



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

**Česká surrealistická fotografie
první poloviny 20. století**

**Czech surreal photography
in the first half of the 20th century**

Vypracovala: Bc. Veronika Dočkálková
Vedoucí práce: MgA. Petr Brožka, Ph.D.

České Budějovice 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne.....

Podpis studentky.....

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala MgA. Petrovi Brožkovi, Ph.D., za jeho cenné rady a připomínky během realizace diplomové práce. Dále děkuji Barboře Janů a Nikole Příhodové za jejich laskavost při korektuře textu a pomoci při tvorbě praktické části práce. V neposlední řadě děkuji mé rodině a mým nejbližším, za jejich podporu během celého studia na Jihočeské univerzitě.

Abstrakt

Diplomová práce „*Česká surrealistická fotografie první poloviny 20. století*“ sestává ze dvou částí, teoretické a praktické.

Teoretická část si klade za cíl popsat hlavní myšlenky surrealismu ve světě a jeho vztah k fotografii. Tato část rovněž obsahuje kapitoly, které souvisí se surrealistickým vývojem v českých zemích, a to zejména v první polovině 20. století. Vybrané pasáže se věnují třem českým autorům. Emile Medkové, Miroslavu Hákově a Jindřichu Štyrskému.

Praktická část diplomové práce obsahuje realizaci fotografického výtvarného cyklu s názvem Věra Vacková.

Klíčová slova: dadaismus, surrealismus, fotografie, Emila Medková, Miroslav Hák, Jindřich Štyrský

Formát bibliografické citace práce

DOČKÁLKOVÁ, Veronika. *Česká surrealistická fotografie první poloviny 20. století*. České Budějovice, 2021. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce MgA. Petr Brožka, Ph.D.

Abstract

The diploma thesis "*Czech surreal photography in the first half of the 20th century*" consists of two parts - theoretical and practical.

The theoretical part conveys main ideas of surrealism in the world and its connection to photography. This part also contains chapters that are related to the development of surrealism in Czechia, mainly in the first half of the 20th century. There are parts dedicated to the three of Czech artists - Emila Medková, Miroslav Hák and Jindřich Štyrský.

The practical part of the diploma thesis includes realization of the art photography cycle named "*Věra Vacková*".

Keywords: dadaism, surrealism, photography, Emila Medková, Miroslav Hák, Jindřich Štyrský

Obsah

Úvod	7
I. Teoretická část	9
1 Vlivy surrealismu v meziválečném Československu	10
1.1 Dadaismus, předchůdce surrealismu	10
1.2 André Breton a počátky surrealismu	12
1.3 Surrealismus v Československu – vývoj od poetismu k surrealismu	17
2 Fotografie a její uplatnění v surrealismu	20
2.1 Vznik fotografie	20
2.2 Česká fotografie 19. století	27
2.3 Fotografie v českých zemích ve spojení se surrealismem	29
2.4 Autoři, kteří byli inspirací pro české umělce	30
2.4.1 Man Ray	30
2.4.2 Eugène Atget	32
2.5 Emila Medková	33
2.6 Jindřich Štyrský	36
2.7 Miroslav Hák	38
II. Praktická část	41
3 Autorské pojetí fotografického cyklu s názvem „Věra Vacková“	42
Závěr	47
Seznam použitých zdrojů	49
Tištěné zdroje	49
Elektronické zdroje	54
Seznam příloh	55
Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části	56
Přílohy II. Fotodokumentace a obrazový materiál k praktické části	72
Zdroje příloh	105

Úvod

Diplomová práce, která nese název *Česká surrealistická fotografie první poloviny 20. století* se skládá ze dvou částí, teoretické a praktické. Teoretická část si v první kapitole klade za cíl seznámit čtenáře s vývojem výtvarného směru, který se v Evropě objevil v první polovině 20. století, tedy se surrealismem, jenž je úzce spjat s hnutím, které mu předcházelo – s dadaismem. První řádky diplomové práce jsou věnovány stručnému popisu vývoje dadaismu, a to z toho důvodu, aby si čtenář dokázal utvořit komplexnější a ucelenější představu o vzniklém výtvarném směru.

Velmi významnou postavou surrealismu je André Breton, který je považován za zakladatele a hlavního teoretika tohoto uměleckého směru. Není tedy náhoda, že informace pro úvodní kapitoly jsou z velké části čerpány právě z Bretonových manifestů, které během dvacátých let vydával. Na konci první kapitoly se autorka věnuje vývoji surrealismu v Československu. Významnou osobností byl v tomto období Vítězslav Nezval, protože ve stejném období, kdy ve Francii dochází k formování surrealistického hnutí, manifestoval spolu s Karlem Teigem nový směr – *poetismus*, který se stal pomyslným odrazovým můstkem pro vznikající surrealismus.

Druhá kapitola je věnována fotografii. V samém začátku autorka stručně popisuje vznik a historický vývoj fotografie ve světě. Důležitým literárním materiálem pro tuto část se stala zejména kniha *Fotografie* Willfrieda Baatze, a kniha Daniely Mrázkové s názvem *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. Mnoho informací je také čerpáno z knih Vladimíra Birguse – *Fotografie v českých zemích 1839-1948*, vydané v roce 1999 a *Česká fotografická avantgarda: 1918-1948*, taktéž z roku 1999.

Dále je ve výše zmíněné kapitole shrnut vývoj samotné fotografie od camery obscury, přes daguerrotypii, kalotypii, kolódiový proces, až po „suché“ techniky fotografování a digitální fotografii dnešní doby. Po krátkém náhledu na historický vývoj ve světě se autorka věnuje vývoji fotografie v Československu. Důraz je kladen zejména na vývoj během první poloviny 20. století, kdy je československá umělecká scéna ovlivněna surrealistickým hnutím. Hnutí samozřejmě neovlivnilo jen tradiční umělecké metody, jako je kresba, malba, grafika či užité umění, ale bezesporu také fotografii nebo film. Část kapitoly

je zaměřena na tři vybrané české autory, kteří se ve své tvorbě věnovali převážně fotografii. Jmenovitě je to již zmíněná Emila Medková, Jindřich Štyrský a Miroslav Hák. V textu jsou však zmíněni i další autoři, kteří nemalou mírou ovlivnili následující vývoj nejen fotografie, ale celkového vývoje surrealismu. Mezi těmito autory je například český autor František Drtikol. Autorka dále okrajově zmiňuje i světové autory Man Raye a Eugène Atgeta, kteří svojí prací ovlivnili smýšlení a práce českých fotografů a umělců.

Cílem druhé kapitoly je tedy nejen seznámit čtenáře s historickým vývojem fotografie ve světě a zejména pak v českých zemích, ale také vytvořit povědomí o životech a dílech výše zmíněných autorů.

V teoretické části je hojně využívána kniha Jana Baleky, s názvem *Výtvarné umění: výkladový slovník*, jež se stala stěžejním materiálem pro objasnění odborných pojmů, které se v práci vyskytují.

Praktická část volně navazuje na část teoretickou. Práce „*Věra Vacková*“ získala své jméno po autorčině prababičce, které je celá tato práce věnována. Na základě inspirace surrealismem bude vytvořen cyklus fotografií, který si klade za cíl zmapovat stárnoucí lidské tělo.

I. Teoretická část

1 Vlivy surrealismu v meziválečném Československu

„Kupte si, kupte věčné zatracení, neboť byl vynalezen stroj na rozvrácení ducha. Ohlašuji světu krajně důležitou zprávu: zrodil se nový způsob opojení, nová neřest: surrealismus, plod šílenství a temnot. Vstupte, vstupte, zde začíná říše bezprostřednosti...“¹

Základy surrealismu jsou pevně svázány s dadaismem. Oba tyto umělecké směry reagují na hrůzy první světové války, odmítají zavedený řád a chtějí skoncovat se světem, který je, dle jejich názoru, nesnesitelný.² Pro správné pochopení podmínek vzniku surrealismu je následujících několik řádků diplomové práce věnováno právě dadaismu.

1.1 Dadaismus, předchůdce surrealismu

Dadaismus, umělecké hnutí, jež vzniklo na začátku 20. století v Evropě a USA, byl jakousi negativní reakcí na první světovou válku. Výchozí zásady celého hnutí formoval na začátku dvacátých let Tristan Tzara³ svým *Manifestem dada*. Obecně lze říci, že hnutí bylo podmíněno negativním a záporným stanoviskem k probíhající první světové válce. Tyto válečné podmínky vedly k tomu, že dadaistická díla a jejich tvůrci byli během třicátých let 20. století, kdy se svět ocitl pod nacistickým dohledem, zařazeni do seznamu zvrhlého umění.⁴

Směr se snažil o totální destrukci všeho zakotveného, odmítal dosavadní tradice a snažil se obrátit svět k „obrazu svému“. Dadaismus měl způsobit překvapení, šok či skandál. Celé období bylo provázeno šokujícími manifestacemi či úmyslně vykonstruovanými skandály, díky kterým na sebe tento směr strhával pozornost.⁵ Umělci o své tvorbě začali tvrdit, že je antiuměním. V tomto označení se zrcadlil jejich názor na probíhající světovou válku, která se jim jevila jako pochybení lidského rozumu. Dadaisté odmítali morální i dosavadní umělecké

¹ NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc: Votobia, 1994, s. 6.

² [Srov.] LIÈVRE-CROSSON, Élisabeth. *Od kubismu k surrealismu*. Praha: Levné knihy, 2007, s. 4647.

³ Tristan Tzara (1896-1963), vlastním jménem Samy Rosenstock, byl francouzský dramatik a básník. Je považován za jednoho ze zakladatelů dadaismu.

[Srov.] *Velký slovník naučný: encyklopedie Diderot*. Praha: Diderot, 1999, s. 1553.

⁴ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 73.

⁵ [Srov.] HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma: od Antonia k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996, s. 197.

hodnoty společnosti, tradice i zvyky. Pro širokou veřejnost byl z velké části nepochopitelný kvůli své negaci, provokaci, absurdnosti a kritizování maloburžoazní společnosti, která nezabránila vzniku první světové války.⁶

Mezi hlavní výtvarné formy, které dadaismus využíval, patřila koláž, montáž⁷ či asambláž⁸. Koláž tvůrcům umožňovala pracovat s libovolnými materiály. Většinou byly využívány ústřižky fotografií, obrázků či vizuálně zajímavé archy papírů, které se lepily na společný podklad. Takto vytvořené výtvarné dílo mohlo být doplněno kresbou či malbou.⁹ Podobně významnou roli, jakou v tomto období zaujímal koláž, měla i montáž či fotomontáž. Mnoho výtvarných prvků z tohoto období, plynule převzali surrealisté,¹⁰ kteří k těmto postupům vynalezli ještě několik svých dalších. Patří mezi ně frotáž¹¹, fumáž¹², dekoláž¹³ a dekalk¹⁴, které umělci hojně využívali.¹⁵

Od samotného počátku vzniku francouzské dadaistické skupiny, probíhala velmi úzká spolupráce mezi André Bretonem a Tristanem Tzarou, jenž přerostla v přátelství, které však bylo rozděleno nestejností názorů a konfliktem mezi oběma muži, jelikož se společně nedokázali shodnout na tom, jakým směrem by se dadaismus měl ubírat.¹⁶

⁶ [Srov.] FOZZA, Jean-Claude, Anne-Marie GARAT a Françoise PARFAIT. *Petite fabrique de l'image: parcours théorique & thématique: 180 exercices*. Paris: Magnard, 1992, s. 249.

⁷ Montáž: „Postup založený na spojení jednotlivých prvků sesazením. Na principu montáže je například založena fotomontáž, koláž, některé druhy soch a objektů.“

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 229.

⁸ Asambláž: „Přístup, uplatňující v trojrozměrném díle montážní princip. Vyvinul se z plošné koláže tím, že do obrazu začlenil trojrozměrné předměty.“

Tamtéž, s. 31.

⁹ [Srov.] Tamtéž, s.176.

¹⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 73-74.

¹¹ „Tiskový postup spočívající na přiložení papíru na jakoukoli reliéfně strukturovanou předlohu a jeho přetírání tužkou, grafitem či křídou.“

Tamtéž, s. 108.

¹² Fumáž spočívá v tom, že umělec spontánně pohybuje plamenem svíčky pod připraveným plátnem tak, že na plátně zůstávají náhodné struktury.

[Srov.] HOROVÁ, Anděla. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2006. s. 801

¹³ „...postup, který mění materiály jejich odlepováním, odtrháváním, opalováním, roztíráním, míšením, lisováním, zmačkáním, částečnou přemalbou. Cílem je obrodit smyslovou citlivost vůči skutečnosti.“

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 78

¹⁴ „V malířství a grafice obtiskovací postup známý ze zdobení keramiky nebo monotypového obtisku. Je založen na nanesení a opětovném částečném snesení barvy, na jejím setření nebo stržení.

V surrealismu jej uplatnil M. Ernst, který využíval fantastičnost náhodně vzniklých forem a struktur, a tímto postupem si připravoval i texturu podmalby svých obrazů.“

Tamtéž, s. 78.

¹⁵ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění ve spolupráci s Grantovou agenturou České republiky, 2012, s. 423.

¹⁶ [Srov.] HOFFMEISTER, Adolf. *Čas se nevrací*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 89–90.

Breton v roce 1921 navštívil Sigmunda Freuda¹⁷, díky němuž do své tvorby a myšlení vnesl nový pohled na svět. Freud Bretonovi předvedl metodu volných asociací, metodu volného psaní a kreslení, které začal hojně aplikovat.¹⁸

Tzara všechny tyto metody spojené s automatickým psaním a kreslením zavrhl a jelikož se nechtěl účastnit čehokoliv, co by mělo spojitost s Bretonem a nově vznikajícím surrealismem, jejich cesty se rozešly. Tzara i nadále podporuje dadaistické myšlenky, které se promítají do jeho prací. O surrealismu dokonce doslova řekl - „*Surrealism is Dada without the humor*“.¹⁹

Breton označil dadaismus za mrtvý a začal sám formovat nové hnutí, surrealismus, ke kterému začala postupem času vzhlížet velká část dadaistů. Ti začali horlivě přijímat Bretonovy myšlenky a nové techniky, protože dadaismus začal postupem času vyhasínat a umělci prahli po další, nové avantgardě, kterou našli právě v surrealismu.²⁰

1.2 André Breton a počátky surrealismu

Surrealismem se nazývá umělecký směr, který se v době mezi první a druhou světovou válkou objevil ve Francii, odkud se poté rozšířil do celého světa. Směr přirozeně navázal na, již zmíněné dadaistické hnutí.²¹

Od samotného počátku byl součástí důležitých politických, filozofických, vědeckých a sociálních událostí. Surrealismus se přes Evropu a Ameriku rozšířil až do Asie. Tomuto směru předcházelo několik dalších, neméně výrazných „ismů“, které hnutí zajisté ovlivnily. Jedná se především o kubismus²², futurismus²³ a již

¹⁷ Sigmund Freud (1856–1939) byl rakousko-český neurolog, psycholog a zakladatel psychoanalýzy. Psychoanalýzu definuje jako vědu, která se snaží vypátrat skryté duševní děje v podvědomí a v pudových impulsech, které je vyvolávají.

