



**VYSOKÁ ŠKOLA KREATIVNÍ
KOMUNIKACE**

**Katedra vizuální tvorby
Atelier fotografie a audiovize**

**Propojení média fotografie s
kresbou**

Autor: Johanka Říhová

Vedoucí práce: Dr. Tereza Stehlíková

2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci zpracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu, ze kterých jsem čerpala. Stvrzuji, že všechny odevzdané výtisky mé bakalářské práce se shodují s elektronickou verzí v informačním systému VŠKK a souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna veřejnosti pro účely studia a výzkumu.

V Praze dne..... Podpis autora:

Poděkování

Chtěla bych poděkovat všem, kteří se ať pasivně, či aktivně podíleli na mé bakalářské práci. Především bych ráda poděkovala své vedoucí práce Dr. Tereze Stehlíkové za její čas, rady a přístup, díky kterému jsem dokončila tuto práci. Také bych ráda poděkovala vedoucímu atelieru MgA. Marianu Benešovi, Ph.D. a MgA. Marku Štimovi za konzultace v průběhu celého studia. V neposlední řadě chci poděkovat spolužákům a rodičům.

Děkuji.

Abstrakt v českém jazyce

Bakalářská práce se zabývá propojením tradičního obrazu s obrazem technickým, fotografií. V práci zkoumám společný vztah těchto dvou médií od raných počátků, které se nesly spíše v náladě nepochopení a nepřijetí fotografie. Postupem času se tato situace mění a přes jejich společné propojování a ovlivňování se dostáváme až do současnosti, kdy fotografie převládá a jsme jí obklopeni.

V teoretické části popisuji vývoj vztahu mezi výtvarným uměním a fotografií, přičemž použití obou těchto technik dohromady se poprvé objevilo v kubismu, poté v dadaismu a surrealismu, který mě zajímá především kvůli technice, tzv. psychického automatismu. Na psychický automatismus posléze navazuji automatismem stroje, konkrétně fotoaparátu.

V praktické části využívám jak fotografie, tak automatické kresby. Poukazuji na nebezpečí strojů, které se staly neodmyslitelnou součástí současnosti a snažím se nalézt způsob, jak pomocí stroje jít proti stroji.

Klíčová slova

Stroj, aparát, gesto, automatismus, náhoda, podvědomí, příroda

Abstrakt v anglickém jazyce

The bachelor's thesis focuses on the interconnection between traditional and technical images, such as photographs. In this thesis, I explore the mutual relationship between the aforementioned media from their early beginnings, when photography was predominantly misunderstood and not widely accepted. Over time, circumstances have changed, and thanks to the interrelationship and mutual influence of the media, we have reached a point where photography largely dominates and encompasses us.

The theoretical part outlines the development of the correlation between fine art and photography. The two techniques were first combined in Cubism, then in Dadaism and Surrealism, the latter of which interests me, particularly for its method of so-called psychic automatism. On the notion of psychic automatism, I then carry on with the subject of machine automatism, namely the camera.

Both photography and automatic drawings are then used in the practical part. By pointing out the dangers of machines, which have become an integral part of the contemporary world, I aim to employ machines to confront other machines.

Keywords

Machine, equipment, gesture, automatism, coincidence, subconscious, nature

Obsah

Úvod	1
Fotografie x obraz	2
Fotografie + obraz	4
Kubismus	4
Dadaismus	5
Surrealismus	6
Automatismus	8
Vztah fotografie a obrazu od poloviny 20. století	12
Strojovost	16
Závěr	21
Praktická část	22

Úvod

Vyrovnila se fotografie během své existence obrazu tradičnímu? Dá se technický obraz, fotografie, považovat za umění? Převzal aparát funkci štetce, lidského gesta? Zmíněné otázky mě vedly k tomu prozkoumat, jak se vztah mezi těmito dvěma médii vyvíjel a proměňoval. Diskuze, jestli je aparát schopný vytvořit takový obraz, který by dosahoval tehdejších kvalit umění, započala samozřejmě s vynálezem fotografie. I přesto, že byla fotografie využívána řadou malířů jako jakýsi podklad pro jejich tvorbu, neměla vedle tradičního umění místo. A tak přišlo několik směrů a způsobů (např. piktorialismus), jak proti této situaci bojovat.

Počátek 20. století přinesl průmyslovou revoluci a společnost jako by se rozdělila na dvě strany. První techniku a pokrok oslavovala, druhá si však uvědomovala, jaké může mít dopady na lidské fungování. Život se zrychlil a byl rázem snazší, mizela však tvořivost a rostlo znepokojení. Jak z rychlého pokroku, tak ze zpochybnění názoru, že člověk je dokonalou bytostí. Věda se začala zajímat o lidskou psychiku a ponořila se do podvědomí, chování a snů. Jestliže počátek 20. století změnil společnost, znamenal též konečné propojení výtvarného umění s fotografií, a to ve formě koláže. Koláž se stala neoddělitelnou technikou kubismu, dadaismu, poté částečně i surrealismu.

Nejen technický rozvoj, ale i lidská chamtivost nás dovedli do první světové války, na kterou reagovali dadaisté absurditou a náhodami. Dosah dadaistických děl rapidně rostl, zanedlouho však uvadal. Proto chtěl André Breton tento směr oživit. Založil surrealismus, který stejně jako směr předchozí reagoval na válku a nesmyslný svět vytvořený společností. Pro surrealismus je zásadní uvolnit své podvědomí a tvořit pomocí „čistého psychického automatismu“. Automatismus se tak stal předním tématem zkoumání a experimentů jak ve výtvarném umění, tak ve fotografii. Představoval nevyčerpatelný zdroj inspirace, kdy umělcovo gesto tvořilo náhodné tvary.

Vnímání umění se v poslední třetině 20. století jaksí mění. Mnoho výtvarníků vyměňuje gesto své ruky za fotoaparát a již nedochází k diferencování těchto dvou médií, prolínají se a jsou si inspirací. Dokonce se objevují názory, že příchod digitální éry znamená konec tradičního umění.

„Digitálnímu fenoménu“ velice přispěla automatizace aparátů, které se právě díky této schopnosti fungovat automaticky bez lidské kontroly stávají inteligentními stroji. Přičemž jejich jediným záměrem je zdokonalovat samy sebe.

