19-280302-6.

TRNKOVÁ, Petra. Technický obraz na malířských štaflích: česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie : 1890-1914. Brno: Společnost pro odbornou literaturu - Barrister & Principal, 2008. ISBN 9788087029510.

WITTLICH, Filip. Fotografie - přímý svědek?!: fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání. České dějiny (NLN, Nakladatelství Lidové noviny: Ústav českých dějin Univerzity Karlovy). Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2011. ISBN 978-80-7422-157-6.

Seznam internetových zdrojů

GÜNTHER, Katharina. Francis Bacon: In the Mirror of Photography. Německo, 2019, 45 s.

Dostupné také z: https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9783110720648_A43224567/preview-9783110720648_A43224567.pdf. Doctoral thesis. Faculty of Arts and Humanities at the University of Cologne.

George Eastman. Kodak.com [online]. New York: Eastman Kodak Company [cit. 2024-03-09].

Dostupné z: <https://www.kodak.com/en/company/page/george-eastman-history/>

WIRTH, Carsten, 2007. Part IV – Painting: The Camera Obscura as a Model of a New Concept of Mimesis in Seventeenth Century Painting. In: Inside the Camera Obscura: Optics and Art under the Spell of the Projected Image [online]. Mas Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte : Wolfgang Lefèvre, Preprint [cit. 2016-03-29]. Dostupné z: <https://www.mpiwg-berlin.mpg.de/Preprints/P333.PDF>

Jan Mikulka. Thechemistry.art [online]. Praha [cit. 2024-04-08]. Dostupné z:

<https://www.thechemistry.art/jan-mikulka>

VAŇOUS, Petr. Zbyněk Sedlecký: Nepovažují se za realistického malíře. Revue Art [online].

Praha, 2016 [cit. 2024-04-08]. Dostupné z: <https://artrevue.cz/zbynek-sedlecky-nepovazuji-se-za-realistickeho-malire/>

VAŇOUS, Petr. Miroslav Polách: Obsah v malbě jako priorita. Revue Art [online]. Praha, 2017

[cit. 2024-04-08]. Dostupné z: <https://artrevue.cz/miroslav-polach-obsah-v-malbe-jako-priorita/>

PATZENHAUEROVÁ, Tereza. Už v 6 letech chtěl být malíř. Přání se Petru Gruberovi splnilo,

dnes kouzlí jímavou atmosféru světlem i barvami. Czechdesign [online]. Praha, 2023 [cit. 2024-04-

08]. Dostupné z: <https://www.czechdesign.cz/temata-a-rubriky/uz-v-6-letech-chtel-byt-malir-prani-se-petru-gruberovi-splnilo-dnes-kouzli-jimavou-atmosferu-svetlem-i-barvami>