[Srov.] PLHÁKOVÁ, Alena. *Dějiny psychologie*. Praha: Grada, 2006. Psyché (Grada), s. 169.

¹⁸ [Srov.] FUKS, Paul. *Sny*. Praha: Levné knihy, 2007, s. 44.

¹⁹ PASSERON, René. *Surrealism*. Paris: Tetrail, 2001, s. 25.

²⁰ [Srov.] FOZZA, Jean-Claude, Anne-Marie GARAT a Françoise PARFAIT. *Petite fabrique de l'image: parcours théorique & thématique: 180 exercices*. Paris: Magnard, 1992. s. 251–252

²¹ [Srov.] Tamtéž, s. 252.

²² Kubismus je avantgardní umělecký směr, který vznikl na začátku dvacátého století. Ve svých počátcích byl inspirován africkým a indiánským uměním, které se na počátku dvacátého století dostalo do povědomí umělců. Ti v něm viděli prvopočátek zjednodušování forem a abstrakce. Umělci hledali způsob, jak zachytit trojrozměrnost věcí, a přitom zachovat dvojrozměrnost obrazu. Zkoumali formu předmětu z různých úhlů, pohledů, točili se okolo něho. Předmět byl pak rozbit na několik částí, popisující skutečnost v základních geometrických tvarech bez zobrazení prostoru či perspektivy. Velmi výraznou osobností tohoto směru je Pablo Picasso.

[Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 192–193.

²³ Futurismus vznikl v roce 1909 v Itálii. Za jeho zakladatele je považován Filippo Tommaso Marinetti (italský anarchistický spisovatel a básník). Futurismus odmítá náboženství, feminismus, manželství,

výše zmíněný dadaismus, ze kterého bezprostředně vychází.²⁴ Pojem surrealita, neboli nadrealita, poprvé použil dramatik a zakladatel moderní poezie Guillaume Apollinaire²⁵ již roku 1918, kdy se tento pojem objevil v podtitulu jeho hry *Prsy Tiresiový – „nadrealistické drama o dvou jednáních s prologem“*.²⁶ Později od něj tento pojem převzal André Breton a Philippe Soupault,²⁷ kteří jím začali označovat nejen poezii, jako tomu bylo doposud, ale také film, sochařství, fotografii a malbu.²⁸

Surrealismus, jehož cílem bylo vytvořit nový filozofický názor na život, který by překonával a sjednocoval základní protiklady, jako jsou sen a skutečnost, vnitřní a vnější svět,²⁹ je svými zakladateli považován za umělecký směr. Sloužil jako nástroj poznání lidské psychiky a to zejména nevědomí a již zmíněného snu, který je dle všeho všemohoucí.³⁰ Sen se stal vůbec jedním z nejdůležitějších prvků celého surrealistického hnutí. Breton věřil, že v budoucnosti dojde ke splynutí a propojení na první pohled naprosto protikladných věcí. Toto spojení protikladů nazval jako absolutní realitu, neboli surreality.³¹

Přestože se surrealismus formoval již na přelomu desátých a dvacátých let, surrealistická skupina byla ustanovena až v roce 1924. V tomto roce vznikl vůbec první manifest hnutí, jehož autorem byl André Breton, kterému je věnována následující kapitola. Ve stejném období také začal vycházet časopis *La Révolution Surréaliste*. Závažnější statě věnující se programu vycházejí až na konci dvacátých

zavrhne muzeum i knihovnu, které považuje za mrtvý bod ve vývoji lidstva. Futuristé jsou vyznavači pohybu, techniky a rychlosti. Na počátku umělci hledali inspiraci v kubismu, avšak, na rozdíl od něj, není tak klidný a statický.

[Srov.] KONEČNÝ, Dušan. *Futurismus*. Praha: Odeon, 1974, s. 7.

²⁴ [Srov.] NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc: Votobia, 1994, s. 23.

²⁵ Guillaume Apollinaire (1880–1918), byl francouzský básník a dramatik polského původu. Je považován za zakladatele moderní francouzské poezie.

[Srov.] APOLLINAIRE, Guillaume. *Apollinaire známý a neznámý: výbor z básnického díla*. Praha: Odeon, 1981, s. 315.

²⁶ [Srov.] BRETON, André. Manifest surrealismu. In *Manifesty surrealismu*. 1. vyd. Praha: Hermann a synové, 2005, s. 37.

²⁷ Philippe Soupault (1897–1990), francouzský dadaistický a surrealistický spisovatel, dramatik a básník. V roce 1919 založil, spolu s dalšími umělci literární revue *Littérature*, v němž byly otištěny jedny z prvních surrealistických textů.

[Srov.] BRANDON, Ruth. *Neskutečné životy: surrealisté 1917-1945*. Hodkovičky [Praha]: Pragma, 2005, s. 36.

²⁸ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1999, s. 350–351.

²⁹ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění ve spolupráci s Grantovou agenturou České republiky, 2012, s. 422.

³⁰ [Srov.] NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc: Votobia, 1994, s. 43-44.

³¹ [Srov.] BRETON, André. Manifest surrealismu. In *Manifesty surrealismu*. 1. vyd. Praha: Hermann a synové, 2005, s. 25.

let, kdy se také teprve objevují někteří malíři, jejichž tvorba měla pro surrealismus důležitý přínos.³²

André Breton se stal novou vůdčí osobností surrealistického hnutí. Byl znám jako francouzský prozaik, básník, který původně studoval medicínu. Jeho studium však přerušila první světová válka, během níž se stal vojenským ošetřovatelem. Skrze své zaměstnání se mimo jiné dostal i do psychiatrických léčeb, kde se setkal s Freudovým učením o psychoanalýze, které ho následně v jeho smýšlení velmi ovlivnilo.³³

V roce 1924 napsal a vydal *První manifest surrealismu*, kde tento umělecký směr definuje jako naprosto čistý psychický automatismus, jehož prostřednictvím má být ústně, písemně, nebo jakoukoliv jinou formou, vyjádřeno fungování lidského myšlení. Toto myšlení má být formulováno bez přítomnosti jakékoli rozumové kontroly.³⁴ Za pomoci psychického automatismu umělci hledali nové způsoby vlastního projevu. Společně organizovali umělecká setkání, během nichž se zúčastnění snažili propadnout do hypnotického stavu či spánku. Experimentovali se simulací duševních poruch či si za pomoci drog navozovali stavy, které narušovaly jejich psychickou rovnováhu. Dalo by se říct, že se pokoušeli dostat do takového stavu, ve kterém by se jejich jednání ocitlo pouze pod vlivem pudu, tedy podvědomí.³⁵ „*Za surrealistické dílo lze pokládat jen to, kde automatismus má převahu nad vědomým rozvrhem... Co jiného je náhoda a libovůle, která vyčaruje obraz, než průmět nevědomých impulsů?*“³⁶

Téhož roku byl v Paříži zřízen Úřad pro Surrealistický výzkum a bylo vydáno první číslo *Surrealistické revoluce La Révolution surréaliste 1924-1929*, kde začal Breton postupně sestavovat moderní dějiny umění.³⁷

O rok později, tedy v roce 1925, se konala úplně první oficiální výstava čistě surrealistických děl. Výstava proběhla v Paříži v galerii *Pierre Colle* a zúčastnili

³² [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění ve spolupráci s Grantovou agenturou České republiky, 2012, s. 422.

³³ [Srov.] BRANDON, Ruth. *Neskutečné životy: surrealisté 1917-1945*. Hodkovičky [Praha]: Pragma, 2005, s. 11-13'.

³⁴ [Srov.] BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Přeložil Jiří PECHAR, přeložil Dagmar STEINOVÁ. Praha: Herrmann, 2005, s. 39.

³⁵ [Srov.] *Analogon*. Surrealismus – psychoanalýza – strukturalismus – antropologie – příčné vědy. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1991, č. 5, s. 37.

³⁶ TEIGE, Karel. *Referát na diskusi o surrealismu*. Praha: Literární archiv Památníku písemnictví, 1947

³⁷ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění 10*. Praha: Odeon, 1991, s. 22.

se jí umělci, mezi které patřil například Hans Arp,³⁸ Paul Klee,³⁹ Joan Miró,⁴⁰ Pierre Roy⁴¹ a Man Ray.⁴²

V přednáškách „*Co je surrealismus*“ Breton rozlišuje dvě období surrealismu, a to období intuitivní a období politické.

První zmíněné intuitivní období zahrnuje všemohoucnost myšlenky, která je následně srovnávaná s realitou. Základní osou celého intuitivního období je již výše zmíněný sen, ke kterému je přidávána náhoda. Hojně bylo využíváno automatické psaní, automatická kresba či snové vyprávění.⁴³

Politické období je úzce svázáno s válkou v Maroku a s ní související touhou po vymezení se ve společnosti. Francie, hluboce poznamenaná již proběhlou první světovou válkou, musela čelit válce nové, vedené proti kolonizovanému národu. Vůdce marockého obyvatelstva si kladl za cíl žít v rovnosti a porozumění po boku s Francouzi. Surrealisté se v tomto boji postavili po boku francouzských komunistů, kteří podporovali názory Abd-el-Krima,⁴⁴ marockého vůdce.

³⁸ Hans Arp (1887–1966). sochař, básník a malíř, který byl zakládajícím členem dadaistického hnutí. Arp spolu s dadaisty usiloval o vyvolání rozruchu ve světě tradičního zkonstatěného umění svou účastí na různých experimentálních aktivitách jako nahodilé poezii a bezprostředním malování známém pod pojmem automatismus.

[Srov.] MARTIN, Tim. *Surrealisté*. [Praha]: Slovart, 2004, s. 5.

³⁹ Paul Klee (1879–1940) byl švýcarský malíř a grafik, který je považován za jednoho z nejvýraznějších umělců dvacátého století. Jeho malířský styl kombinoval nevinnost a důmyslnost. Jeho principem umění byl grafický element čáry a linie. Klee stál u zrodu expresionistické skupiny *Der Blaue Reiter*.

[Srov.] GLENN, Martina. Paul Klee. *ARTMUSEUM* [online]. 1991 [cit. 16.5.2021]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=517

⁴⁰Joan Miró (1893-1983), španělský malíř, keramik a sochař. Setkal se s Bretonem právě v době, kdy vznikala surrealismus. Začal zjednodušovat struktury svých obrazů, čímž se dostal do období „snových maleb“ – vytvořil nový styl abstrakce, kdy popisoval své sny z paměti. Jeho díla jsou plná mysteriózních událostí, které jsou často zjednodušeny až do užití pouhé černé a bílé barvy.

[Srov.] LENN, Martina. Joan Miró. *ARTMUSEUM* [online]. 1999 [cit. 16.5.2021]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=592

⁴¹ Pierre Roy (1880–1950), francouzský surrealistický malíř, který je proslaven zejména svými realisticky malovanými kompozicemi obyčejných předmětů v neobyčejných aranžmá. Zúčastnil se první surrealistické výstavy, která proběhla v roce 1925. André Salmon, kritik umění, ho po této výstavě nazval „pravým otcem surrealismu“. Vztah Roye a surrealistů byl však pouze krátkodobý, jelikož Roy odmítal jejich revoluční ideologii.

[Srov.] DOMINO, Matt. Jean-Pierre Roy – 47 Artworks. *Bio & Shows on Artsy. Artsy – Discover & Buy Art* [online]. 2021 [cit. 17.5.2021]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/artist/jean-pierre-roy>

⁴² [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 351.

⁴³ [Srov.] BRETON, André. *Co je surrealismus?: Tři přednášky [o vývoji surrealismu, o surrealistické situaci objektu a politické posici dnešního umění]*. Brno: Joža Jícha, 1937, s. 19–22.

⁴⁴ Abd-el-Krim (1882–1963) byl marocký bojovník za nezávislost, vůdce berberských sil během války v Rifu, který stál v čele proti francouzským a španělským kolonizátorům v Africe.

[Srov.] FLEMING, Shannon. Abd el-Krim. *Encyclopedia Britannica* [online]. 2021 [cit. 17.05.2021]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Abd-el-Krim>.

Do komunistických stran zatím vstupovat nechtěli, byli však ochotni navazovat spolupráce se skupinami, které se v blízkosti komunistické strany pohybovaly. Jendou z těchto skupin byla i *Clarté*.⁴⁵

Uskupení *Clarté* bylo založené Henri Barbussem⁴⁶ již v roce 1919. Jeho úkolem bylo zajistit splynutí se surrealisty, kontrolovat jednotlivce a nastolit řádnou disciplínu. Od roku 1925 bylo mezi surrealisty a již zmíněným uskupením *Clarté* silné provázání, a tím se do samotného surrealistického hnutí vmísila myšlenka a ideologie komunismu. Díky tomuto provázání byl založen časopis *Občanská válka*, který měl být důkazem společného smýšlení. Veškerá spolupráce však nakonec ztroskotala z prostého důvodu. Surrealisté ještě nebyli připraveni a odhodláni obětovat svoji snahu ve prospěch komunistické strany, a tak se časopis nakonec ani nezačal vydávat. Surrealisté nebyli za tento odmítavý krok odsouzeni. Marcel Fourier, který byl zástupcem uskupení *Clarté*, věřil, že se surrealisté nakonec ke komunistické straně stejně přidají, což se v roce 1927, kdy André Breton uveřejnil krátký spis *Legitimní ochrana*.

V tomto textu se nadšeně a s radostí hlásil ke komunismu, částečně potvrdilo. Podobný vývoj má i život několika dalších surrealistických umělců.⁴⁷

Breton na změny ve společnosti zareagoval svým dalším spisem vydaným v roce 1930, který je známý pod názvem *Druhý surrealistický manifest*. Formulace tohoto manifestu pronikly do časopisů a katalogů, čímž se jednoduše dostaly k širší veřejnosti. Ve čtyřicátých letech vydal Breton další knihu, která by se dala považovat za v pořadí již třetí surrealistický manifest.⁴⁸

⁴⁵ [Srov.] NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc: Votobia, 1994, s. 77-78.

⁴⁶ Henri Barbusse (1873–1935) byl levicově orientovaný politik, novinář a spisovatel, pocházející z Francie. V roce 1917 založil organizaci *Clarté*, která sdružovala stejně orientované spisovatele a intelektuály. Od roku 1923 byl členem *Komunistické strany Francie*.
[Srov.] FIALA, Daniel. Henri Barbusse životopis. *Databáze knih* [online]. 2008 [cit. 17.05.2021]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/henri-barbusse-800>.