Fotografie x obraz

Vztah mezi fotografií a kresbou/malbou se stal tématem na mnoho let, dalo by se říci tématem na věky. Tato vazba započala vznikem technického média, tedy v první polovině 19. století. V čem se liší, a naopak v čem si mohou býti inspirací, zkoumaly generace před námi, ale též generace, které přišly po nich. ¹

Henry Fox Talbot o fotografii: “the new art of photogenic drawing” ²

Diskuze o tom, jestli z tohoto technického média vzejde umění, se vedla již od raných let fotografie. ³ Malíři byli takového názoru, že fotoaparát je pouze nástrojem technickým ⁴ a fotografii nepovažovali za uměleckou techniku, která by se dala s malířstvím porovnat. Uznávali ji jen díky jejím vlastnostem, kterými je rychlost, detailnost a přepis skutečnosti. ⁵ Nicméně o ovlivňování těchto dvou oborů není pochyb, například malíři využívali fotografii jako přípravné skici, či k dokumentování vlastní tvorby. Jen malá část z nich však tento fakt spolupráce s fotografy přiznala. Mezi první nadšence, kteří dokumentaci využívali, patří Constantin Brancusi, Edgar Degas či Eduard Manet. ⁶ Fotografové se naopak nestyděli přiznat vliv malířství na jejich tvorbu. Učili se od malířů a grafiků, přebírali jejich styl a snažili se dosáhnout podobného efektu. Chtěli, aby fotografie připomínaly malby symbolistických umělců, a tak vznikl směr zvaný piktorialismus, který byl velmi oblíbený až do nástupu modernismu na počátku 20. století. ⁷ Právě kvůli zanechání určité dávky malířskosti a abstrakce pracovali první piktorialisté s měkce kreslícími objektivy. ⁸ Podle Paula Lewise Andersona¹ cílem piktorialní fotografie bylo otevřít oči průměrného člověka pro krásu a umění - udělat z nich každodenní záležitost místo výsady pro vyvolené - a probudit v něm zájem pro přirozenou krásu a cit pro tvar a odstíny, což bezpochyby přispívá k intelektuálnímu a morálnímu pokroku rasy. ⁹

Proti názoru, že fotografie získá uznání pouze pokud bude vypadat jako malba, se obrnila část fotografů a zanedlouho dochází k tzv. očištění fotografie, kdy fotografové přestávají

¹ Fotograf 2010, s. 2.

² Fotograf 2010, s. 102.

³ Johnson et. al. 2010, s. 348.

⁴ Císar 2004, s. 9-25.

⁵ Huňáčková 2008, s. 8.

⁶ Fotograf 2010, s. 8.

⁷ Birgus, Mlčoch 2009, s. 9.

⁸ Fotograf 2010.

⁹ Johnson et. al. 2010, s. 429.

kopírovat přístupy volného umění, v jejich tvorbě se objevuje objektivita, realističnost, jasnost, občas až dokumentárnost. Autoři se těmito přístupy vymezovali proti vyumělkovanému piktorialismu.¹⁰ Jedním z představitelů je Peter Henry Emerson, který tvrdil, že fotografie je samotným uměleckým odvětvím a nemá proto zapotřebí napodobovat malířské techniky. Mezi jeho hlavní zásadu patřila diferencovaná ostrost, tedy schopnost fotografie odpovídat vidění lidského oka (odlišení kontrastů, rozpoznání okrajů, tvarů, vnímání barevnosti a těkání)¹¹. Jak Emersonovy rané spisy, tak použití fotografických skic přispělo k rozvoji naturalismu, který jaksi postupně uzavírá snahu fotografie a umění vůbec stát se co nejvěrnější kopií reality, realistická malba tudíž ztrácí smysl a otevírá se cesta ke vzniku impresionismu a poté abstrakce. Vlastnosti tehdejších fotoaparátů se tak staly neoddelitelnou součástí malířova rukopisu.¹²

I navzdory snaze a úsilí mnoha fotografů nebyla v devadesátých letech 19. století fotografie stále přijímána tak, jak by si zasloužila. Muzea fotografie neshbírala, dokonce ani nevystavovala. Peter Emerson se roku 1887 stal jediným porotcem soutěže, kterou vypsal časopis *Amateur Photographer*. Cenu tehdy získal americký fotograf studující v Německu, Alfred Stieglitz. Po třech letech strávených v Evropě se Stieglitz zpět ve Spojených státech sice setkal s obrovským nárůstem počtu amatérských fotografů, ale nenašel zde nic, co by se podobalo nadšení Evropanů pro výtvarné umění.¹³

Ocitáme se na přelomu 19. a 20. století. V Evropě panuje hospodářský vzestup společnosti spojený s vývojem vědy a techniky, ale provázejí ho také nemalé sociální problémy. Lidé byli z úspěchů průmyslové revoluce nadšeni, ale mnozí si též uvědomovali negativní stránku věci. Technika sice člověku pomohla od těžké fyzické práce, ale měla na svědomí to, že se člověk už neradoval z tvořivé práce, stal se pouhou součástí stroje. Věda umožňovala poznání přírody, ale zároveň ji ničila. Život byl snazší a rychlejší. Na jedné straně panovala síla moci a na druhé se rodil strach, obavy a úzkost. Nové disciplíny - psychologie, sociologie, filozofie přinesly další otázky a představy o dobře uspořádané a funkční společnosti se tak rozpadly. Znepokojivá poznání přinášely též vědy o člověku samotném. Od vnímání člověka jako dokonalé bytosti se dospělo k tomu, že jsme bytosti nehotové a rozporné. Věda pronikla do psychiky, zkoumala podvědomí, sny, chování, city, myšlení.

¹⁰ Huňáčková 2008, s. 17.

¹¹ Bell 2010, s. 378.

¹² Fotograf 2010.

¹³ Johnson et. al. 2010, s. 390-392.

Člověk a následně společnost rádi působí klidně, plní pohody a harmonie. Rádi ukazují svou masku. Avšak umění se snaží vyjádřit rozpor mezi tím, jaká se skutečnost zdá být a jaká doopravdy je. Umělci patřili vždy mezi první, kteří nahlíželi pod povrch věcí a pomyslnou masku se snažili odkrýt. Do té doby oblíbený impresionismus šel do pozadí a umění po něm se stalo hledáním toho, co je pod povrchem a jak vyjádřit to podstatné.¹⁴ Další skutečností, jež měla nezpochybnitelný vliv na vývoj umění 20. století, bylo dovezené umění z Afriky a nově kolonizovaného Pacifiku, ze kterého čerpalo inspiraci mnoho avantgardních uskupení.¹⁵ Fotografie se rozšiřovala mezi amatérskými fotografy, ale stále byla záležitostí spíše movitějších, kteří měli čas, a hlavně finanční prostředky.¹⁶

Fotografie + obraz

Již od počátku společné existence obou tvůrčích přístupů docházelo k jejich vzájemnému prolínání.¹⁷ Fotomontáž byla jednou z prvních technik, která propojila různá umělecká média. Od kresby, přes malbu, tiskoviny, psané slovo až po fotografický obraz. Předvoj vzniku této metody lze pozorovat již v kubismu, konkrétně v koláži, rok 1912.

Kubismus

Respekt mezi oběma médii se musel časem vybudovat. K jejich vzájemnému propojení, jak ho můžeme vnímat dnes, přispívalo mnoho faktorů. Prvním "prolomením ledů" byla právě již zmiňovaná koláž, která se stala nejpřednější kubistickou technikou. Kubismus je proto směrem, který první propojil různé umělecké přístupy.