Seznam obrázků

- [1] SKOPEC, Rudolf. Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku. Praha: Orbis, 1963. ISBN 11-042-63. s. 22
- [2] SKOPEC, Rudolf. 1963. s. 35
- [3] NEWHALL, Beaumont. The History of Photography: from 1839 to the present. The Museum of Modern Art, New York: New York Graphic Society Books, 1982. ISBN 0-87070-380-3. s. 11
- [4] SKOPEC, Rudolf. 1963. s. 40
- [5] NEWHALL, Beaumont. 1982. s. 12
- [6] JOHNSON, William S.; RICE, Mark a WILLIAMS, Carla, MULLIGAN, Therese a WOOTERS, David (ed.). Dějiny fotografie: od roku 1839 do současnosti. George Eastman House collection. V Praze: Slovart, 2010. ISBN 978-80-7391-426-4. s. 66
- [7] JOHNSON, William S. 2010. s. 83
- [8] NEWHALL, Beaumont. 1982. s. 37
- [9] JOHNSON, William S. 2010. s. 49
- [10] JOHNSON, William S. 2010. s. 339
- [11, 12] TALBOT, William Henry Fox. Bust of Patroclus. In: Gallery.ca [online]. National Gallery of Canada, Ottawa, 2021 [cit. 2024-04-12]. Dostupné z: <https://www.gallery.ca/photo-blog/the-calotype-process>
- [13] NEWHALL, Beaumont. 1982. s. 65
- [14] MUYBRIDGE, Eadweard. Jumping; standing high jump. In: Royalacademy [online]. [cit. 2024-04-12]. Dostupné z: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/jumping-standing-high-jump>
- [15] BACON, Francis. Study of a nude. In: Francis-bacon.com [online]. London [cit. 2024-04-12]. Dostupné z: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-nude-0>
- [16] EASTMAN, Dry Plate and Film Company. Advertisement for the Kodak camera. In: GOOGLE. Artsandculture.google [online]. [cit. 2024-04-12]. Dostupné z: https://artsandculture.google.com/asset/advertisement-for-the-kodak-camera-eastman-dry-plate-and-film-company-american-1884%E2%80%93931889/IgGXR6am_WvVAA
- [17] JOHNSON, William S. 2010. s. 346
- [18] KRÉN, Emil a Daniel MARX. WEB GALLERY OF ART. Wga.hu [online]. [cit. 2024-04-12]. Dostupné z: https://www.wga.hu/index_search.html

- [19] Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu/: Fotografie a malba. Praha: Mediagate, 2002-. ISBN 1213-9602. s. 80
- [20] KRÉN, Emil a Daniel MARX. WEB GALLERY OF ART. Wga.hu [online]. [cit. 2024-04-12]. Dostupné z: https://www.wga.hu/index_search.html
- [21] KRÉN, Emil a Daniel MARX. WEB GALLERY OF ART. Wga.hu [online]. [cit. 2024-04-12]. Dostupné z: https://www.wga.hu/index_search.html
- [22,23] SCHARF, Aaron. Art and Photography. England: Penguin Books, 1968. ISBN 9780140067736. s. 124
- [24,25] SCHARF, Aaron. 1968. s. 131
- [26] Tableau vivant. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2024-04-12]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Tableau_vivant#
- [27,28] SCHARF, Aaron. 1968. s. 171
- [29] SCHARF, Aaron. 1968. s. 205
- [30] SCHARF, Aaron. 1968. s. 204
- [31] SCHARF, Aaron. 1968. s. 206
- [32] Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu/: Fotografie a malba. Praha: Mediagate, 2002-. ISBN 1213-9602. s. 7
- [33] KRÉN, Emil a Daniel MARX. WEB GALLERY OF ART. Wga.hu [online]. [cit. 2024-04-12]. Dostupné z: https://www.wga.hu/index_search.html
- [34] SCHARF, Aaron. 1968. s. 256
- [35] SCHARF, Aaron. 1968. s. 257
- [36] SCHARF, Aaron. 1968. s. 262
- [37] S SCHARF, Aaron. 1968. s. 315
- [38] KUNDRAČÍKOVÁ, Barbora (ed.). Fascinace skutečností: hyperrealismus v české malbě = Fascination with reality : hyperrealism in Czech painting. Přeložil Hana HAVLÍČKOVÁ, přeložil Tomáš HAVLÍČEK, přeložil Adéla HORÁKOVÁ, přeložil Magdalena KREJČÍ, přeložil Tereza KUNEŠOVÁ, přeložil Gabriela MATULOVÁ. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2017. ISBN 978-80-88103-21-9. s. 54
- [39] KUNDRAČÍKOVÁ, Barbora (ed.). 2017. s. 206
- [40] SEDLECKÝ, Zbyněk. Večerní kresba 2. CENTRUM PRO SOUČASNÉ UMĚNÍ PRAHA. Artlist.cz [online]. [cit. 2024-04-17]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/vecerni-kresba-2-8464/>