⁴⁷[Srov.] NADEAU, Maurice. *Válka v Maroku*. In *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994, s. 74–79.

⁴⁸ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 351.

1.3 Surrealismus v Československu – vývoj od poetismu k surrealismu

V době, kdy ve Francii dochází k formování surrealistického hnutí, manifestovali Vítězslav Nezval⁴⁹ a Karel Teige⁵⁰ v Československu nový směr – poetismus. „Na křižovatce myšlenkových směrů a proudů, která spojovala francouzskou avantgardu, sovětský konstruktivismus a německý bauhausismus.

V Praze vznikl na sklonku let 1917/1918 nový směr, poetismus.“⁵¹

Byť jsou si obě hnutí, poetismus a surrealismus, vzdálená, vyšla z podobných podmínek, jež byly způsobeny otřesem, kterým si společnost prošla po první světové válce.

„Nechtěl tvořit umění, ale „učit žít“. Stavěl se proti uměleckému profesionalismu a proti komercializaci umění, které má být dostupné každému člověku, a to nejen jako konzumentu, ale i jako tvůrci.“⁵²

Podle představ zakládajících teoretiků měl být poetismus, jehož název je odvozen od poezie, uměním života. Poezie měla překračovat své dosavadní hranice a básní měl být pohlčen celý svět.⁵³ Do dosavadního, vážného a místy těžkopádného umění vnesl poetismus určitou míru hravosti a spontánní touhy po štěstí. Nechal se inspirovat lidovými zábavami, kabaretem, cirkusem a usiloval o jakousi „rehabilitaci“ těchto přehlížených žánrů.⁵⁴ „Poetismus je strůjcem obecného lidského štěstí a krásné pohody, beznáročně pacifistický. Štěstím je komfortní byt, střecha nad hlavou, ale i láska, výborná zábava, smích, tanec. Je vznešenou výchovou, dráždidlem života. Ventiluje deprese, starosti, rozmrzelost. Je duchovní a morální hygienou. ... Nepochopit poetismu znamená nepochopit života!“⁵⁵

⁴⁹ Vítězslav Nezval (1900–1958) byl český spisovatel, básník, podílel se na založení uměleckého směru, poetismu. Nezval patřil mezi výrazné osobnosti českého surrealismu. Nezval získal titul „národní umělec“ (1953). Tento titul byl propůjčován umělcům, jejichž působení bylo mimořádně významné pro československou kulturu.

[Srov.] MACHÁČEK, Miroslav. *Vítězslav Nezval*. Praha: Horizont, 1980, s. 132–140.

⁵⁰ „Karel Teige byl český kritik a teoretik umění, publicista a překladatel. Teige byl mnohostrannou, levicově orientovanou, osobností: podílel se na založení poetismu, zasáhl do architektury, výtvarnictví, filmu i literatury. Byl propagátorem avantgardních směrů zejména v architektuře. Jako organizátor a teoretik ovlivnil poetismus a surrealismus.“

BURKOŇ, Michal. Karel Teige. *Spisovatelé* [online]. 1996 [cit. 17.05.2021]. Dostupné z: <https://www.spisovatele.cz/karel-teige>

⁵¹ NOVÁK, Luděk. *Století moderního malířství*. Praha: Orbis, 1968, s. 251.

⁵² NEŠPOR, Zdeněk. Poetismus. *Sociologická encyklopedie* [online]. 2017 [cit. 20.05.2021]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Poetismus>

⁵³ [Srov.] VLAŠÍN, Štěpán. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1971, s. 554–560.

⁵⁴ [Srov.] CHVATÍK, Květoslav a Zdeněk PEŠAT. *Poetismus*. Praha: Odeon, 1967, s. 364.

⁵⁵ VLAŠÍN, Štěpán. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1971, s. 559–560.

Česká umělecká avantgarda byla v meziválečných letech široce otevřena mezinárodním kontaktům. Díky tomu absorbovala různé tvůrčí vlivy z celého světa. Nástup komunistické totality v únoru roku 1948 však bohužel prakticky všechny tyto kontakty ukončil.⁵⁶ Po pádu komunistického režimu v roce 1989 nastala situace, kdy si mezinárodní veřejnost začala uvědomovat, že Praha byla a je jedním z nejdůležitějších uměleckých center pro kubismus, funkcionalismus⁵⁷ a surrealismus.⁵⁸

Avantgarda se velmi srdečně hlásila k Francii, čemuž zajisté přispěla již dřívější orientace českého moderního umění k Paříži i fakt, že v samotné Francii žilo natrvalo mnoho českých umělců. Velkou část svých životů ve Francii prožili i Jindřich Štyrský s Toyen,⁵⁹ kteří budou v této diplomové práci ještě několikrát zmíněni.

Kontakty s Paříží mnohonásobně zintenzivněly v samotném období surrealismu, jelikož v březnu roku 1933 se Vítězslav Nezval rozhodl navštívit Paříž, kde si pořídil Bretonovy knihy *Spojité národy*, které se později staly pro české avantgardní umělce zásadním textem. Mimo to, že si Nezval pořídil jeho knihy, navštívil v Paříži i samotného Bretona.⁶⁰ Z tohoto neplánovaného setkání se zrodilo přátelství přesně v období, kdy se Breton snažil o šíření surrealismu do různých koutů světa a Nezval zase využil nově získaného náboje jako oživujícího podnětu české avantgardy a přesně 21. března roku 1934 založil *Skupinu surrealistů v ČSR*⁶¹. Na úplném počátku tvořily jádro skupiny osobnosti, které dříve spadaly do *Devětsilu*, jenž byl centrem české avantgardy dvacátých let a prošlo jím více než padesát osobností z řad malířů, architektů, fotografů, spisovatelů, hudebníků, publicistů, kritiků či divadelníků.⁶² V průběhu čtyř let své existence zorganizovala v Praze *Skupina surrealistů ČSR* první výstavu,

⁵⁶ [Srov.] BIRGUS, Vladimír. *Česká fotografická avantgarda: 1918–1948: [katalog výstavy]: [Galerie hlavního města Prahy: 30.3. – 30.5.1999]*. Praha: KANT, 1999, s. 30.

⁵⁷ „Funkcionalismus je architektonický sloh, který lze shrnout jednou větou takto: Forma následuje funkci. Funkcionalistické budovy jsou velice strohé, avšak ne neumělecké. Od konce 20. let do konce 70. let 20. století byl vedoucím architektonickým slohem.“

DLABAL, Stanislav. Funkcionalismus. Funkcionalistický nábytek. *Galerie funkce* [online]. 2020 [cit. 18.05.2021]. Dostupné z: <https://galeriefunkce.cz/index.php?page=clanek&id=198>

⁵⁸ [Srov.] BIRGUS, Vladimír. *Česká fotografická avantgarda: 1918–1948: [katalog výstavy]: [Galerie hlavního města Prahy: 30.3. – 30.5.1999]*. Praha: KANT, 1999, s. 9.

⁵⁹ [Srov.] KRÁL, Petr. *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 26.

⁶⁰ [Srov.] BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Krása bude křečovitá: surrealismus v Československu 1933–1939*, 2016, s. 21–24.

⁶¹ [Srov.] HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole, Les Champs Magnetiques (1934–1938)*. Praha: Památník národního písemnictví, 1993, s. 19.

⁶² [Srov.] BYDŽOVSKÁ, Lenka, Vojtěch LAHODA a Karel SRP. *České moderní umění 1900–1960*. Praha: Národní galerie, 1995, s. 210.

kteřá proběhla v roce 1935. O rok později se konala výstava dvou výrazných osobností – Jindřicha Štyrského a Toyen.⁶³ V době návštěvy Éluarda⁶⁴ a Bretona v Praze, kteřá proběhla na jaře roku 1935, vydala skupina *Mezinárodní bulletin surrealismu*⁶⁵ a uspořádala také řadu přednášek.⁶⁶

V našem státě je surrealismus občas označován za „vřed na těle české kultury“, protože právě on, nastavoval pomyslné zrcadlo celé společnosti tak, aby ukázal kolaboraci s totalitním režimem.⁶⁷ Okolo celého surrealistického hnutí existuje však stále ještě i v dnešní době mnoho nedorozumění. Někteří kunsthistorici jej považují za umělecký směr meziválečné avantgardy, jiní stejným pojmem označují cokoli, co se vymyká logice či realitě.

Vyskytují se i názory, že surrealismus je cesta do hlubin duše, stejně jako je tomu u psychoanalýzy, jen s tím rozdílem, že surrealismus je považován za cestu jakéhosi kolektivního dobrodružství, zatímco psychoanalýza je cestou individuální.⁶⁸

Vladimír Birgus ve své knize píše, že surrealismus našel v Československu největší ohlas hned po Francii. Dodnes je v českém a slovenském umění v jisté formě živý. Zmiňuje také, že mimořádně vlivnou roli sehráli v surrealismu díla Eugène Atgeta a Man Raye⁶⁹, kterým bude věnována podkapitola v následující části diplomové práce.

⁶³ Toyen (1902–1980), vlastním jménem Marie Čermínová je jednou z předních představelek evropského surrealismu a jednou z nejvýraznějších osobností české umělecké avantgardy. Toyen se věnovala převážně malbě.

[Srov.] ZYKMUND, Václav. *Surrealizmus*. Bratislava: Slovenský fond výtvarných umení, 1964, s. 107.

⁶⁴ Paul Éluard (1895–1952), vlastním jménem Eugène Emile – Paul Grindel, byl ústřední postavou dadaistické umělecké skupiny v Paříži. Později se připojil ke vzniklé skupině surrealistů.

[Srov.] BURKOŇ, Michal. Paul Éluard. *Spisovatelé* [online]. 1996 [cit. 17.05.2021]. Dostupné z: <https://www.spisovatele.cz/paul-eluard>

⁶⁵ „*Mezinárodní bulletin surrealismu, byl vydávaný Skupinou surrealistů v ČSR. Jeho text vznikl za účasti pařížských surrealistů v Praze. Soustředil se na vztah umění a politiky. Obsahoval společné provolání, proložené citacemi z přednášek André Bretona a Vítězslava Nezvala a z ohlasů levicového tisku.*“

BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Krása bude křečovitá: surrealismus v Československu 1933–1939*. Řevnice: Arbor vitae, 2016, s. 525.

⁶⁶ [Srov.] BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Český surrealismus 1929–1953*. Praha: Argo, 1996, s. 82–85.

⁶⁷ [Srov.] ŠVANKMAJER, Jan a František DRYJE. *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě*. Praha: Dauphin, 2001, s.126.

⁶⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 125–129.

⁶⁹ [Srov.] BIRGUS, Vladimír. *Česká fotografická avantgarda: 1918–1948: [katalog výstavy]: [Galerie hlavního města Prahy: 30.3. – 30.5.1999]*. Praha: KANT, 1999, s. 27.

2 Fotografie a její uplatnění v surrealismu

Jan Baleka ve svém slovníku označuje fotografii za dílo, které vzniká reprodukčním postupem využívajícím citlivých látek vůči světlu. Citlivé látky jsou nanesené na sklo či filmovou fólii a po osvitě zachycují zobrazený, zaznamenávaný předmět, avšak v negativní podobě. Kopii z tohoto záznamu vznikne pozitivní reprodukce, tedy fotografie.⁷⁰

Rudolf Skopec a Daniela Mrázková se o fotografii zmiňují takto: *„Od svého vzniku se fotografie stala užitečným pomocníkem vědy a techniky, svědkem a zpravodajem, stala se svébytným uměleckým oborem a je od samého začátku také zdrojem zábavy a poučení.“*⁷¹ *„Díky ní známe celý svět, a dokonce i to, co jej přesahuje: veřejnou podobu i soukromou tvář politiků, filmových hvězd, idolů pop-music i hrdinů sportovních kolbišť. Tragické i šťastné události na kterémkoli místě naší planety, odvrácenou tvář Měsíce, intimní stavy lidské duše, tajemné drama nitroděložního vývoje i spletitou tkáň mozku či jádra atomu – to všechno známe takřkajíc důvěrně, na vlastní oči.“*⁷²

2.1 Vznik fotografie

Přání člověka zachytit na obraze prchavé a rychle pomíjivé obrazy je zřejmě staré „jako lidstvo samo“. Mít vlastní podobiznu, autoportrét, patří dle Baatze bezpochyby k základní lidské potřebě, které po staletí mohlo sloužit jen umění. Umělecká díla – kresba, malba, však nikdy nebyla pravdivým, naprosto věrným obrazem, jako spíše zidealizovanou interpretací světa.⁷³

Objevení zobrazovací metody nepřišlo náhle a nečekaně, ale bylo výsledkem společenského vývoje, který si žádal nové zobrazovací médium, které by umělo zaznamenat absolutní realitu, přítomnost, a již zmíněný, prchavý okamžik.⁷⁴

⁷⁰ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 106.

⁷¹ SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha: Orbis, 1963, s. 492.

⁷² MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. 2., upr. vyd. Praha: Mladá fronta, 1986, s. 9.

⁷³ [Srov.] BAATZ, Willfried. *Fotografie*. Praha: Computer Press, 2004, s. 10.

⁷⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 10.

Rané fotografické metody

K nejstarším „vynálezům“ fotografie patří princip camery obsury a princip temné komory. Camera obscura (viz Přílohy I., obr. 1) je vůči světlu uzavřený prostor s malým nepatrným otvorem v jedné ze stěn, kterým proniká světlo na protilehlou stěnu, kde může být například papír, nebo sklo. Objekt ležící vně kamery vrhá stín, díky čemuž může být obkreslen. Projekce objektu je obrácená, avšak co se proporcí a perspektivy týče, je správná. Princip fungování a používání camery obscury byl znám již Aristotelovi ve starověku, avšak svůj největší rozmach zažila v období renesance, kdy ji umělci používali jako pomůcku při ztvárňování proporčních a perspektivních studií.⁷⁵

Daguerrotypie

„Ode dneška je malířství mrtvé.“⁷⁶ Tuto větu pronesl francouzský malíř Delaroche⁷⁷ ve chvíli, kdy poprvé spatřil daguerrotypii – počáteční formu dnešní fotografie. Sám Louis Jacques Mandé Daguerre⁷⁸ o svém vynálezu prohlašoval: „Tento objev bude nejen velkým přínosem vědě, ale dá také nové podněty umění. Nepoškodí ty, kdož je provozují, ale přinese velký užitek.“⁷⁹

Ke zveřejnění jeho vynálezu došlo v roce 1839. V tomto roce byla široká veřejnost seznámena s postupem daguerrotypie, včetně technických detailů tak, aby každý zájemce mohl začít s vlastní aktivní činností.⁸⁰

Daguerrotypie představovala ve své době naprostý fenomén.