Nejvýraznějšími představiteli kubismu jsou bezpochyby Pablo Picasso a Georges Braque.¹⁸ Díky jejich tvorbě u veřejnosti uvadlo rozhořčení nad "mazanicemi" předchozích hnutí a směrů. Picasso s Braquem opustili tradici zobrazení předmětu pouze z jednoho úhlu. Malovaný objekt nejprve rozložili na mnoho menších ploch a následným nahlížením z různých míst, stran, úhlů v různém čase seskládali zcela nový. Jejich tvorba směřovala k nalézání nových možností jak vyjádřit čas a prostor.¹⁹ Zajímala je též podstata iluze, již je

¹⁴ Šamšula, Hirschová 1994, s. 46-51.

¹⁵ Bell 2010, s. 365.

¹⁶ Vaca 2018.

¹⁷ Fotograf 2010.

¹⁸ Israel 2014

¹⁹ Šamšula, Hirschová 1994, s. 52-57.

dílo schopno vyvolat.²⁰ Neoddělitelnou technikou kubismu je koláž, ve které se setkávají všechny přístupy. Tito dva umělci ji tvořili záměrně za účelem inovace uměleckého vnímání. Koláž přinesla to, že si od té doby mohl každý umělec vybrat jakoukoliv výtvarnou techniku, nebo umělecký směr. Přinesla jakési osvobození umění. Proto jsou Picasso s Braquem považováni za průkopníky smíšených médií.²¹



Pablo Picasso - Bottle, glass and violin, 1912-1913

Dadaismus

Jelikož dadaismus sehrál v jakési fúzi neméně důležitou roli jako směr přechozí, není možné ho nezmínit.

V desátých letech 20. století světem otrásl vypuknutí první světové války. Její krutost zanechala nedůvěru ve zdravý lidský rozum. Znechucení válkou, ničením, zabíjením, společností, chamtivostí a prázdnotou ideálů dalo podnět vzniku dadaismu. Skupina umělců vystupující proti hodnotám, které byly uznávané společností, jež rozpoutala válku, sepsala roku 1916 ve švýcarském Curychu program. Program, kterým byla negace a provokace. Proti rozumu, který svět přivedl do války, stavěli nesmysl, absurditu, náhodu,²² tento program se nyní pro tuto práci stává zásadním hybatelem. Jak se dadaismus stále více šířil, získával jakousi politickou moc, např. kousavé satirické umění Georga Grosze, které překypovalo opovržením německého charakteru, či satirické fotomontáže Johna Heartfielda

²⁰ Bell 2010, s. 386.

²¹ Israel 2014.

²² Šamšula, Hirschová 1994, s. 82-85.

(přinesl použití fotografie v kubistické koláži), které cílily na odpůrce komunismu, či cynické fantazie Otto Dixe, autora, jenž do svého obrazu též zahrnul fotografii, svou vlastní pasovou fotografií.²³



Otto Dix – Skat players, 1920

Surrealismus

Síla dadaismu a nadšení pro něj uvadaly, a tak se stalo, že tento směr časem jednoduše vyprchal. Nicméně po traumatech z války a z revolucí dvacátých let 20. století se v uměleckém světě objevovalo mnoho nových stylů. Zrodil se také nový fenomén, tzv. kulturní průmysl, což zahrnovalo Hollywood, žurnalistiku, fotožurnalismus atd. Roku 1924 založil Francouz André Breton hnutí surrealismus se snahou oživit již uvadající dadaismus a dát mu tak nový směr. Přál si takový směr, který by myslel pomocí uvolnění podvědomí, čehož se dalo podle něj docílit díky “čistému psychickému automatismu”. Breton toužil po dosažení okamžiku, kdy se vnitřní svět a touhy propojí se světem vnějším a vytvoří tak jakousi nadrealitu, přičemž Bretonovo myšlení bylo ovlivněno četbou Sigmunda Freuda.²⁴ Surrealismus, stejně jako dadaismus, reagoval na válku, navíc situace nově nastupujícího

²³ Bell 2010, s. 386.

²⁴ Bell 2010, s. 395.

fašismu umělce utvrdila v tom, že svět, jak ho stvořila západní civilizace, nedává smysl a není důvod v něm žít a být. Proto se surrealisté ponořili do nitra člověka, vyjadřovali své pocity, dojmy, hledali cestu v intuici, fantazii, snech a podvědomí, a to vše spojovali bez logických souvislostí, náhodně, automaticky. Porušovali jak přírodní, tak společenské zákony, diváka šokovali a provokovali. Často tvořili v transu, do kterého se dostávali všelijakými způsoby, např. půsty.²⁵ U surrealistů se též rozvinulo užití fotografie v publikacích, např. spojení Mana Raye a Florence Henriové, která pracovala na přehlédlech evropské avantgardy ve fotografii.²⁶ Fotografie, umělecká fotografie, v období surrealismu jaksi vzkvétala, mnoho tvůrců si oblíbilo manipulaci s obrazem, pracovalo se s negativy, malovalo se přímo na fotografický obraz, používala se zmnožená expozice ve snaze docílit určité míry iluzivnosti nebo nová technika, jež byla nazvána brúlage. Tato technika spočívala v tom, že se páčila emulze s touhou docílit začlenění fotografie do sféry automatické praxe tak, jak tam patřilo psaní, či kresba s malbou.²⁷



Raoul Ubac - Brúlage, 1939

Jedním z hlavních center surrealismu v mezinárodním měřítku se ve třicátých letech stala Praha. Jaromír Funke jako první český fotograf reagoval na francouzského, surrealisty oblíbeného, fotografa Eugena Atgeta. Funke se též zasloužil společně s dalšími deseti umělci

²⁵ Šamšula, Hirschová 1994, s. 82-85.

²⁶ Císař 2004, s. 209.

²⁷ Tamtéž, s. 222.

o založení Skupiny surrealistů v ČSR. Jindřich Štýrský, člen Skupiny, se jako další surrealisté nechával inspirovat studiem snů, podvědomí, erotismu a psychického automatismu. Jeho osobně navíc velmi fascinovaly výlohy, hřbitovy, pouťové atrakce, ortopedické pomůcky, panenky, bleší trhy či oprýskané zdi. O svém objevování symboliky běžných objektů a jejich náhodném setkávání napsal:

“Celý problém fotografování je v tom, být sám předem překvapen při nález určitého předmětu a domýšlet tento nález ve smyslu surrealismu. Náhoda a naladění na jisté předměty hraje velikou úlohu.”²⁸

Automatismus

Překvapení z výsledného díla a náhoda se staly zásadními nejen pro surrealismus, ale též pro automatismus. Slovo automatismus je původně fyziologickým termínem, který se vztahuje k nevědomým tělesným pohybům, např. dýchání či tlukot srdce. Tyto jevy byly na papír přenášeny pomocí tzv. grafické stopy, která zároveň udala směr budoucímu vizuálnímu umění.