[41] BASJUK, Ondřej a VAŇOUS, Petr. Mechanismy imaginace: Mechanisms of imagination : Ondřej Basjuk, Jonáš Czesaný, Daniel Pitín, Miroslav Polách, Ondřej Roubík, Zbyněk Sedlecký : Galerie U Betlémské kaple 15. března - 13. dubna 2018. Praha: Galerie U Betlémské kaple, 2018. ISBN 978-80-906806-3-0. s. 40

[42] GRUBER, Petr. Czechdesign [online]. Praha, 2023 [cit. 2024-04-08]. Dostupné z: <https://www.czechdesign.cz/temata-a-rubriky/uz-v-6-letech-chtel-byt-malir-prani-se-petru-gruberovi-splnilo-dnes-kouzli-jimavou-atmosferu-svetlem-i-barvami>

[43-110] Archiv autora

Přílohy

Příloha A: Malinové opojení

Příloha B: Gobelín

Příloha C: Služka

Příloha D: Euforie

Příloha E: Ochutnávka

Příloha F: Šejdířka

Příloha G: Úlovek

Příloha H: Havárie

Příloha I: Vábění

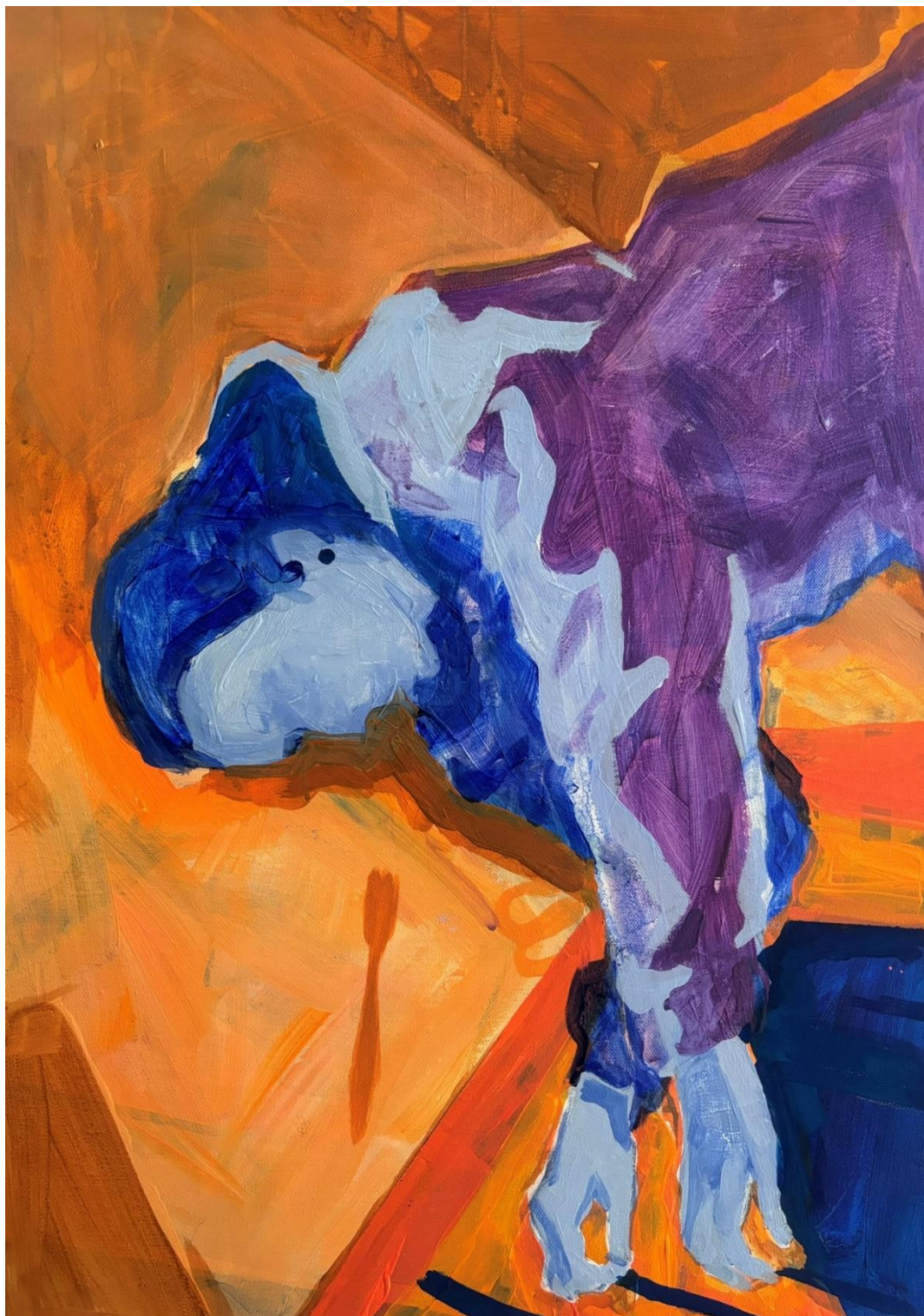
Příloha J: Labužník

Příloha A



Malinové opojení
akryl na plátně, 70 x 50 cm

Příloha B



Gobelín
akryl na plátně, 70 x 50 cm

Příloha C



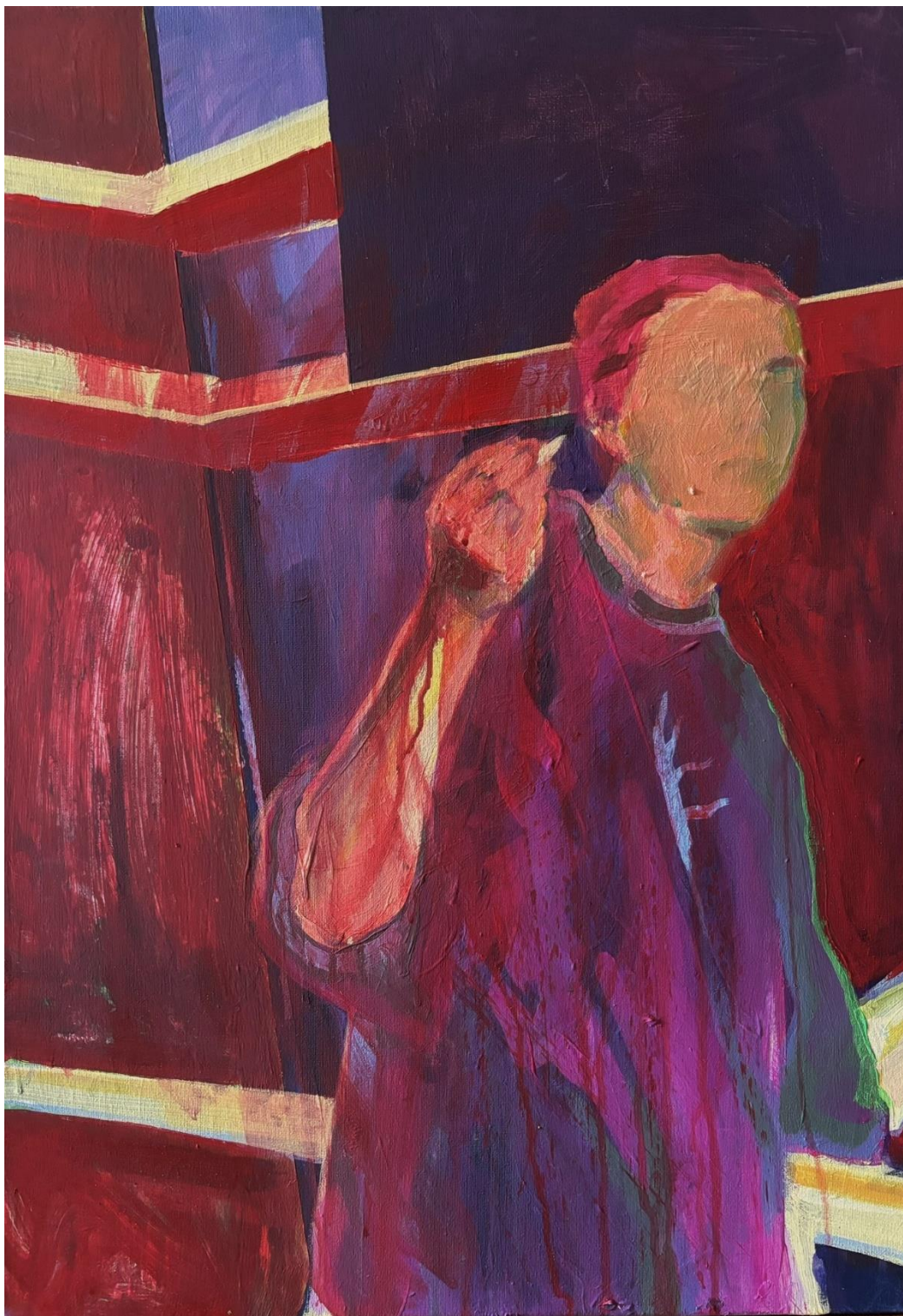
Služka
akryl na plátně, 70 x 50 cm

Příloha D



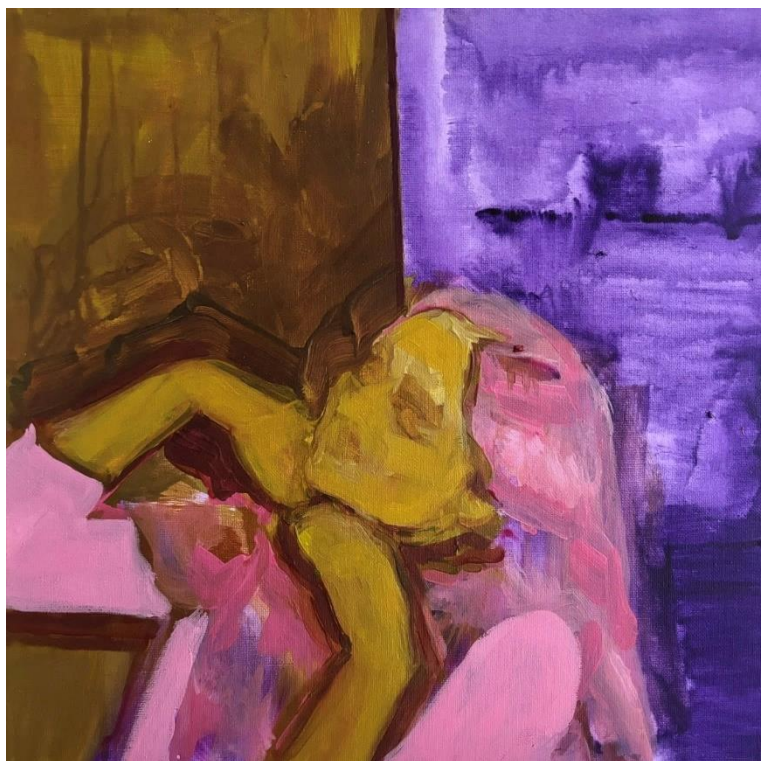
Euforie