⁷⁵ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 58.

⁷⁶ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. 2., upr. vyd. Praha: Mladá fronta, 1986, s. 9.

⁷⁷ Paul Delaroche (1797–1856), byl velmi dobrým francouzským malířem a sochařem devatenáctého století. Jeho vliv nespočíval pouze v tvorbě, ale i v jeho obrovském dopadu na tvorbu ostatních malířů, které dokázal ovlivnit.

GLENN, Martina. Paul Delaroche. ARTMUSEUM [online]. 1999 [cit. 16.5.2021]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1022

⁷⁸ Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851), francouzský vědec a malíř, který se zasloužil o první praktickou metodu zaznamenávání fotografií – daguerrotypii. Je spolu s Niepcem a Talbotem považován za „otce“ fotografie.

[Srov.] WÖLFLOVÁ, Tamara. *150 let vývoje fotografie*. Ústí nad Labem: Státní vědecká knihovna Maxima Gorkého, 1989, s. 9.

⁷⁹ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. 2., upr. vyd. Praha: Mladá fronta, 1986, s. 10.

⁸⁰ [Srov.] TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie*. Praha: SPN, 1987, s. 12.

Jednalo se o doposud nevídaný postup pořizování snímků. Při této technice se jako médium citlivé na světlo používala dokonale vyčištěná a vyleštěná stříbrná destička, na kterou se nechal po určitou dobu působit jod. Tímto působením se destička stala citlivá na světlo. Daguerrotypista musel destičku po tmě založit do speciálního pouzdra, a to poté zasunout do camery obscury. Světlo dopadající na destičku skrze cameru obscuru redukovalo jodid stříbrný zpět na stříbro, které se zabarvovalo na tmavě hnědou až černou barvu. Po tomto osvětlení následoval proces vyvolání snímku, který se prováděl za pomoci páry rtuti. Fotografie musela následně projít procesem ustalování.⁸¹

Za první dochovanou fotografii, kterou dnes známe, se označuje snímek s názvem *Pohled z okna na dvůr* (viz Přílohy I., obr. 4), který pořídil Joseph Nicéphore Niépce⁸² celých třináct let před oficiálním oznámením veřejnosti o objevu fotografie.⁸³ V knize *Dějiny fotografie* od Petra Tauska je možné se dočíst, že Joseph Nicéphore Niépce měl bratra (Claude Niépce⁸⁴), s nímž ve svém volném čase zkoušel možnosti zachycení obrazu za pomoci chemického systému a camery obscury již v roce 1793.⁸⁵ Je tedy zřejmé, že prvnímu snímku, který dnes můžeme obdivovat, předcházela dlouhá cesta.

V roce 2002 byla objevena Niépceova o rok starší fotografie, než je *Pohled z Okna na dvůr*. Jedná se o heliografickou kopii rytiny mladého chlapce vedoucího koně (viz Přílohy I., obr. 5), která pravděpodobně vznikla v roce 1825.⁸⁶

⁸¹[Srov.] *Fotografický obzor: obrazový měsíčník přátel fotografie*. Praha: Český klub fotografů amatérů 1893-1944, 1939, roč. 47, č. 10-11, s. 113.

⁸² Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) byl francouzský průkopník a vynálezce fotografie. [Srov.] IRELAND, Kenneth. *Kdo první vynalezl, objevil, vyrobil?* Praha: Práce, 1995, s. 33-34.

⁸³ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. 2., upr. vyd. Praha: Mladá fronta, 1986, s. 11.

⁸⁴ Claude Niépce (1763-1828), celým jménem Claude Félix Abel Niépce, je známý jako francouzský vynálezce a bratr Nicéphora Niépce. Oba bratři spolupracovali na několika projektech (spalovací motor, fotografie), avšak Claude byl zastíněn slávou svého známějšího bratra.

[Srov.] WÖLFELOVÁ, Tamara. *150 let vývoje fotografie*. Ústí nad Labem: Státní vědecká knihovna Maxima Gorkého, 1989, s. 8.

⁸⁵ [Srov.] TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie*. Praha: SPN, 1987, s. 10-11.

⁸⁶ [Srov.] WITTLICH, Filip. *Fotografie – přímý svědek?!: Fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2011, s. 24.

Kalotypie

Daguerrotypie se po velmi krátkém čase stala slepou uličkou fotografie a byla nahrazena jinou technikou, která se nazývá kalotypie či talbotypie (viz Přílohy I., obr. 3). Ta byla vynalezena vědcem Williamem Henry Fox Talbotem⁸⁷ a umožňovala z jednoho negativu vytvořit neomezený počet kopií, a to na pouhý papír, nikoliv na stříbrné destičky.⁸⁸ Kalotypický obraz byl zabarven do teple hnědých odstínů a ve srovnání s daguerrotypií byl o něco méně ostrý a dokázal zachytit i mnohem méně detailů.

Vzhledem k tomu, že se však vytvářel na papírovou podložku, byl oproti daguerrotypii mnohem dostupnější technikou, což vedlo k novému uplatnění ve společenské praxi – shromažďování fotografií do knih a alb.⁸⁹

Kolódiový proces

Talbotova převratná technika rychle zastarala a už v roce 1851 byla nahrazena takzvaným kolódiovým procesem (viz Přílohy I., obr. 2).⁹⁰ V *Uměleckohistorickém sborníku* od Jaroslava Sedláře se udává jako rok vzniku a zveřejnění kolódiového postupu již rok 1950.⁹¹ Kolódiový proces spočíval v potírání skleněných destiček viskózním roztokem, na které se poté nanášely chemikálie citlivé na světlo. Nevýhodou této „mokré techniky“ bylo, že fotograf musel neustále cestovat spolu se svojí chemickou laboratoří. Mokrý kolódiový destičky se v praxi osvědčily tím, že výsledné získané pozitivy měly velmi vysokou obrysovou ostrost a dokázaly zachytit mnoho překvapivých detailů na povrchu fotografovaných předmětů.⁹²

⁸⁷ William Henry Fox Talbot (1800–1877), „byl anglický soukromý badatel, který se zabýval pokusy o zachycení obrazu pomocí světla už od roku 1834, je dnes po právu nazýván otcem moderní fotografie. Objevil systém negativ-pozitiv, na němž je dnešní fotografie založena.“

Fotografie: měsíčník pro fotografickou tvorbu. Praha: Panorama, 1993, roč. 44, č. 12, s. 534.

⁸⁸ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků.* 2., upr. vyd. Praha: Mladá fronta, 1986, s. 10–11.

⁸⁹ [Srov.] TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie.* Praha: SPN, 1987, s. 17–18.

⁹⁰ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků.* 2., upr. vyd. Praha: Mladá fronta, 1986, s. 10–11.

⁹¹ [Srov.] SEDLÁŘ, Jaroslav. *Uměleckohistorický sborník.* Brno: Blok, 1985, s. 45.

⁹² [Srov.] TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie.* Praha: SPN, 1987, s. 21.

Cesty vedoucí k suchým deskám - želatinové desky a celuloid

Potřeba přípravy mokrých desek těsně před záběrem byla však značně nevýhodná a pro fotografy v exteriéru vcelku omezující. Proto se prakticky okamžitě po zveřejnění vynálezu mokrého kolódiového procesu řada umělců a vědců zabývala hledáním nových způsobů toho, jak vyrobit kolódiové desky fungující za sucha, které by bylo možné připravit dopředu.⁹³

Objev suché desky na želatinovém základě je připisován britskému fotografu Richardu Leach Maddoxovi.⁹⁴ Tato technika umožňovala vytvořit si citlivé desky „do zásoby“, ještě před samotným fotografováním.⁹⁵ Největšího úspěchu v objevování této techniky však dosáhl Dr. Richard Hill Norris,⁹⁶ který dokázal stabilizovat kolódiovou vrstvu tím, že zaplnil veškeré drobné póry vyskytující se na povrchu destičky. K tomuto účelu používal taktéž želatinu, jako Maddox, či arabskou gumu. Jeho největší úspěch však tkví v tom, že díky tomuto objevu zahájil Norris komerční výrobu suchých fotografických desek, což byl krok, který fotografům výrazně usnadňoval práci mimo ateliér.⁹⁷ Na konci osmdesátých let 19. století byl tento proces ještě více urychlen zavedením celuloidových desek a následně i celuloidového pásu, čímž byl dokončen princip negativu a pozitivu, který se svým základem již mnoho nezměnil.⁹⁸

V roce 1888 firma *Eastman Kodak*⁹⁹ jako první využila svitkový film, který se vyráběl v různých formách. Vlnu amatérského fotografování zahájila heslem:¹⁰⁰ „*Vy stiskněte tlačítko, my zařídíme zbytek.*“¹⁰¹

⁹³ [Srov.] TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie*. Praha: SPN, 1987, s. 23.

⁹⁴ Richard Leach Maddox (1816–1902) byl fotograf a fyzik z Anglie. Jeho největším objevem bylo vynalezení suchého želatinového procesu pro fotografický průmysl (r. 1871)

[Srov.] SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha: Orbis, 1963, s. 102.

⁹⁵ [Srov.] SOUČEK, Ludvík. *Jak se světlo naučilo kreslit*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1963, s. 108.

⁹⁶ Dr. Richard Hill Norris (1830–1916) byl britský lékař a fotograf. Je považován za jednoho z prvních průkopníků mikrofotografie – fotografoval krevní krvinky. V polovině devatenáctého století vynalezl suchou kolódiovou fotografickou desku.

[Srov.] SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha: Orbis, 1963, s. 104.

⁹⁷ [Srov.] TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie*. Praha: SPN, 1987, s. 23.

⁹⁸ [Srov.] WITTLICH, Filip. *Fotografie – přímý svědek?!: Fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2011, s. 29.

⁹⁹ Firma KODAK založil George Eastman. Zahájil zde výrobu malých, levných fotoaparátů a později i svitkových filmů, což vedlo k novým konstrukcím fotoaparátů.

[Srov.] WÖLFELOVÁ, Tamara. *150 let vývoje fotografie*. Ústí nad Labem: Státní vědecká knihovna Maxima Gorkého, 1989, s. 13.

¹⁰⁰ [Srov.] SOUČEK, Ludvík. *Jak se světlo naučilo kreslit*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1963, s. 138.

¹⁰¹ WITTLICH, Filip. *Fotografie – přímý svědek?!: Fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2011, s. 30.

Eastman zavedl obrovský obchod, kdy vyměňoval staré fotografické komory za přístroje *KODAK*, ve kterých se využíval právě svitkový film, který se mohl nabít při denním světle. Na jediný pás svitku se dalo naexponovat osm až šestnáct snímků.¹⁰²

Barevná fotografie

Již od samého začátku daguerrotypie si umělci uvědomovali, že na obrazech nebyly zachyceny barvy. Z tohoto důvodu si vypomáhali kolorováním, za jehož vynálezce je považován malíř a daguerrotypista Johann Baptist Isenring,¹⁰³ který snímky lehce pokrýval práškovými barvami. Později se ke kolorování fotografií používaly akvarelové či anilinové barvy, nebo olejomalba, při níž byl původní fotografický snímek zcela zakryt.¹⁰⁴

„I když kolorované fotografie působí kouzlem doby, zůstává kolorit jen špatnou náhražkou přirozených barev a v mnoha případech promění fotografii v kýč.“¹⁰⁵

První barevný snímek (viz Přílohy I., obr. 6) zhotovil Sir James Clerk-Maxwell,¹⁰⁶ který se v letech 1855-1861 snažil potvrdit skladbu světla. Při jeho pokusech vznikl první barevný snímek za pomoci barevných filtrů, skrze které zhotovil tři dílčí záběry na barevnou stuhu. Z těchto tří snímků vytvořil pozitivy a promítal je skrze projektory na jedno plátno. Každý projektor měl před sebou příslušný barevný filtr. Na plátně, díky překrývání obrazů, vznikl barevný obraz skutečnosti.¹⁰⁷

V roce 1908 byl přihlášen první patent na barevný negativní film, který byl složen ze tří na sebe přiléhajících citlivých vrstev. Každá z vrstev je nejvíce citlivá

¹⁰² [Srov.] SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha: Orbis, 1963, s. 467.

¹⁰³ Johann Baptist Isenring (1796–1860) byl švýcarský umělec, věnující se především malbě krajín. Je také považován za jednoho z prvních daguerrotypistů ve Švýcarsku.

[Srov.] SKOPEC, Rudolf. *Československá fotografie: časopis pro ideovou a odbornou výchovu fotografických pracovníků*. 26. Praha: Orbis, 1975, s. 328.

¹⁰⁴ [Srov.] SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha: Orbis, 1963, s. 467.

¹⁰⁵ SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha: Orbis, 1963, s. 467.

¹⁰⁶ Sir James Clerk Maxwell (1831–1879), skotský fyzik, objevitel elektromagnetického pole, který je dnes známý pod názvem Maxwellovy rovnice. Na základě zkoumání teorie barev dospěl k závěru, že za použití tří základních barev a následným překrytím snímků, lze vyrobit barevnou fotografii.

GRIBBIN, John. *100 nejslavnějších vědců: nejvýznamnější osobnosti vědy od starověkého Řecka po současnost*. Brno: Jota, 2009, s. 186.

¹⁰⁷ [Srov.] KRAUS, Ivo. *Fyzika v kulturních dějinách Evropy*. Praha: České vysoké učení technické v Praze, 2008, s. 213.

na jednu z barev – červená, modrá, zelená.¹⁰⁸ Tímto objevem byla odstartována nová éra fotografie.