S touto vědeckou novinkou logicky přišlo praktické využití: tabulka pacientova stavu, co se týče teploty, pulsu, dýchání, se stala neodmyslitelnou součástí nemocničních oddělení. Dokonce se tehdy odhadovalo, že vizuální obraz “lékařských křivek” časem nahradí písemný záznam, což se také stalo. Grafická stopa je tak rázem novou technologií pro zobrazení sil a jevů, které do vizuálního světa do té doby nepatřily. Pro surrealisty byla zásadní grafická metoda, jež sloužila jako nástroj pro zkoumání duševních aktivit a stala se tak pro ně podnětem ke zkoumání. Od roku 1919 André Breton společně s několika dalšími tvůrci intenzivně pět let experimentovali s automatickým psaním a jinými způsoby, jak proniknout do podvědomí, které považovali za uložště nepostřehnutelných sil.

“Celé noci se kolem velkého stolu používaného k experimentům scházelo několik surrealistů, jejich oči byly chráněné a maskované neprůhlednými lamelami, jejich těla byla důmyslným systémem popruhů připoutána k židlím, aby tak mohli pohybovat pouze rukou, popřípadě rukama. Mezitím se jejich společníci se zadržným dechem kousajíc do spodního rtu skláněli nad záznamovým zařízením a čekali na neznámý pohyb, větu nebo obraz.”

²⁸ Birgus, Mlčoch 2009, s. 95-100.

Všemi možnými prostředky chtěli shromažďovat experimentální data zkoumající automatismus, aniž by tušili, jaký bude konečný výsledek. Automatická linie pro ně znamenala stopu podvědomých instinktivních sil a energií. Jak už bylo zmíněno, roku 1924 André Breton sepsal surrealistický manifest, ve kterém nabádal své kolegy, že by ze sebe měli udělat jakési nahrávací nástroje.

“My, kteří jsme se snažili nefiltrovat, jsme se ve svých dílech stali jednoduchými schránkami ozvěn a skromnými nahrávacími nástroji, které nejsou hypnotizovány kresbami, které vytváříme.”²⁹

V manifestu Breton ke slovu automatismus přidal psychický. Psychický automatismus se stal jádrem hnutí a byl aplikován zaprvé neplánovanými kompozicemi, které byly založené na náhodě, zadruhé kompozicemi snovými, které představovaly umělcovy zážitky ve spánku. Surrealisté byli přesvědčeni, že myšlenky v podvědomí naší mysli běží bez zábran a chtěli je vyjádřit takové, jaké jsou.³⁰ Automatismus jim odhalil zdroj inspirace, umělcova ruka a její gesto vytvářely náhodné symboly a značky, což se pro tuto techniku také stalo charakteristickým. Vytváření náhodných nejednoznačných forem a abstraktních tvarů tak podporovalo volnou asociaci a interpretaci obrazu podle vlastních tužeb diváka.³¹



André Masson - Automatic Drawing, 1924

²⁹ Lomas 2012.

³⁰ Dostupné z: <<https://artincontext.org/what-is-automatism-art/>>

³¹ Dr. Cramer, Dr. Grant.

Rebecca Horn

Jejími médii se stali performance, film, socha, instalace, kresba a fotografie. V raných performancích zkoumala rovnováhu těla s prostorem. Své tělo později nahrazuje kinetickými sochami, které si žijí vlastním životem, např. kreslící stroje.³² Rebecca Horn je typem umělce, který se proměňuje v kreslící stroj. Svou tvorbu popisuje takto:

” Tužky jsou dlouhé asi dva palce³³ a vytvářejí profil mého obličeje ve třech rozměrech...

Zleva doprava se před bílou stěnou pohybují rytmicky. Tužky souběžně na stěně dělají značky, jejichž obraz odpovídá mým pohybům.”

Postroj, který má Hornová upnutý ke svému obličeji z ní tudíž dělá slepý automatický stroj. Podvědomí je odděleno od všeho, co se děje. Hornová tím nastiňuje způsoby, jak chápat surrealistický automatismus.³⁴



Rebecca Horn – Pencil Mask, 1972

³² Dostupné z: <<https://www.rebecca-horn.de/pages-en/biography.html>>

³³ Jeden palec odpovídá přibližně 2,5 cm

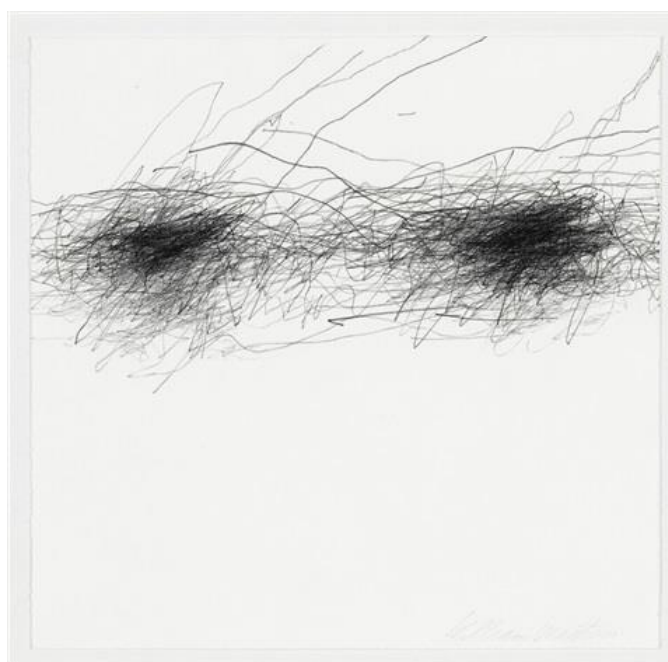
³⁴ Lomas 2012.

William Anastasi

Newyorský konceptuální umělec, inspirovaný Duchampovou tvorbou a uměleckými díly, které využívaly náhody, začal v kině v 60. letech minulého století vytvářet kapesní kresby na složené listy papíru. To vedlo ke kresbám ve vlaku při denních cestách na šachové partie. Anastasi sedí s tužkou v obou rukách, se zakrytýma očima, na klíně kreslicí prkno, lokty do pravého úhlu a nechává se vést náhodným procesem. Jeho tělo v tu chvíli jako by přebíralo funkci seismografu, který na list papíru zaznamenává rytmus vlaku, jeho rozjezd, zastavení, zpomalení, zrychlení. Jeho přítel, skladatel John Cage, o jeho automatické práci řekl:

“Není to psychické, ale fyzické.”

Freud tvrdil, že jakýkoliv fyzický stimul uvolňuje do těla energii a uvolnění. Kapesní kresby z vlaku po čase nahradily kresby z metra.³⁵ Zkoumání vztahu mezi zrakem a zvukem se stalo jeho předním tématem. Se zakrytýma očima produkoval intuitivní slepé kresby tvořené při poslechu hudby.³⁶



William Anastasi - Subway Drawing, 1993

³⁵ Lomas 2012.