akryl na plátně, 120 x 100 cm

Příloha E



Ochutnávka
akryl na plátně, 70 x 50 cm

Příloha F



Šejdířka
akryl na plátně, 40 x 40 cm

Příloha G



Úlovek
akryl na plátně, 15 x 15 cm

Příloha H



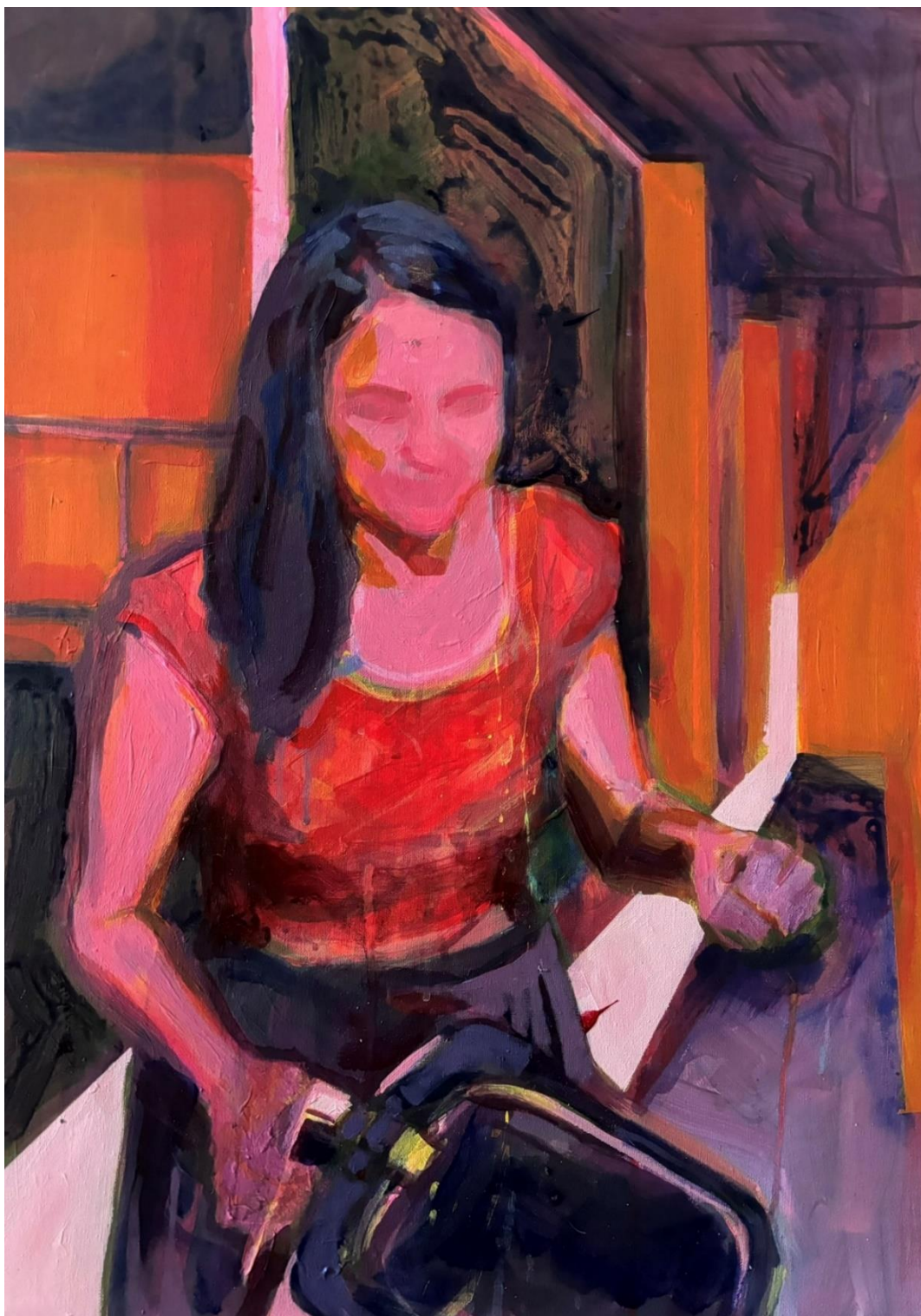
Havárie
akryl na plátně, 70 x 50 cm

Příloha I



Vábení
akryl na plátně, 50 x 40 cm

Příloha J



Labužník
akryl na plátně, 70 x 50 cm