S nástupem 20. století se ve společnosti objevují otázky, co se stane s fotografií jako uměním, když zmáčknut spoušť může a zvládne prakticky kdokoliv. Jakýsi pocit méněcennosti z toho, že fotografie není uznávaná jako právoplatný druh umění, řeší fotografie od svých počátků tím, že veškeré tradiční umění napodobuje. Postupem času proniká do slovníků estétů jako označení něčeho, co jen a pouze napodobuje či kopíruje. Umělci, fotografové, používali takzvaných tvárných technik, neboli ušlechtilých tisků – uhlotisk, olejotisk, gumotisk,.. které potlačují základní vlastnost fotografie, což je ostrost kresby, a tím fotografii vzhledově přenesli spíše do podoby malířského díla.¹⁰⁹

Okolo roku 1930 se v Evropě plně prosadila fotografie, která je dnes označována slovem „moderní“. Tehdy se však většinou označovala jako „nová fotografie“, která neměla mít nic společného s předchozími fotografickými modely. Ve společnosti se mluvilo o znovuoživení fotografie, a to s vědomím, že už „definitivně“ našla sama sebe. Nový fotografický obraz je zaměřen na inovativní kompoziční metody, především detailní přiblížení k fotografovanému předmětu, diagonální kompozice či fotografování z neobvyklých úhlů jako jsou nahlédly, podhledy či kosé úhly. Ve srovnání s předešlou fotografií je však na nové fotografii nejnápadnější její ostrost, které umělci dosahují používáním objektivů s co nejvyšší rozlišovací schopností.¹¹⁰

K nejmodernějším technikám patří digitální fotografie, jejíž vývoj jde neustále kupředu. Na rozdíl od klasického fotoaparátu, kde se pro zachycení snímku používá film s citlivou vrstvou na světlo, využívají digitální fotoaparáty součástku zvanou CCD nebo CMOS čip. Tato součástka ve tvaru mřížky obsahuje velké množství drobných elektronických buněk s modrými, zelenými a červenými filtry, které lze připodobnit k čípkům a tyčinkám v lidském oku. Každý tento prvek tvoří jeden obrazový bod, který se nazývá pixel, a z nich jsou tvořeny digitální fotografie.¹¹¹

¹⁰⁸[Srov.] ŠEVELOVÁ, Irena. Historie fotoaparátu a fotografie: Barevná fotografie. *Digimanie* [online]. 1998 [cit. 06.04.2021]. Dostupné z: <https://www.digimanie.cz/historie-fotoaparatu-a-fotografie/>

¹⁰⁹ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. 2., upr. vyd. Praha: Mladá fronta, 1986, s. 36.

¹¹⁰ [Srov.] LORENZOVÁ, Helena. *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938*. Praha: Academia, 2000, s. 323.

¹¹¹[Srov.] MINKOVÁ, Markéta. *Digitální fotografie pro pokročilé*. Čestlice: Rebo, 2006, s. 20–22.

2.2 Česká fotografie 19. století

Česká fotografie neměla v 19. století žádného tvůrce, autora, který by byl věhlasně známý ve světě. Přesto zde bylo, na prahu 20. století, fotografování uznávanou profesí a mnoho autorů či majitelů ateliérů dosáhlo celospolečenského uznání. Mezinárodní úroveň dosáhla česká fotografie právě až ke konci 19. století v období, které se nazývá impresionistický piktorialismus.¹¹² Ten byl založený na názoru, že fotografie pouze zaznamenává motiv, a proto bez výtvarného zásahu výtvarníka nemůže být uměním. Piktorialismus vedl výzkumy nejrůznějších fotografických technik, které by byly schopné fotografii co nejvíce přiblížit malbě či kresbě.¹¹³ Podobně jako tomu bylo i v jiných zemích, začalo hrát stále důležitější roli fotoamatérské hnutí, jehož zastánci a podporovatelé se snažili o povznesení fotografie do sféry umění. Roku 1889 byl založen první *Klub fotografů amatérů* v Praze.¹¹⁴

V období mezi světovými válkami byl odmítán dosavadní fotografický přístup, a utvářela se fotografie, která je dnes pojmenována jako „moderní“. Ta si vytvořila nové funkce ve společnosti a nejvýznamnější platformou její prezentace se zajisté stal tisk.¹¹⁵ Spolu s rozvíjející se technikou a vědou již není hlavní snahou fotografie zdobit a vyjadřovat krásu, ale do popředí se dostávají tendence poznávat, a hlavně ukazovat pravdu.¹¹⁶

Velmi výraznou významnou a klíčovou osobností vyvíjející se generace profesionálních fotografů s uměleckými ambicemi se stal František Drtikol,¹¹⁷ příbramský rodák, který je dnes považován za prvního fotografa světového významu.¹¹⁸ Ve své tvorbě se řídil životním krédem, které si přinesl ze školy: „*Ars una, mille species (Umění je jediné, jeho podob tisíc)*.“¹¹⁹

¹¹² [Srov.] BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010, s. 9.

¹¹³ [Srov.] DUFEK, Antonín, ROUSOVÁ, Hana, ed. *Vademecum: moderní umění v Čechách a na Moravě (1890-1938)*. Praha: Gallery, 2002, s. 412.

¹¹⁴ [Srov.] BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010, s. 9.

¹¹⁵ [Srov.] LORENZOVÁ, Helena. *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938*. Praha: Academia, 2000, s. 205.

¹¹⁶ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. 2., upr. vyd. Praha: Mladá fronta, 1986, s. 37.

¹¹⁷ František Drtikol (1883–1961), byl český fotograf, který se proslavil především svými portréty a akty, které fotil ve stylu pozdní secese. Později dostaly jeho fotografie kubisticko-futuristický nádech. Drtikol je řazen k nejúspěšnějším českým autorům fotografie aktů.

[Srov.] KLARICOVÁ, Kateřina. *František Drtikol: výběr fotografií z celoživotního díla*. Praha: Panorama, 1989, s. 181.

¹¹⁸ BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010, s. 10.

¹¹⁹ BIRGUS, Vladimír. *Fotograf František Drtikol*. Praha: Prostor, 1994, s. 10.

Od roku 1923 začal ve svých aktech modely konfrontovat s nejrůznějšími geometrickými dekoracemi, vrženými stíny či světelnými kruhy. U fotografování využíval expresivních póz, které byly pravděpodobně ovlivněny divadlem a moderním tancem. Postupem času hrál v jeho fotografiích stále větší roli pohyb, který byl zvýrazňován dynamickými pózami či nakloněnými plochami. Mnohé Drtikolovy akty byly na svou dobu velmi odvážné. Ukazovaly nahé převážně ženské tělo v celé jeho přirozenosti a kráse.¹²⁰

Spolu s fotografem Jaromírem Funkem¹²¹ ve dvacátých letech formuje text, v němž jménem svým i jménem svých uměleckých přátel píše: „*Fotografie se pro nás přeměňuje ve výrazový prostředek k vlastnímu a individuálnímu vyjadřování. Jest nám tím, čím jest štětec malíři, nebo pero básníkovi. Nekonkurujeme malířům, nejsme jimi, jako nejsme grafiky, stojíme v diametrální vzdálenosti a na téže linii. Náš poměr k malířství je osamostatnění obou...*“¹²² Drtikol se tedy vědomě snaží, na rozdíl od francouzských umělců, odpoutat fotografický výraz od výrazu malířského.

Na přelomu 19. a 20. století se silným impulzem pro rozvoj fotografické momentky stalo postupné rozšiřování příručních fotoaparátů, což umožňovalo fotografovat bez stativu. Tyto podmínky zajistily vznik reportážní fotografie, za jejíž zakladatelskou osobnost v českých zemích je považován Rudolf Burner-Dvořák.¹²³ Ten zaznamenával život české společnosti, společenské a politické aktivity rodiny Františka Ferdinanda d'Este,¹²⁴ pro něhož pracoval jako osobní fotograf. Dvořák však velkou část své tvorby věnoval

¹²⁰ [Srov.] BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010. s. 22

¹²¹ Jaromír Funke (1896-1945), „*Avantgardní fotograf, teoretik a pedagog. Funke je považován za nejvýznamnější osobnost české fotografické avantgardy dvacátých a třicátých let. Již v polovině dvacátých let se vydal svou vlastní cestou k abstraktní fotografii, vytvořil však také některá z prvních a vzorových děl nové věcnosti, konstruktivismu a surrealismu.*“

FUNKE, Jaromír. *Jaromír Funke: průkopník fotografické avantgardy: (1896–1945): katalog výstavy: Moravská galerie, Brno: 24. 10 – 24. 11. 1996*. Brno: Moravská galerie, 1996, s. 4.

¹²² MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. 2., upr. vyd. Praha: Mladá fronta, 1986, s. 36.

¹²³ Rudolf Burner-Dvořák (1864–1921) se proslavil především jako průkopník české reportážní fotografie a jako zakladatel fotografie žurnalistické. V roce 1981 mu bylo schváleno používání titulu „*Momentní fotograf Jeho císařské a královské Výsosti Nejosvícenějšího pana arcivévody Františka Ferdinanda Rakouského z Este*“.

[Srov.] SCHEUFLER, Pavel a Jan HOZÁK. *Krásné časy: Rudolf Bruner-Dvořák, momentní fotograf*. Praha: Grafoprint-Neubert, 1995, s. 5.

¹²⁴ František Ferdinand Karel Ludvík Josef Maria arcivévoda Rakouský-Este (1863–1914) byl rakousko-uherský a český korunní princ. Na českém území vlastnil několik zámků a panství. V roce 1914 na něj by v Sarajevu spáchán atentát, při kterém, spolu se svojí manželkou zemřel. Tento atentát se stal záminkou pro začátek první světové války.

[Srov.] Česká televize. František Ferdinand d'Este. *Česká televize* [online]. 2012 [cit. 18.05.2021]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/lide/frantisek-ferdinand-d-este/>

i „momentní fotografii“. Jeho tvorba tedy z velké části, kromě portrétních snímků, obsahuje záběry z koňských dostihů, honů, atletických závodů či vojenských manévrů.¹²⁵

2.3 Fotografie v českých zemích ve spojení se surrealismem

Fotografie zaujala významné místo v pražské surrealistické skupině. Jeden z nejvýznamnějších fotografů byl Jindřich Štyrský, v jehož snímcích můžeme vidět nejrůznější symboly a zobrazení, v nichž je vše živé i neživé, promítá se zde vznik a zánik, což přímo odkazuje na Bretonovy manifesty. Štyrského cykly představovaly značnou součást první výstavy pražské surrealistické skupiny, která se uskutečnila v *Mánesu*. Na této výstavě to bylo vůbec poprvé, kdy se fotografie v takové míře (74 snímků), zařadila do kontextu avantgardní tvorby.¹²⁶ Práce Jindřicha Štyrského zajisté patří k nejvýznamnějším realizacím surrealistické fotografie, nebyly však první. Byl zde totiž jiný autor, Jaromír Funke, který fotografoval v podobném duchu již v roce 1929. Kromě těchto dvou autorů přispěli k surrealistické fotografii také Miroslav Hák a Vilém Reichmann,¹²⁷ kteří pracovali převážně až ve čtyřicátých letech. V oblasti inscenované fotografie byl dominantním reprezentantem Man Ray, který již ve třicátých letech svojí prací ovlivňoval módní časopisy a reklamu.¹²⁸

Česká surrealistická fotografie třicátých let představuje jeden z nejvýznamnějších českých příspěvků do světového umění a fotografie své doby. Představoval novou avantgardní dimenzi, byl protipólem konstruktivistických a funkcionalistických tendencí, proti vnějšímu modelu stavěl model vnitřní, založený na subjektivitě a individualitě.¹²⁹

¹²⁵ [Srov.] BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010, s. 22–24.

¹²⁶ [Srov.] BIRGUS, Vladimír. *Česká fotografická avantgarda: 1918-1948 : [katalog výstavy] : [Galerie hlavního města Prahy : 30.3. – 30.5.1999]*. Praha: KANT, 1999, s. 297.

¹²⁷ Vilém Reichmann (1908-1991) byl český avantgardní kreslíř – karikaturista, básník a fotograf. Vytvářel takzvané *grafogramy*, které vznikaly kombinací kresby, frottage a fotogramu.

[Srov.] REICHMANN, Vilém. *Vilém Reichmann: fotografie*. Düsseldorf: Galerie Neumann, 1992, s. 3–5.

¹²⁸ [Srov.] LORENZOVÁ, Helena. *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938*. Praha: Academia, 1998, s. 333.

¹²⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 337.

2.4 Autoři, kteří byli inspirací pro české umělce

„Vezmeme-li na pomoc slovník, nenajdeme pod heslem „surrealistická fotografie“ jméno Jindřich Štyrský, ale MAN RAY.“¹³⁰

Druhá polovina třicátých let je obdobím, kdy se česká umělecká sféra ve velkém seznamuje se zahraniční fotografií. Pro české umělce, a především pak fotografy, byl velkou inspirací Man Ray a Eugène Atget, jehož dílo uhranulo začínající básníky, malíře a fotografy.¹³¹

2.4.1 Man Ray

Man Ray¹³² (viz Přílohy I., obr. 7–10, 52) patřil k moderním umělcům, kteří ve fotografii dokázali vidět a nalézt účinný nástroj a prostředek avantgardního uměleckého výrazu, který dokáže vyjádřit to, co podle nich nebylo možné vyjádřit jakýmkoliv jiným tradičním výtvarným prostředkem.¹³³

Na rozdíl od Štyrského, který bude zmíněn v samostatné podkapitole, se až na výjimky nevzdává ateliérového aranžmá, ani dodatečné laboratorní úpravy snímku. Sám dokonce pomyslně otevřel pole fotografického experimentu, který spočíval ve snímcích, které vznikaly bez objektivu, osvitem citlivé vrstvy papíru skrze nejrůznější předměty. Tato technika se nazývá fotogram. Man Rayovy fotogramy jsou však nazývány rayogramy.¹³⁴ (viz Přílohy I., obr. 11–14)

V knize *Vlastní autoportrét* se Man Ray o objevení techniky rayogramu zmiňuje takto: *„Jeden list fotografického papíru se dostal do vývojky – neexponovaný papír, který se připlehl k exponovaným pod negativy – dělal jsem nejprve několik exposic a vyvolával je pak všechny společně – a čekal jsem marně*

¹³⁰ KRÁL, Petr. *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 29.

¹³¹ [Srov.] PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. Praha: Akropolis, 1998, s. 145.

¹³² Man Ray, vlastním jménem Emmanuel Radnitzky, byl americký fotograf, který se narodil v roce 1890 ve Philadelphii. Už na střední škole se začal zajímat o umění, později začal studovat na National Academy of Design, na Art Students League a v roce 1912 docházel na Ferrer School, kde se začal zajímat o moderní umělecké směry, mezi kterými byl kubismus, dadaismus a futurismus. Již v roce 1915 měl svoji první samostatnou výstavu a o dva roky později se podílel na založení New Yorkské dadaistické skupiny. Od té doby byl předním avantgardním umělcem, který ovlivnil mnoho budoucích výtvarníků.

[Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. 2., upr. vyd. Praha: Mladá fronta, 1986, s. 80.

¹³³ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění ve spolupráci s Grantovou agenturou České republiky, 2012, s. 427.