³⁶ Dostupné z: <<https://www.artsy.net/artist/william-anastasi>>

Vztah fotografie a obrazu od poloviny 20. století

Jestliže fotografie měla na počátku 20. století z výtvarného umění, nejméně z malby, stále jakýsi komplex, v poslední třetině tohoto století jako by se situace obrátila. Mnoho výtvarníků, malířů se chopilo fotoaparátů a jejich prostředkem vyjádření se stala fotografie. Vedle narůstající popularity fotografického média bylo další motivací snazší ovládnutí techniky. Díky automatizaci aparátu, digitalizaci, moderním fotolabům a tiskařským studiím se stalo to, že autor pouze dohlížel na zpracování výsledku, a tak mu zbylo dost času na zaměření se na koncept, myšlenku, nápad a následné zpracování. Navíc se začaly používat velké formáty fotografických printů, což bylo do té doby nevídané a nemyslitelné.

Dlouhá léta docházelo k pojmenovávání jednotlivých uměleckých směrů a k jejich diferenciaci. Ale s příchodem postmoderny se toto zažité vnímání a oddělování mění. (Postmoderna kritizovala a odsoudila modernu, vrátila se ke starým stylům, hledala nové varianty řemeslných přístupů, ale používala pokročilé technologie, k projektování již využívala počítač, prosazovala absolutní čistotu, propracovanost povrchů a detailů, objevovala se interpretace fotografií, pluralita, návrat srozumitelných a přirozených hodnot a snažila se o setření rozdílů mezi vysokou a nízkou kulturou, nebo mezi civilizačním a primitivním uměním.) Oba tvůrčí přístupy, fotografie a výtvarné umění, se z minulosti poučily a zahrnuly do své oblasti atributy protipólu. Fotografie se tak manipulací a celkovým výrazem přiblížila malířskému podání. Malba naopak pokročila v podobě přiznání, do té doby opovrhovaného postupu - přepis fotografického obrazu. Fotografie rozšířila barevnou škálu a malba barevnost naopak potlačovala či omezovala. Fotografie již nebyla pouze amatérskou záležitostí, stal se z ní způsob uměleckého vyjádření rovnocenný výtvarné tvorbě. Tomu všemu přispěla intermediální propustnost, rozvolněnost, vrstvení motivů, referencí a citací či parafráze tradičních kompozic. Fotografie sice z jedné strany záviděla malbě její nezávislost na realitě a snažila se z popisnosti vymanit, avšak malba to vnímala právě naopak.

V sedmdesátých letech nastupuje hyperrealistická malba, která vycházela z dokonalé fotografické obrazové deskripce a bez omezení zrnem, pomocí zvětšených negativů přenášela obraz na obrovské formáty. Tato pohnutka vyplynula z konceptuální tvorby šedesátých let, kdy nadaní tvůrci využívali různé vizuální prostředky, od fotografie po koláž a malbu a propojovali tak oba světy. V osmdesátých a devadesátých letech zažily tyto již prolínající se vizuální přístupy postmoderní krizi hodnot, fotografie byla první disciplínou,

kteřá jí prošla. Objevovaly se názory, že vše již bylo všemi způsoby vyfotografováno, ovšem toto tvrzení médium vyvrátilo zahrnutím nových postupů, které umožňovaly digitální technologie. Zatímco se utvářel nový způsob, jak digitální éru komunikovat, tradiční umělecké techniky upadly v nemilost. A tak se prohlášení o tom, že malba je v době etablující se informační společnosti mrtvá, zdálo celkem uvěřitelné.

Pro Evropu se jednou z klíčových osobností, která propojila oba obory, stal Gerhard Richter, před jehož obrazy divák není schopen poznat, jedná-li se o obraz, či fotografii.³⁷

Gerhard Richter

Jeho zájem o umění v něm vzbudila matka, četla Goetha, Nietzscheho, německou klasiku, poslouchala vážnou hudbu. Ve svých 15 letech začal malovat akvarelem krajinky a autoportréty. Na dobu, kdy byl malý, vzpomíná takto: “Když jsem byl mladý, byl jsem velmi negativní. Přestěhovali jsme se do vesnice, kde jsem se automaticky stal outsiderem. Neznal jsem jejich dialekt a tak dále. Jednou jsem byl v klubu, sledoval ostatní, jak tančí a žárlil jsem, byl jsem zahořklý a otrávený. V akvarelu je tedy všechn tento hněv skryt. S básněmi to bylo stejné, psal jsem velmi romantické, ale hořké a nihilistické básně, jako Nietzsche a Hermann Hesse.“ Po tvorbě s akvarely a básněmi se rozhodl jít na uměleckou akademii, jeho snem bylo jen fotit a malovat. Richter se pohybuje mezi fotografií a malbou a zkoumá jejich vztah.³⁸ Po nástupu na düsseldorfskou akademii o sobě prohlásil, že za nic nestojí. Zaprvé proto, že byl umělcem se dvěma nacisty v rodině a reagoval na dobu třetí říše, zadruhé proto, že se věnoval malbě, která byla v té době považována za již překonanou. Jeho ranou tvorbu tvoří především až hyperrealisticky přemalované fotografie, které následně záměrně rozmazával.³⁹

³⁷ Fotograf 2010.

³⁸ Dostupné z: <<https://vvovva.com/inspire/gerhard-richter/>>

³⁹ Konrád 2022.

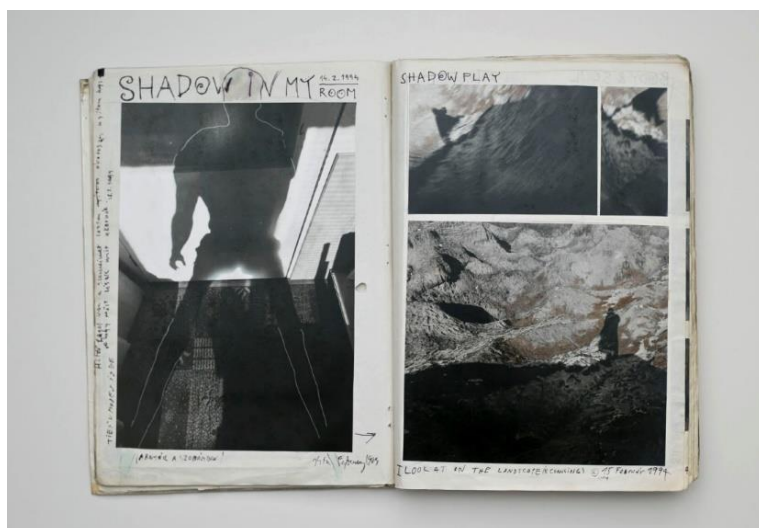


Gerhard Richter - 8.2.92, 1992

Viktor Kopasz

Viktor Kopasz vyrostl na hranicích Slovenska s Maďarskem a Ukrajinou. Pro tuto oblast je typické tvoření močálů a mokřad, které se staly zásadní inspirací pro jeho tvorbu. Nejvýraznějším formátem pro Viktora Kopasze je deník. Deníky si vede již od druhého stupně základní školy. Nenajdeme v nich pouze čisté fotografie a texty, jak by se od deníku dalo čekat. Pracuje s koláží, asambláží, manipulací, dokreslováním, krátkými popisky atd. Na počátku mnoho svých černobílých fotografií ručně koloroval, volil především odstíny žluté, hnědé či modrozelené barvy. Postupně přešel k výrazným barevným plochám, které dobarvoval digitálně. Do deníků vlepoval, psal, kreslil, často též používal razítka. Pro Kopaszovu tvorbu je typická hra jak s vizuálem, tak s textem. Rád vytváří kombinace, které člověku poskytují více způsobů, jak je číst. Dá se říct, že si tak vytváří vlastní realitu a světy. V jeho tvorbě nechybí rafinovanost, myšlenka, nutnost zamyslet se. Nejednou jsem narazila na fotografie s velmi zjevným vlivem místa narození a dospívání. Často se opakuje téma vody a mokra. Tyto fotografie na mne působí lehce úzkostlivě a ponuře. Jeho práce vzbuzuje zvědavost, je pro mne plná tajemna. Jeho nejranější soubor, který jsem našla, se nazývá Shadow play. Soubor, na kterém pracoval od roku 1992 do roku 1995, je jakousi fotografickou esejí. Líbí se mi, jak tento projekt spojuje myšlenka stínů. Stíny jsou našimi temnými odrazy, přesto fotografie působí optimisticky a hravě. Z tohoto omylu mne ale vyvedlo přečtení popisků, které směřují k hlavní myšlence apokalypsy, jak se také jmenuje jeden z cyklů stínohry.⁴⁰

⁴⁰ Říhová 2022.



Viktor Kopasz – shadow play, 1994

Tvůrčí postupy, které jsou pro současnou kulturu nejinspirativnější, jsou spjaty s proměnami fotografie i malby na konci 20. století. Umělci tvořili novými digitálními technikami, např. Wolfgang Tillmans, někteří malovali do emulze, někteří pracovali bez fotoaparátu nebo kladli důraz na haptické kvality obrazu.⁴¹

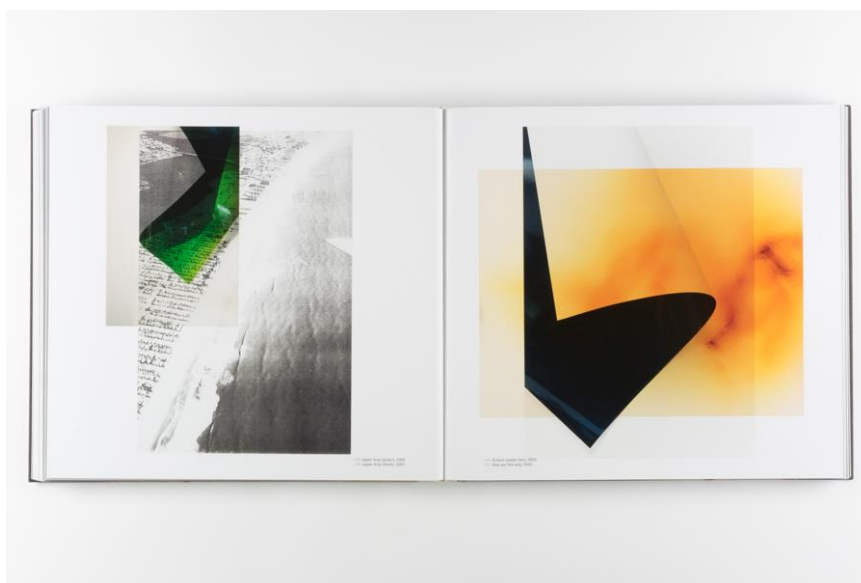
Wolfgang Tillmans

Pro Tillmanse neexistují ve fotografii jasně dané hranice. Spojuje fotografie osobní, intimní, banální, portréty, krajinky a propojuje je na obrovských formátech. Tato nezávislost mu přinesla světové uznání a mimo jiné ocenění Turnerovou cenou.⁴² Rád pracuje s prostorem, dynamikou, zajímá ho průmyslová krajina, příroda, zachycuje prakticky cokoliv, situace dějící se v jeho okolí. Z jeho fotografií srší intimita, krása, křehkost, spontánnost, velmi často klid. Vyznačuje se dávkou utopie a experimentováním s formátem, tiskem či technikami. Jeho dílo se stalo pro současnou umění jedním z nejvlivnějších.⁴³

⁴¹ Fotograf 2010.

⁴² Tamtéž.

⁴³ Ledvina 2022.



Wolfgang Tillmans – Abstract Pictures, 2011

Strojovost

Od lidské automatické tvorby se přes vývoj technologií dostáváme k automatismu strojů a k moci, kterou nad člověkem mají. Kde to vše začalo?

Lidskou přirozeností je odjakživa hledat dokonalost. Antika ji hledala tam, kde krása života byla zároveň životním dobrem. Ve středověku se hledala dokonalost skrze cestu k Bohu. S příchodem moderního kapitalismu se však veškeré soustředění odkloňuje od transcendentna a přesouvá se na člověka, který je uhranutý ziskem. Moderna tedy chrlí především technologie a praktiky zisku. V padesátých letech 20. století se moderna láme v postmodernu, která tvrdí, že člověk jako středobod vesmíru se neosvědčil. Hledá se tedy něco lepšího, něco, co člověka přesahuje a rozpouští ho, např. dialog se zvířaty, rostlinami, kameny, vodou, vzduchem. Do popředí se nasouvají jiné složky lidské osobnosti: kreativita, fantazie, imaginace, intuice. A přichází tzv. nelidské umění (non-human art), které je o zaznamenávání proměn, o umění dronů a satelitů, patří sem také vnitřní snímkování, řezy tělem: rezonance, rentgen, sono. Na člověka se pohlíží pouze jako na geologického činitele, na spouštěče. Vyvíjejí se technologie, které již nepotřebují lidskou kontrolu.⁴⁴

Tím se dostáváme k teorii Viléma Flussera. V lidské kultuře lze podle něj sledovat dva zásadní mezníky: vynález písma, které přineslo zprávu našemu konání a konec magického