¹³⁴ [Srov.] KRÁL, Petr. *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 29.

dvě minuty, až se objeví obrázek. Litoval jsem promarněného papíru. Mechanicky jsem položil do misky na navlhčený papír skleněnou nálevku, odměrku a teploměr. Rozsvítil jsem světlo a před mým zrakem se začal rýsovat obrázek, ne prostá silueta předmětů jako na přímé fotografii, ale zkreslená, zlomená sklem, které se více nebo méně dotýkalo papíru a rýsovalo se na černém pozadí, částečně přímo vystavěné světlu. Vzpomněl jsem si, že jsem jako chlapec dával kapradiny na citlivý papír v kopírovacím rámečku a vystavoval je slunečnímu světlu, získával jsem tak bílý negativ listů. Tohle bylo založeno na téže myšlence, ale mělo to navíc určitou trojrozměrnost a barevné odstíny... Bral jsem, co mi přicházelo pod ruku, klíč od hotelového pokoje, kapesník, několik tužek, štětec, svíčku, kousek provázku – nebylo třeba dávat je do tekutiny, stačilo položit je na suchý papír, vystavit papír na několik vteřin světlu, jak se to dělá s negativy. Ráno jsem zkoumal výsledek a připnul jsem dva rayogramy, jak jsem se rozhodl je nazývat, na zeď.¹³⁵

Nejstarší rayogramy byly v Československu publikovány ihned po jejich vzniku, tedy v roce 1922, a to konkrétně ve sborníku *Život II*, kde je uveřejnil Karel Teige.¹³⁶ O rok později se Man Ray rozhodl tato svá díla vystavit na pražském *Bazaru moderního umění*. Někteří fotografové byli z jeho děl nadšeni, naopak jiní díla označili za „slepu uličku fotografie“, která nikam nevede.¹³⁷ Jeden z umělců, který tento jeho výtvarný postup neuznával, byl Jaromír Funke, který jej považoval za návrat fotografie o století zpět k dobám, kdy ještě nebyla známá technika kopírování a rozmnožování snímků z negativu.¹³⁸ Avšak postupem času i on začne techniku fotogramu používat. Konkrétně v roce 1926 vytvořil několik pozoruhodných fotogramů (viz Přílohy I., obr. 15–16), které diváka zaujmou tím, že byly vytvořeny ze skleněných, transparentních součástek ozdravujícího přístroje.¹³⁹

Jaromír Funke patrně jako první ve fotografii aplikoval princip, který je založen na zázračném setkání i principu nalezeného objektu. Těmito principy dokazoval pravdivost Bretonovy teze o nadrealitě, která je běžně obsažená

¹³⁵ RAY, Man. *Vlastní portrét*. Praha: Odeon, 1968, s. 103–104.

¹³⁶ [Srov.] BIRGUS, Vladimír a Pavel SCHEUFLER. *Fotografie v českých zemích 1839-1999: chronologie*. Praha: Grada, 1999. s. 55.

¹³⁷ [Srov.] BIRGUS, Vladimír. *Česká fotografická avantgarda: 1918-1948: [katalog výstavy] : [Galerie hlavního města Prahy : 30.3. – 30.5.1999]*. Praha: KANT, 1999, s. 28.

¹³⁸ [Srov.] LINHART, Lubomír. *Jaromír Funke*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 16.

¹³⁹ [Srov.] BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Český surrealismus 1929-1953*. Praha: Argo, 1996, s. 291.

v „obyčejné“ realitě, nikoliv nad ní nebo mimo ni. Funke svoji práci neoznačoval za surrealistickou, má vlastní název „emoční fotografie“.¹⁴⁰

Tradice objevování nadreality v realitě se v české surrealistické fotografii stala jednou z nejpłodnějších. Na Funkeho navázal s podobnou myšlenkou Jindřich Štyrský, který mimo jiné svou tvorbou inspiroval například Jiřího Severa.¹⁴¹ Sever v průběhu čtyřicátých až šedesátých let vytvořil přibližně čtyřicet cyklů, které vázal do alb, čímž pevný sled snímků získal svůj příběh – na rozdíl od Štyrského, jenž nechával fotografie volně.¹⁴²

2.4.2 Eugène Atget

Eugène Atget (viz Přílohy I., obr. 17–20, 53), francouzský umělec narozený v roce 1857, je považován za jednoho z prvních klasiků mladého umění, za člověka se svěžími smysly, osobnost, která nelpěla na uměleckých ambicích a která tvořila své nevšední dílo nehledě na to, co je v rámci umění společnosti přijímané. Právě jeho snímky byly na počátku surrealismu mnoha umělci obdivovány.¹⁴³ *„V době, kdy jeho současníci byli posedlí touhou být ještě malířtější než malíři a užívali všech možných fines, jen aby fotografie nevypadala jako fotografie, Atget si vybíral tak „prosté“ motivy, jako jsou pouliční prodavači, zapadlé městské dvorky, boudy na tržišti nebo prostitutky na nárožích. A fotografoval je v jasném ostrém detailu.“*¹⁴⁴

Atget měl vlastní velkou naivní víru v to, že cokoli upoutá jeho zrak, pozornost a rozruší jeho mysl, stojí tato věc za fotografický záběr. Tímto postojem a výtvarným krédem značně předběhl svoji dobu, která ho proto nepochopila. Z tohoto důvodu bylo za jeho života otištěno a zveřejněno jen několik málo snímků.¹⁴⁵ Štyrského, přitahovaly různé výkladní skříně a výlohy, ve kterých často zachycuje i svůj vlastní odraz.¹⁴⁶ Atget však neovlivnil z českých fotografií pouze

¹⁴⁰ [Srov.] BIRGUS, Vladimír. *Česká fotografická avantgarda: 1918–1948: [katalog výstavy]: [Galerie hlavního města Prahy: 30.3. – 30.5.1999]*. Praha: KANT, 1999, s. 217–218.

¹⁴¹ Jiří Sever (1904–1968), vlastním jménem Vojtěch Čech, byl český fotograf a chemik spřízněný s tvorbou umělecké skupiny *Skupina 42*.

[Srov.] HEJDA, Zbyněk. *Revolver revue*. Praha: Nezávislé tiskové středisko, 1944, č.1 s.266.

¹⁴² [Srov.] BIRGUS, Vladimír. *Česká fotografická avantgarda: 1918–1948: [katalog výstavy]: [Galerie hlavního města Prahy: 30.3. – 30.5.1999]*. Praha: KANT, 1999, s. 218–219.

¹⁴³ [Srov.] KRÁL, Petr. *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 12–14.

¹⁴⁴ *Fotografie: měsíčník pro fotografickou tvorbu*. Praha: Panorama, 1993, roč. 44, č. 1, s. 6.

¹⁴⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 63.

¹⁴⁶ [Srov.] CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann, 2004, s. 163.

Jindřicha Štyrského, ale jeho vliv se odráží i v díle Emily Medkové či Jiřího Severa.¹⁴⁷

„Surrealistická tvorba nechce být jen obrazným přepisem – ať věrným nebo idealizovaným – daného stavu světa a lidské situace v něm. Každé autenticky surrealistické dílo je především návrhem nového, přijatelnějšího řádu věcí, konkretizací neznámých možností, které skutečnost nabízí imaginaci a tím i lidskému jednání určovanému jejími temnými, ale naléhavými podněty. Patří k nejvyšším výsadám fotografie, že je schopna tento „lepší svět“ demonstrovat přímo ve světě, jaký je dnes, skládat jeho podobu z výseků nejskutečnějších míst a dějů. Jen tento par excellence „realistický“ výrazový prostředek – spolu s filmem – dovede doslova na rubu všední reality odhalit netušená potencionální dramata, v nichž může hrát uhrančivou roli obyčejný provaz, kus potrhané krajky nebo proutěný koš.“¹⁴⁸

Petr Král ve své knize *Fotografie v Surrealismu* dělí fotografie z období surrealismu do dvou linií. Konkrétně je to linie „atgetovská“, která dbá na zobrazování reálnosti každodenního života. Je jí považována za plodnější, živější a především autentičtější přístup. Na druhé straně je linie „manrayovská“, ateliérová linie fotografie, která se situuje mimo čas a prostor, přímo do divákova vědomí.¹⁴⁹

2.5 Emila Medková

Emila Medková (viz Přílohy I., obr. 28, 48, 49), rozená Tláskalová, se narodila 19.11.1928 v Ústí nad Orlicí do rodiny typografa Josefa Tláskala. Mezi lety 1942–1946 studovala *Na Státní grafické škole v Praze*. Začátkem padesátých let se provdala za Mikuláše Medka, významného českého malíře, s nímž společně vstoupila do *Pražské skupiny surrealistů*, jež byla vedena Karlem Teigem. Medková zemřela 19.09.1985, ve svých 57 letech, v Praze.¹⁵⁰

První fotografie Medkové jsou převážně aranžované a nesou velmi silný emotivní náboj – „mají uhrančivost klasických surrealistických objektů.“¹⁵¹ V její

¹⁴⁷ [Srov.] KRÁL, Petr. *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 14.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 22.

¹⁴⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 29–31.

¹⁵⁰ [Srov.] BIRGUS, Vladimír. *Česká fotografická avantgarda: 1918–1948: [katalog výstavy]: [Galerie hlavního města Prahy: 30.3. – 30.5.1999]*. Praha: KANT, 1999, s. 313.

¹⁵¹ NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *K surrealismu*. Praha: Torst, 1998, s. 176.

tvorbě můžeme spatřovat přechod subjektivního v objektivní a naopak, projekci subjektu do reality a objektivizaci nevědomých představ.

Dochází tu k bretonovskému přechodu od jednoho v druhé, ale také ke ztotožnění vlastního tvůrčího aktu s aktem následné interpretace. Tvorba je u ní již od samého počátku interpretací.¹⁵² Ve fotografiích, na kterých je k vidění otlučené zdivo (viz Přílohy I., obr.21–22, 25–26), zůstává zdivo v první řadě sebou samým a současně se mění v hlavu či jiný přízrak, čímž může divák vnímat prolínání různých smyslových, ale i významových rovin, skryté obsahy a výzvu k nikdy nekončícím a ničím neomezeným interpretacím.¹⁵³ Jan Kříž ve své knize s názvem *Emila Medková* k tomuto tématu píše: „*I věcem je potřeba čas od času porozumět. Porozumět jim jinak, než jsme jim rozuměli včera. Porozumět jejich proměně. ... Časem je třeba vyjmout věci z jejich anonymity, přinutit je k novým estetickým výpovědím a rozeznat významy, jež nově obsahují.*“¹⁵⁴

Zeď v kombinaci s oknem se pro Medkovou stala na určitou dobu charakteristickým námětem. Medková se zajímala o zvláštní povrchové struktury. Tento zájem se zřejmě vyvíjel od přístupu, s nímž se seznámila v grafické škole, kterou navštěvovala. Pedagogové této školy dokonce v polovině třicátých let vydali publikaci s názvem *Fotografie vidí povrch*. Námětu okna se věnovala zejména v začátcích své tvorby. Zaujalo ji díky svým světelným reflexům, ale i díky tomu, že je přechodem mezi dvěma typy prostorů – interiérem a exteriérem. Zaznamenávala výhledy z oken ven, ale i vnější pohledy na okna, která byla často zatarasená či rozbitá.¹⁵⁵

Kříž některé práce Medkové připodobňuje k tvorbě Funkeho, který již v polovině dvacátých let přehodnocoval skutečnost věcí. Také ale udává, že ještě mnohem blíže je její tvorba spojena s Miroslavem Hákem, který ve srovnání s Funkem uvolňuje násilnou kompoziční stylizaci snímků. Hák se ve svých fotografických cyklech věnuje, podobně jako Medková, tajemným městským zákoutím, destruovaným plochám zdí a opuštěným objektům.¹⁵⁶

V roce 1949 Medkovou při její tvorbě zaujaly nalezené přírodní objekty, které svými podobami vybízely k antropomorfním výkladům. Mezi snímky, které jsou

¹⁵² [Srov.] NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *K surrealismu*. Praha: Torst, 1998, s. 206-208.

¹⁵³ [Srov.] MEDKOVÁ, Emila, Karel SRP a Lenka BYDŽOVSKÁ. *Emila Medková*. Praha: KANT, 2001, s. 9–10.

¹⁵⁴ KRÍŽ, Jan. *Emila Medková*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 7.

¹⁵⁵ [Srov.] MEDKOVÁ, Emila, Karel SRP a Lenka BYDŽOVSKÁ. *Emila Medková*. Praha: KANT, 2001, s. 13–14.

¹⁵⁶ [Srov.] KRÍŽ, Jan. *Emila Medková*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 11.

založené na přírodních objektech, patří například *Pařez* či *Torzo*, které vzniklo osamostatněním detailu rostoucího holého kmene s ostnatým drátem. Zcela originální nález pak představovala fotografie s názvem *Sněžná hlava*¹⁵⁷ (viz Přílohy I., obr.23), kde může divák spatřovat lidský profil, který vzniká interpretací skvrny, jež je tvořena prosakující vodou na zmrzlé, ledové ploše. Význam dvojobrazu, tedy profilu lidské tváře i samotného ledu, je v tomto snímku stejně důležitý, což je autorkou potvrzeno i názvem díla.¹⁵⁸ „*Ať už je výchozí obraz jakéhokoliv typu, krakeláž stěny či ledu, struktura kůry či skládky, zákoutí odložených věcí, evokační schopnost fotografky ji žene k vyslovení nového nalezeného významu, aniž ten první přestává být patrný.*“¹⁵⁹ V rozhovoru s Annou Fárovou se Medková zmiňuje o strachu před prázdňem, které by se mohlo

ve fotografiích vyskytovat: „*Není-li ve fotografii tajemství a nemá-li její realita druhý plán, nastává prázdno. Nejde o popis předmětů, nejde ani o popis hlavy, tváře vepsané do jiného předmětu, jde o to, co se evokuje.*“¹⁶⁰

Na konci čtyřicátých let Emila Medková přinesla velké téma – stín, kterým byla naprosto fascinovaná. Stín obecně měl v české avantgardní fotografii bohatou tradici (Drtikol, Funke, Bartuška,..), avšak Medkové se podařilo dojít k vlastnímu neotřelému zpracování. V jedné skupině fotografií využívala stínu lidské postavy, jež zaujímal výrazný postoj, a jeho odrazu v zrcadle, které bylo postaveno tak, aby se stín zdvojnásobil souměrně za pomoci středové osy, čímž vznikl symetrický temný obrazec. Ten by se dal připodobnit k předlohám Rorschachových testů¹⁶¹, který jsou využívány v psychologii.¹⁶²

Emila Medková, ve svých pracích také hojně využívá netradičního prvku skleněných očí, které zaznamenává v různých kompozicích (viz Přílohy I., obr.24) Oko je zde jako obvykle paranoidním motivem, který má symbolizovat především

¹⁵⁷ [Srov.] MEDKOVÁ, Emila, Karel SRP a Lenka BYDŽOVSKÁ. *Emila Medková*. Praha: KANT, 2001, s. 15.

¹⁵⁸ [Srov.] NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *K surrealismu*. Praha: Torst, 1998, s. 206–208.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 176.

¹⁶⁰ MEDKOVÁ, Emila, Karel SRP a Lenka BYDŽOVSKÁ. *Emila Medková*. Praha: KANT, 2001, s. 321.