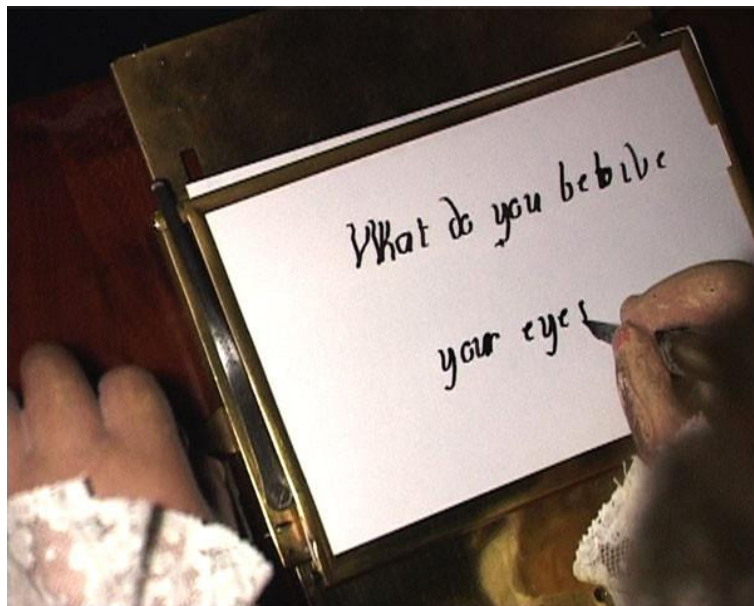
⁴⁴ Přednáška 2022.

vnímání času, druhým mezníkem je vynález technických obrazů, které jsou tvořeny aparáty čili přístroji, jež se staly zásadními nejen pro současnost, ale i pro bezprostřední budoucnost. Před průmyslovou revolucí byl člověk obklopen stroji, po ní byl stroj obklopen lidmi. Před ním stroj sloužil člověku, po ní člověk působil jako funkce stroje. Aparáty prvotně vznikly za účelem osvobodit člověka od práce, např. kamera člověku odebrala nutnost zacházet se štetcem. Fotograf se již od té doby může plně soustředit na hru s kamerou. Obraz se na plochu otiskává automaticky a aparát se tak stává pro člověka hračkou. Aparát dělá, co se od něj chce tak, jak mu bylo předepsáno. Fotograf ovšem netuší, co se uvnitř něj odehrává, proto můžeme říct, že se aparát stává inteligentním nástrojem. Zatímco záměrem fotografa je informovat a zapsat se svými fotografiemi do paměti, záměrem aparátu je uskutečnění svých možností. Za tímto programem figurují giganti se záměrem naprogramovat společnost v zájmu zdokonalování aparátů, které postupně robotizují společnost. Robotizaci už vidáme všude každý den: bankovní přepážky, továrny, supermarkety, úřady, restaurace, sport. Jelikož byly aparáty vynalezeny za účelem automaticnosti a nezávislosti svého fungování na lidech, nyní se člověku nepodřizují. Jejich hlavním a jediným cílem je uchovávat samy sebe. A naší jedinou obranou proti tomu je náhoda.⁴⁵

⁴⁵ Flusser 2013, s. 13-87.

Philippe Parreno

Je francouzský umělec, který zkoumá způsoby, jak subjektivita ovlivňuje naši zkušenost s realitou, boří myšlenku autentičnosti reality ⁴⁶ a je představitelem hledání hranice mezi strojem a organismem, na což reagoval např. dílem *The Writer* z roku 2007. Jedná se o video slavného automatu Jacquet-Droze, který zaznamenával psaní husím brkem. Parreno přibližuje záběr na ruku a obličej, přičemž ruka píše: "Čemu věříte, svým očím, nebo mým slovům?" Divák je uveden do rozpaků, nejistoty, údivu a ptá se: Jedná se o povahu lidskou, či robotickou? ⁴⁷



Philippe Parreno – *The Writer*, 2007

⁴⁶ Dostupné z: <<https://artmap.com/haunchofvenison/exhibition/philippe-parreno-2007>>

⁴⁷ Lomas 2012.

Fabian Hesse

Je multidisciplinárním umělcem, který pracuje s digitální výrobou. Zaměřuje se na technologie digitální výroby a transformace materiálů během technologického procesu. Pracuje s 3D tiskem, algoritmy, modelovacími procesy a vytváří abstraktní sochy, situace a různé experimentální formy. Téma, které ho zajímá jsou především sociální, materiální a strukturální změny v přístupu ke společnosti ovlivněné rychlým rozvojem technologií. Též zkoumá dopady digitalizovaných procesů nejen na společnost, ale také na umění. Jeho tvorba se opírá o myšlenky člověk-stroj, kopírování, skrývání informací, paměti či kapitalismu.⁴⁸ Fabian Hesse spolupracoval na nejednom projektu, FluXxus 3D-Scan Party, je jedním z těch, který se věnoval tématu algoritmů ve společnosti:

” Algoritmy jsou jazykové stroje, které se používají k rozhodování. Každý algoritmus je soubor instrukcí a tyto instrukce stále více ovlivňují naše bytí ve světě: interakce se stroji se pro nás a náš každodenní život stala tak zásadní, že Rafael Barber Cortell popisuje stroje jako součást současného lidského těla. Je možné z této interakce emancipovat sebe a své tělo nebo s ním dokonce odmítnout manipulovat? Mohlo by povolení nebo posílení neurčitosti v interakci člověk-stroj vytvořit volný prostor? A pokud ano: jaké tělesné obrazy by ho obývaly?”

Výstava, jejíž název je náhodně generován algoritmy, propojuje umění, experimentální přístup k technologiím a strategii sebeposílení prostřednictvím technologického vzdělání. Toto prolnutí znázorňuje mihotavé světlo, které nebylo stvořeno pro lidské oko, nýbrž pro strojové vnímání. Výstava zkoumá získávání dat a standardizaci lidského těla. Hesse společně s umělkyní Mitrou Wakil vytvořili 3D těla v životní velikosti a umístili je do prostoru, který poukazuje na závady v datech, na druhé straně místnosti jsou instrukce. Během FluXxus 3D-Scan Party diváky navádějí k rozpohybování těl tak, aby se vyhnuli sběru dat, např. “Staň se neviditelným”. Instrukce návštěvníkům nabídnou možnosti: aby se skryli, odešli pryč, propadli se pod podlahu, stali se někým jiným či přestali existovat. Tyto instrukce pak umožňují prozkoumat potenciál technologií. Hesse s Wakil pracují s těly jako s nástroji, umožňují divákům stát se součástí výstavy, jelikož jim je zprostředkována komunikace se skenerem, který vytváří tvary a postavy na projekční plochu - podobně jako malíř na plátno. Avšak tyto generované obrazy živí samy sebe. Nedokonalosti v interakci stroje odkazují na náhody, narušení a závady.⁴⁹

⁴⁸ Dostupné z: <<https://fabianhesse.com/about/>>

⁴⁹ Dostupné z: <<https://fabianhesse.com/jaagobiggery-wolt-fluxxus-3d-scan-party/>>



Fabian Hesse – FluXxus 3D - Scan Party, 2018

Závěr

Stroj byl vynalezen člověkem primárně za účelem, aby mu pomohl, usnadnil mu a převzal jeho těžkou práci. Díky svému naprogramovanému chování se však na člověka již nemusí spoléhat a žije si svým způsobem. Jak proti tomu člověk může bojovat? Náhodou či uvědoměním si.