¹⁶¹ Hermann Rorschach (1884–1922), byl švýcarský psychiatr, který se, jako výborný kreslíř nadšený malířstvím, zajímal o to, jakým způsobem jeho pacienti reagují na různé inkoustové skvrny. Odpovědi pacientů srovnával s odpověďmi „normálních“ osob. Pacientovi / vyšetřovanému člověku, je během Rorschachova testu předloženo deset tabulek s inkoustovými skvrnami – pacient řekne, co mu skvrny připomínají, co by obrázky mohly představovat. Rozdíly v odpovědích informují lékaře o povaze a struktuře osobnosti vyšetřovaných pacientů.

[Srov.] SILLAMY, Norbert. *Psychologický slovník*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2001, s. 183-184.

¹⁶² [Srov.] MEDKOVÁ, Emila, Karel SRP a Lenka BYDŽOVSKÁ. *Emila Medková*. Praha: KANT, 2001, s. 22.

podezíravost nově nastupujícího komunistického režimu. Motiv skleněného oka měl v meziválečné surrealistické tvorbě bohatou tradici.¹⁶³

Jan Kříž o díle Emily Medkové napsal následující věty, které shrnují její celkové pojetí fotografie:

„Snímky Emily Medkové představují věci i duchovní významy zároveň. Jsou prosté i složité, stejně jako lidé a stejně jako svět. Jsou plny podmanivé magické záře, bez níž nemůžeme žít. Věci zde sní svůj sen daleko od lidí, ale člověk v jeho obrazech rozpoznává sám sebe. Fotograf se zde stává oknem věci rozevřeným v nás. A to rozhodně není málo.“¹⁶⁴

2.6 Jindřich Štyrský

Jindřich Alexandr Ladislav Štyrský (viz Přílohy I., obr. 50–51) byl český malíř, fotograf a básník, který se narodil 11.08.1899 v Čermné. Vystudoval gymnázium v Hradci Králové a následně poté *Akademii výtvarných umění v Praze*. Od roku 1923 byl členem uměleckého sdružení *Devětsil*. V letech 1925–1928 žil s Toyen (Marií Čermínovou) v Paříži, kde založili svůj vlastní směr – *artificialismus*,¹⁶⁵ který byl výraznou obhajobou malířství v závěrečné etapě *Devětsilu*. Hlavní myšlenkou artificialismu bylo ztotožnění básníka s malířem. Tento směr nadřadil poezii malířství, které umožňovalo její technické zpracování. *„Je básněním beze slov, básněním pojímaným jako proud uvolněné lyrické spontaneity.“¹⁶⁶* Karel Teige charakterizoval tento směr jako lyrický stav vědomí, který není vázán na vnitřní ani vnější skutečnost, ale své podněty pro zpracování čerpá z oblasti mezi vědomím a nevědomím, jež se navzájem prostupují při tvorbě jakéhokoliv obrazu nebo výtvarného díla.¹⁶⁷

¹⁶³ [Srov.] BIRGUS, Vladimír. *Česká fotografická avantgarda: 1918–1948: [katalog výstavy]: [Galerie hlavního města Prahy: 30.3. – 30.5.1999]*. Praha: KANT, 1999, s. 222.

¹⁶⁴ KŘÍŽ, Jan. *Emila Medková*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 22.

¹⁶⁵ [Srov.] BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Jindřich Štyrský*. Ilustroval Jindřich ŠTYRSKÝ. Praha: Argo, 2007, s. 498–504.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 278.

¹⁶⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 279.

Po návratu do Čech byl Štyrský od roku 1932 členem *Výtvarného spolku Mánes*¹⁶⁸ a o dva roky později založil spolu s dalšími umělci *Skupinu surrealistů* v ČSR. Zemřel 21.03.1942 v Praze.¹⁶⁹

„Štyrský, považovaný za zakladatele české surrealistické fotografie, byl na rozdíl od profesionálně školené Medkové fotografem-amatérem, nechávajícím si dokonce zvětšovat své záběry jiným autorem.“¹⁷⁰ Největší kouzlo pro vyjádření svých vlastních snů a představ našel ve fotografickém zachycování obyčejných věcí doslova na ulici, dokázal ho plně zaujmout pouťový stánek či výloha obchodu. Scény, které fotografoval, nijak nearanžoval, dokonce byl odpůrcem jakkoliv inscenované fotografie a technických experimentů (viz Přílohy I., obr.33–34). Nápadným rysem jeho fotografií je absence lidských postav. Ty jsou nahrazeny loutkou, krejčovskou pannou, česací hlavou (viz Přílohy I., obr.31, 35) či vývěsními štíty a pouťovými obrazy.¹⁷¹

Sám o svém díle řekl: „Jediné, co mne dnes na fotografii přímo fantasticky láká, je hledání nadreality utajené v předmětech skutečného života.“¹⁷² Štyrský a další čeští surrealističtí umělci se před válkou soustředí na takzvané „každodenní zázračno“, tedy na předměty či zajímavá zákoutí, které se běžně okolo jejich osoby vyskytují.¹⁷³ „Štyrského fotografické cykly ... nejsou ničím jiným než krajně skutečnými příběhy skládanými při kouzelných toulkách ulicemi z nahodilých setkání s předměty a místy číhajícími, zdá se, v tajemném městském zákulisí jen proto, aby osvětlily naše nejtemnější vzpomínky a představy.“¹⁷⁴ Karel Srp se k jeho fotografickým námětům vyjádřil následovně: „Štyrský fotografoval to, čeho se nedokázal dotknout jinak, čemu nemohl uniknout, co jej v představách pronásledovalo a oslovovalo.“¹⁷⁵

V letech 1934–1935 vytvořil několik fotografických cyklů – *Žabí muž*, *Muž s klapkami na očích* (viz Přílohy I., obr. 30, 32, 36) a *Pařížské odpoledne*. První dva zmíněné cykly (*Žabí muž* a *Muž s klapkami na očích*) zaznamenávají nejruznější

¹⁶⁸ „Spolek výtvarných umělců Mánes vznikl v roce 1887 a existuje dodnes. Členy spolku byli od samého počátku ti nejlepší výtvarní umělci své doby. Prvním starostou se stal Mikoláš Aleš a spolek se hned při vzniku přihlásil k odkazu Josefa Mánesa... S.V.U. Mánes od svého počátku sdružoval malíře, sochaře, architektky, skláře, kunsthistoriky a stal se součástí našeho kulturního a společenského života. Zároveň vždy, v celé své historii trvá na kvalitě a prověřených hodnotách.“

S.V.U. Mánes. S.V.U. Mánes [online]. 2019 [cit. 18.05.2021]. Dostupné z: <https://www.svumanes.cz/>

¹⁶⁹ [Srov.] BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Jindřich Štyrský*. Ilustroval Jindřich ŠTYRSKÝ. Praha: Argo, 2007, s. 538.

¹⁷⁰ MEDKOVÁ, Emila, Karel SRP a Lenka BYDŽOVSKÁ. *Emila Medková*. Praha: KANT, 2001, s. 87.

¹⁷¹ [Srov.] KRÁL, Petr. *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 24–26.

¹⁷² Tamtéž, s. 26.

¹⁷³ [Srov.] Tamtéž, s. 27.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 28

¹⁷⁵ BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Jindřich Štyrský*. Ilustroval Jindřich ŠTYRSKÝ. Praha: Argo, 2007, s. 334.

výlohy a poutě, kdežto *Pařížské odpoledne* je zaměřeno převážně na zaznamenání rozpadajících se náhrobků a hřbitovů. Tyto fotografie zachycují motiv odcházení, postupného mizení a to paradoxně za pomoci náhrobků, které by měly odolávat zubu času.¹⁷⁶

Štyrský se stal pomyslným majákem české surrealistické fotografie, a to zejména pro velmi vysokou imaginativnost neupravených, až „všedních“ fotografií, které se staly pomyslným odrazovým můstkem při tvorbě dalších umělců.¹⁷⁷

2.7 Miroslav Hák

*„Miroslav Hák je básník. Jeho oči jsou předpokojem tvůrčí dílny srdce a ducha, jeho perem je fotografická kamera. A celou svou bytostí objímá svět jevů, svět naplněný protiklady: zdáním a pravdou. Z těchto prvků vytváří své fotografické obrazy. Ony jsou mu nepřeborným zdrojem inspirace, jim vtiskuje pečeť svého tvůrčího záměru a přesvědčení, jimiž se charakterizuje jako osobitý a suverénní umělec.“*¹⁷⁸

Miroslav Hák (viz Přílohy I., obr. 46–47) se narodil 9. května 1911 v Nové Pace. Dětská léta prožil převážně v ateliéru vlastního otce, který byl fotografem. Své nadání a chuť zaznamenávat svět skrze hledáček fotoaparátu zdědil a získal nejspíše právě od otce Františka Háka, se kterým také začínal fotografovat první portréty obyvatel Nové Paky a okolních vesnic.¹⁷⁹

Umělecký odkaz Háka (viz Přílohy I., obr. 37–44), Evou Petrovou považovaného za jednu z nejvýznamnějších osobností české fotografické scény mezi třicátými a šedesátými lety, v mnohém přesahuje hranice obyčejné fotografie.¹⁸⁰ V polovině třicátých let se začalo profilovat nové sdružení mladých autorů, které je dnes známé pod názvem *Skupina 42*.¹⁸¹ Skupina pracovala s tematikou člověka uprostřed městské civilizace a vedle Miroslava Háka, který

¹⁷⁶ [Srov.] BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Jindřich Štyrský*. Ilustroval Jindřich ŠTYRSKÝ. Praha: Argo, 2007, s. 525.

¹⁷⁷ [Srov.] KRÁL, Petr. *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 27.

¹⁷⁸ HÁK, Miroslav. *Očima svět kolem nás: 46 vybraných fotografií z let 1935–1945*. V Praze: Československý spisovatel, 1947, s. 1.

¹⁷⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 15.

¹⁸⁰ [Srov.] PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. Praha: Akropolis, 1998, s. 143.

¹⁸¹ [Srov.] BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010, s. 139.

se stal členem skupiny v roce 1943, a který byl jediným fotografem, zde působilo mnoho básníků.¹⁸² Výtvarníci se veřejnosti představili výstavou v *Topičově salonu* v roce 1943. Hák zde vystavil šestnáct fotografií s tematikou města. Karel Teige jeho dílo označil za:¹⁸³ „...nejautentičtější a nejvýraznější ztělesnění programu *Skupiny 42*“.¹⁸⁴

Od třicátých let tedy Hák patřil mezi významné představitele české moderní fotografie. Ludvík Baran ve své knize udává, že vstoupil do světa české fotografie v roce 1932, kdy se zúčastnil mezinárodního salonu fotografie v Miláně. Zmiňuje také, že se řadí mezi české experimentátory zabývající se fotogramem, simultánní fotografií¹⁸⁵ a strukáží.¹⁸⁶ V Československu technika strukáže vzbudila velkou pozornost na výstavě fotografií v *Divadle D 39*, kde kromě Hákových děl byly vystaveny i obrazy, které za svůj vznik vděčí pouze citlivému papíru, vývojce a ustalovači. Technika strukáže spočívá v tom, že se na citlivou vrstvu papíru působí zředěnou, nebo koncentrovanou vývojkou. Ta se může nalévat a roztírat do různých obrazců. Vývojka se mísí s ustalovačem a posléze se takto připravený papír osvětlí. Místa, na kterých je nanesená vývojka, šednou a černají. Tento proces tmavnutí se dá v jakémkoli okamžiku přerušit lázní kyseliny octové, a papír pak obvyklým způsobem ustálit.¹⁸⁷

V roce 1936 poslal, tehdy ještě jako neznámý autor, čtyři své fotografie na mezinárodní výstavu pořádanou *Spolkem výtvarných umělců Mánes*, kde ostatní autory překvapil svým pojetím, vyjádřením, námětem, uměleckou řečí a svojí poetikou.¹⁸⁸ Všechny čtyři fotografie byly komisí, v níž zasedaly významné umělecké osobnosti, přijaty a Miroslav Hák se rázem přidal k avantgardě české fotografie.¹⁸⁹

Rok 1938 byl pro Háka klíčový. Proběhla jeho první samostatná výstava v *D 38*, která shrnovala fotografie z rozmezí let 1931–1938. Výstavu zahajoval Jaromír Funke, jenž napsal: „*Okouzlení z černobílé stupnice, experimentace*

¹⁸² [Srov.] POSPĚCH, Tomáš, ed. *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech*. Hranice: Dost, 2010, s. 327.

¹⁸³ [Srov.] PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. Praha: Akropolis, 1998, s. 143-147.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 143.

¹⁸⁵ [Srov.] BARAN, Ludvík. *Zázraky fotografie*. Praha: Práce, 1964, s. 124.

¹⁸⁶ Simultánní fotografie – Spočívá v tom, že několikrát opakované záběry musí být vedeny přímo do míst citlivé vrstvy, které zatím nebyly zasaženy světlem při předchozích záběrech. Nejčastěji se tato technika využívá při fotografování portrétů.

[Srov.] ŠIMEK, Jaroslav. *Techniky fotografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2003, s. 73.

¹⁸⁷ [Srov.] SOUČEK, Ludvík. *Speciální fotografické techniky*. Praha: Orbis, 1967, s. 56–57.

¹⁸⁸ [Srov.] HÁK, Miroslav. *Očima svět kolem nás: 46 vybraných fotografií z let 1935-1945*. V Praze: Československý spisovatel, 1947, s. 6.

¹⁸⁹ [Srov.] PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. Praha: Akropolis, 1998, s. 145.

s materiálem a zkoušené únosnosti opticko-chemického procesu dovedly Háka k vlastním objevům, kterými se Hák přiblížil k hranicím, kde přestává fotografie.“

¹⁹⁰ Hlavní myšlenkou textu bylo vyzvednutí autorova emocionálního tvůrčího postupu.¹⁹¹

Hák byl výjimečným a všestranným fotografem. Věnoval se jak komerční a reportážní fotografii, tak fotografii umělecké. Za svůj život nafotil řadu aktů a figurálních studií. Věnoval se záznamům pražské periferie, které jsou dnes považovány za klasická díla.¹⁹²

Zdeněk Pešat ve své knize *Skupina 42: antologie* napsal větu: „*Hák vedl oko kamery do míst, kde se obyčejnost najednou měnila v cosi fantomatického, přistihoval skutečnost v její fantastičnosti i výmluvné jednoduchosti.*“¹⁹³, která vystihuje jeho celoživotní, fotografickou tvorbu.

¹⁹⁰ PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. Praha: Akropolis, 1998, s.145.

¹⁹¹ [Srov.] Tamtéž, s. 145.

¹⁹² [Srov.] POSPĚCH, Tomáš, ed. *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*. Hranice: Dost, 2010, s. 77.

¹⁹³ PEŠAT, Zdeněk. *Skupina 42: antologie*. Brno: Atlantis, 2000, s. 423.