Stroj, kterému se konkrétně věnuji já, je fotoaparát. Fotoaparát má omezené možnosti svého fungování a tím mě, jako fotografa, ovlivňuje a řídí. Způsobem, jak se nestat jeho „otrokem“, je pracovat s náhodností, používanou dadaismem a surrealismem, či nepřístupit na jeho hru, ve smyslu oslavování jeho automaticnosti. Je úkolem fotografa tuto situaci si uvědomit a nebýt pouze jeho lidskou spouští.

Toto téma je aktuálnější než kdy dříve. Zprvu nepřijímaná fotografie na nás nyní útočí ze všech stran, cílí na lidskou mysl a snaží se ovlivnit naše vnímání světa. Fotografie je dle mého názoru selektivní a nikdy neobjektivní, ale má nesmírnou moc. Právě proto si myslím, že je velmi důležité rozlišovat fotografa od fotografa.

Praktická část

Touto prací chci jít proti technice, poukázat na nebezpečí strojů a na jejich moc, kterou nad námi mají. Jdu naproti přírodě a volím experimentální cestu. Prolíná se zde hned několik rovin: aparát vs. příroda, fotografie vs. kresba, gesto aparátu vs. gesto ruky, gesto přírody vs. gesto lidské. Fotografie jsou pořízeny náhodně „rukou stromu“ a jsou doplněny o automatické kresby vytvořené mou rukou. Snažila jsem se nalézt nový pohled vidění a jiné využití aparátu.









Instalace



Prameny a literatura

Baňka, Pavel. *Fotograf*, 2010, roč. 9, č. 16.

Johnson, William S., et al. *Dějiny fotografie*. Praha: Nakladatelství Slovart, s. r. o., 2010.

Císař, Karel. *Co je to fotografie?* Praha: Hermann & synové, 2004.

Huňáčková, Andrea. *Vztah malby a fotografie. Imaginativní fotografie*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy, 2018.

Birgus, Vladimír, Mlčoch, Jan. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2009.

Bell, Julian. *Zrcadlo světa*. Praha: Argo, 2010.

Vaca, Jan. „*Jak fotografie vzala obživu malířům. Šlechta na začátku obrazové revoluce*“. idnes.cz [online]. [cit. 2023-10-02]. Dostupné z: <https://www.idnes.cz/technet/audio-foto-video/aristokrate-fotografie-historie.A180518_115658_tec_foto_kuz>

Israel, Matthew. „*The birth of collage and mixed-media*“ artsy.net [online]. [cit. 2023-11-02]. Dostupné z: <<https://www.artsy.net/article/matthew-the-birth-of-collage-and-mixed-media>>

Šamšula, Pavel, Hirschová, Jarmila. *Průvodce výtvarným uměním IV*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 1994.

Lomas, David. „*Becoming machine: surrealist automatism and some contemporary instances*“. tate.org.uk [online]. [cit. 2023-18-02]. Dostupné z: <<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/18/becoming-machine-surrealist-automatism-and-some-contemporary-instances>>

Autor neznámý. „*What is automatism art? – The history of surrealism automatism*“. artincontext.org [online]. [cit. 2023-19-02]. Dostupné z: < <https://artincontext.org/what-is-automatism-art/>>

Dr. Cramer, Charles, Dr. Grant, Kim. „*Surrealist techniques: Automatism*“. khanacademy.org [online]. [cit. 2023-20-02]. Dostupné z: < <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/dada-and-surrealism/xdc974a79:surrealism/a/surrealist-techniques-automatism>>

Horn, Rebecca – About, [online]. Rebecca Horn. [cit. 2023-21-02]. Dostupné z: <https://www.rebecca-horn.de/pages-en/biography.html>

Autor neznámý. [online]. William Anastasi. [cit. 2023-21-02]. Dostupné z: <<https://www.artsy.net/artist/william-anastasi>>

Autor neznámý. [online]. Gerhard Richter. [cit. 2023-21-02]. Dostupné z: <<https://vvovva.com/inspire/gerhard-richter/>>

Konrád, Daniel. „*Nechtěl se vydávat za hodného Němce. Malíř Richter zpracoval trauma 20. století*“. aktualne.cz [online]. [cit. 2023-21-02]. Dostupné z: <<https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/nechtel-se-vydavav-za-hodneho-nemce-gerhard-richter-malir/r~2f8ce500899611eca9b1ac1f6b220ee8/>>

Říhová, Johanka. *Magická realita rané tvorby Petera Župnika a Viktora Kopasze*. Seminární práce. Praha: Vysoká škola kreativní komunikace, 2022.

Ledvina, Pepa. „*Wolfgang Tillmans ve vídeňském Mumoku*“. artantiques.cz [online]. [cit. 2023-23-02]. Dostupné z: < <https://www.artantiques.cz/wolfgang-tillmans-ve-videnskem-mumoku>>

Přednášky Filozofie a estetika PhDr. Michaely Vaculíkové, Ph.D., 2022-2023

Flusser, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Fra, 2013.

Autor neznámý. [online]. Philippe Parreno. [cit. 2023-23-02]. Dostupné z: <<https://artmap.com/haunchofvenison/exhibition/philippe-parreno-2007>>

Hesse, Fabian. [online]. Fabian Hesse. [cit. 2023-23-02]. Dostupné z: <<https://fabianhesse.com/about/>> . <<https://fabianhesse.com/jaagobiggery-wolt-fluxxus-3d-scan-party/>>

Obrazová příloha

Dostupné z: <<https://mfta.files.wordpress.com/2011/07/pablo-picasso-1912-132.jpg>>

Dostupné z: <<https://utopiadystopiawwi.files.wordpress.com/2013/01/dix-skat-players-1920.jpg?w=768&h=875>>

Dostupné z: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cEno9z5_>

Dostupné z:

<https://www.moma.org/learn/moma_learning/assets/www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/07/Andre-Masson.-Automatic-Drawing-348x395.jpg>

Dostupné z: <https://media.tate.org.uk/aztate-prd-ew-dg-wgtail-st1-ctr-data/images/.width-680_uRcMYwg.jpg>

Dostupné z: <<https://www.artnet.com/artists/william-anastasi/subway-drawing-cyeoZhhuVdc57138si3P1w2>>

Dostupné z: <<https://www.artnet.com/artists/gerhard-richter/28>>

Dostupné z: <http://www.kopasz.cz/wp-content/uploads/1994/10/diary-14_jungle_04.jpg>

Dostupné z:

<https://tillmans.co.uk/images/stories/books/abstractpictures/WT_Abstract_Pictures_Edition_900px_15.jpg>

Dostupné z: <https://artmap.com/haunchofvenison/exhibition/philippe-parreno-2007#i_x4m8b>

Dostupné z: <<https://fabianhesse.com/jaagobiggery-wolt-fluxxus-3d-scan-party/>>

ⁱ americký fotograf, autor několika knih o umělecké fotografii