II. Praktická část

3 Autorské pojetí fotografického cyklu s názvem „Věra Vacková“

„Život jedince se skládá z jednotlivých vývojových stádií. Každé stádium je charakterizováno určitými strukturálními a funkčními znaky a změnami ve vztahu mezi organismem a přírodním či sociálním prostředím. Soubor takových specifických charakteristik zpravidla od sebe odlišuje jednotlivá vývojová stadia, např. období nitroděložního života, údobí kojenecké, dětské, dospělosti a také stáří. Stáří je tedy poslední ontogenetickou vývojovou etapou. Souvisí se všemi předcházejícími fázemi, každá z nich vtiskla stáří svou pečeť, zanechala tu stopy.“¹⁹⁴

Praktická část diplomové práce je věnována tvůrčímu procesu a postupu zpracování fotografického cyklu s názvem *Věra Vacková*. Cyklus mapuje stárnoucí lidské tělo mé prababičky, (viz Přílohy II., obr. 54–59, 117) která se stala hlavním „objektem“ tvorby. Celá výtvarná realizace je doložena skicovým materiálem.

Když si vybavím prababičku, vzpomenu si, jak voněl její malý dekorovaný byt kynutým těstem. Vzpomenu si na starou kdysi pravděpodobně zlatou kliku, která vedla do jejího pokoje. Vzpomenu si také na to, jak den co den sedávala v kuchyni na kanapi, bokem k jídelnímu stolu, hlavu podepřenou svoji třesoucí se rukou. Poslouchala rádio nebo seděla v tichu jen s vlastními myšlenkami a čekala, jestli si k ní někdo přijde přisednout a popovídat si o běžných věcech. Všechny věci týkající se babičky, které si z dětství pamatuji, jsou doprovázené a propojené vizuální vzpomínkou na babiččiny hluboké vrásky, které pokrývaly její tvář, ruce, i zbytek těla.

Má prababička pro mě, obzvláště v dětství, byla ženou s velkým „Ž“. Dokázala zatopit v kamnech, upéct kynuté buchty, věděla toho spoustu o květinách, často cestovala a zvládla ušít, uplést či uháčkovat, nejrůznější kusy oblečení. Prababička byla a stále je úžasná žena. Mám na ni spoustu krásných vzpomínek, avšak na dnešní poměry, velmi málo fotografií, které bych mohla ukazovat následujícím generacím, kterým budu o této výjimečné ženě vyprávět. Rozhodla jsem se proto, že se prababička stane mým hlavním „objektem“ diplomové práce. K tomuto rozhodnutí mi také pomohla část básně od Josefa Kubelky, kterou cituji níže.

¹⁹⁴ PACOVSKÝ, Vladimír. *O stárnutí a stáří*. Praha: Avicenum, 1990, s. 29.

*„Až stáří nám vlasy pobělí,
Co z mládí nám do stáří zbude?
Nás potěší vzpomínka v dobách zlých
a za nocí dlouhých, bezesných
Jak lampa nám svítit bude.“¹⁹⁵*

Již v nejranějších vzpomínkách, které na prababičku mám, si vybavuji její výrazné vrásky. Právě tento specifický jev jsem se rozhodla zaznamenat do fotografií. Její vrásky mám spojené s veškerou nikdy nekončící laskavostí, kterou nám během našeho dětství projevovala. Vrásky v sobě skrývají však mnohem víc než jen laskavost. Jsou odrazem zkušeností jedince. Mapou, ve které se dá bádát, hledat, prozkoumávat ji. Jsou krásné, hravé, někdy však i tajuplné až děsivé. Jsou život. A právě ten jsem se snažila ve fotografiích zachytit.

Postup tvorby díla „Věra Vacková“

Na počátku tvorby jsem zaznamenávala prababiččinu vrásčitou kůži v detailních fotografiích (viz Přílohy II., obr. 60–73). K práci jsem využívala fotoaparát Nikon D3100. Vzniklé fotografie jsem za pomoci počítačového programu Adobe Photoshop ořízla a převedla do černobílých odstínů, díky kterým vynikají

i nejjemnější záhyby kůže (viz Přílohy II., obr. 82–94). Na některých výřezech bylo už v této fázi tvorby těžké rozpoznat, co bylo hlavním fotografovaným objektem. Nezúčastněný pozorovatel neseznámený s tématem diplomové práce by v počátečních snímcích mohl vidět pohledy do krajiny, strukturu zmačkané látky či detailní záběry na hrubou skálu.

V prvotní fázi procesu tvorby jsem se nechala inspirovat Miroslavem Hákem a jeho strukázemi. Při tvorbě strukáže se na citlivou vrstvu papíru působí vývojkou, která se nalévá či roztírá do různých obrazců. Papír s touto vrstvou

¹⁹⁵ KUBELKA, Josef. *Kaleidoskop*. Praha: F. Šimáček, 1894, s. 30.

se osvítlí – tmavne. Následně se fotografie ustálí v ustalovači.¹⁹⁶ Při své tvorbě jsem vývojku a ustalovač nahradila chemikálií pro domácí čištění odpadu. Tímto roztokem jsem polévala vyvolané fotografie, což způsobilo rozpuštění citlivé vrstvy. Barvy se v místech, kde probíhala chemická reakce, rozpustily a vytvořily unikátní organické, místy až akvarelově působící, obrazce (viz Přílohy II., obr. 74–81). Při této technice měla hlavní roli náhoda. Předem nebylo jasné, kam se roztok rozlije, jak se barvy rozpustí, či jaké obrazce vzniknou. Byť byla tato práce velmi zajímavá, výsledné fotografie nesplňovaly mé požadavky. Vzniklé obrazce, jako by byly na fotografiích navíc. Struktury vrásek se pod nimi ztrácely a už na sebe nepoutaly tolik pozornosti, jako jsem původně zamýšlela.

Vrátila jsem se tedy ve své tvorbě o krok zpět k původním nerozleptaným fotografiím. Ty jsem za pomoci výřezů stále více a více přibližovala tak, aby každá fotografie tvořila svůj vlastní cyklus o deseti až patnácti snímcích. Ani s tímto výsledkem jsem nebyla naprosto ztotožněná. V práci jsem využila i počítačové zpracování fotografií do negativu, (viz Přílohy II., obr. 95–98) avšak i tuto možnost jsem nakonec opustila.

Po několika neúspěšných pokusech jsem vyzkoušela, po vzoru Emily Medkové, zrcadlení fotografií s využitím středové osy, podobně jako je tomu v Rorschachově testu. U této techniky zpracování fotografií jsem zůstala a vytvořila tak finální snímky (viz Přílohy II., obr. 99–116). Při zrcadlení vznikají z vrásek naprosto nové, tajemné, překvapující „světy“ a „zákoutí“, ve kterých může pozorovatel a čtenář hledat nejrůznější významy a objekty. Vrásky tak získávají ještě hlubší význam.

Ve finálních snímcích může divák díky zrcadlení spatřit fotografie, které připomínají detailní záběry brouků a jiných živočichů, pohledy na pórovitou skálu či jiné přírodní struktury. Vybrané fotografie mají však i mírný sexuální podtext. Divák na nich pod vlivem své představivosti může rozpoznat záběry na ženské pohlavní ústrojí. Tyto fotografie jsem se v práci, pojmenované po své prababičce, rozhodla zanechat. Snímky neshledávám nijak vulgární nebo pohoršující.

Být ženou je přirozená věc.

Fotografie navíc vznikly naprostou náhodou, při obrácení detailního snímku vrásek na rukou či obličejí mé prababičky přes středovou osu. Záleží pak jen čistě na divákovi, co si na takto vzniklém obraze „přečte“. Petr Král ve své knize

¹⁹⁶ STIBOR, Miloslav. *Fotografie pro lidové školy umění*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982, s. 158.

Fotografie v surrealismu k tomuto tématu napsal: „Tvůrčí akt nekončí sejmutím záběru a jeho laboratorním zpracováním. Pokračuje plynule i v jeho „diváckém“ výkladu, v němž ožívají nepředvídanými významy i původně podružné prvky, schopné posunout výsledný smysl sdělení daleko od prvotního záměru.“¹⁹⁷

Prezentace díla

Když jsem se zaměřila na prezentaci výsledného díla, v prvních chvílích jsem uvažovala nad vytištěnými fotografiemi, které by byly prezentované jako volné listy. Tuto myšlenku však vystřídala jiná – svázat fotografie do knihy tak, aby „vyprávěly příběh“ mojí prababičky. Aby byly pevně svázané v celek stejně tak, jako je v mých očích prababička – „pevná a celá“ ve svých rozhodnutích a chování.

Fotografie jsem se tedy rozhodla svázat do knihy. Ta je celkem z dvaceti devíti stránek, z nichž je sedm stránek tvořeno pauzovacím papírem. Na něm jsou vytištěná slova –skromnost, klid, laskavost, trpělivost, ticho, věrnost a pečlivost, která divákovi velmi stručně, v bodech, představují, jaká prababička je. Na ostatní stránky byl využit fotopapír 200g/m². (viz Přílohy II., obr. 117–120)

Knihy má pevné desky. Ty jsou potažené bílým papírem v kombinaci s černým knihařským plátnem¹⁹⁸, které pokrývá hřbet knihy. Barvu desek jsem zvolila v kombinaci černé a bílé z důvodu zanechání jednoduché čisté formy, která na sebe nepoutá pozornost více než samotný obsah knihy. Během procesu jsem se rozhodovala i nad barevným plátnem, které by pokrývalo buď celé desky, nebo pouze hřbet knihy. Dle mého názoru však žádná barva nekorespondovala s mými vzpomínkami na babičku.

Popis praktické části diplomové práce uzavřu přímou citací z knihy Daniely Mrázkové. Tato citace mě donutila zamyslet se nad aktuální dobou, kdy je takřka každý z nás fotografem. Každý z nás si bez rozmyslu zaznamenává cokoli co potká, avšak jen málokdo se k fotografiím následně nostalgicky vrací aby si je prohlédl, aby si připomenul danou chvíli. Potřebujeme totiž opravdu vědět, co jsme měli v září v roce 2018 k snídani či obědu? Které šaty jsme si zkoušeli

¹⁹⁷ KRÁL, Petr. *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 24.

¹⁹⁸ „Výrobu knihařského plátna vynalezl r. 1835 Archibald Leighton. Knihařské plátno bylo uvedeno na trh pod názvem kaliko. Vynález výroby knihařského plátna velmi napomohl k hromadnému rozšíření vazeb knih. ... Nový materiál se rychle rozšířil a již od r. 1840 se i u nás setkáváme s vazbami, na něž bylo použito knihařského plátna.“

ŠALDA, Jaroslav. *Materiály knihtiskové, ofsetové, hlubotiskové a knihařské*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1967, s. 283.

v kabině obchodu začátkem léta předminulý rok? Nebo jak vypadala káva s dortem, které jsme si objednali na dovolené? Každý, ať si na tyto otázky odpoví sám. Dle mého názoru by o fotografii mohlo platit, že je dobrým sluhou, avšak realitu a přímé vnímání nebude moci nikdy plně nahradit. Proto jsem vděčná za všechny dny, které jsem s prababičkou strávila společně, a ze kterých mám spoustu krásných vzpomínek a zkušeností. Tyto zážitky by mi fotografie nikdy nahradit nemohly, avšak aspoň mi je dokážou připomenout ve formě, kterou zachytila moderní technologie.

„Ještě nikdy nedoléhalo na člověka tolik zrakových zážitků jako v poslední třetině dvacátého století. Tisíce obrazů chrlí dennodenně tisk, tisíce záběrů na nás dennodenně útočí z televizních obrazovek, filmových pláten, plakátů, poutačů, reklam, obalů zboží a my sami tento počet ještě zvětšujeme svým amatérským fotografováním. Vždyť čím jiným, než snímky na památku, pro sebe získáme důkaz, že naše dítě bylo opravdu malé a roztomilé, že naše dovolená u moře se opravdu uskutečnila a že legrace s přáteli opravdu byla? Obrazy, samé obrazy! Naplnily tak hustě životní prostředí, že nám už nezbývá mnoho z toho, co vnímáme přímo.“¹⁹⁹

¹⁹⁹ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. 2., upr. vyd. Praha: Mladá fronta, 1986. s. 212.

Závěr

Cílem této diplomové práce bylo alespoň částečně nastínit historii jednoho z nejvýznamnějších uměleckých směrů 20. století – surrealismu.

V počáteční části práce jsme se seznámili se vznikem surrealismu ve Francii, odkud se dále šířil do celého světa. Významnou osobností byl v této fázi surrealismu zajisté André Breton, který je zmíněn v jedné z úvodních kapitol. Tato část práce byla věnována vývoji surrealismu ve světě, ale také v Československu.

V další části diplomové práce, která odkazuje na uplatnění fotografie v surrealismu, jsme se seznámili s historickým vývojem fotografie. Přes camera obscura, kalotypii, talbotypii, suchý kolódiový proces a další fáze vývoje, jsme se dostali až k současné, hojně využívané, digitální fotografii. Mimo technický vývoj zde byl zmíněn i vztah mezi českým surrealismem a fotografií. Nejen pro české umělce byla významným inspiračním zdrojem díla Eugène Atgeta a Man Raye. Jejich tvorba je v práci taktéž okrajově zmíněna.

Z českých umělců věnujících se v období surrealismu fotografii byli v práci zmíněni tři vybraní autoři. Konkrétně jsou to Emila Medková, Jindřich Štyrský a Miroslav Hák. Ve stručnosti jsme byli seznámeni s jejich životem, tvorbou a uměleckým vyjádřením. Byť je tvorba každého ze zmíněných autorů jiná, jedno mají společné. Ve svých fotografiích zaznamenávají svět okolo sebe bez příkras, nejčastěji přesně tak, jak se jim právě zjeví před očima. To je ve vztahu k dnešní době, kdy je internet zaplaven fotografiemi, které jsou plné retuší, úprav a barevných filtrů, vcelku zajímavý kontrast, nad kterým by se dalo dlouze přemýšlet. Zásadou surrealismu je nebát se tvořit novými způsoby, experimentovat, pokusit se najít vlastní cestu. Takováto cesta však není dlážděna přednastavenými filtry v mobilních telefonech, zaujímajících vrchní příčky techniky, která široké veřejnosti – fotografům amatérům – umožňuje fotografie pořizovat.

Praktická část byla věnována tvorbě fotografického cyklu s názvem „Věra Vacková“, který byl pojmenován podle autorčiny prababičky. Cyklus je svázán do pevných desek a tvoří tak knihu, která za pomoci detailních fotografií vrásek „vypráví“ životní příběh zmíněné ženy. Na snímcích nejsou použité přednastavené barevné filtry, ani retuše. Zobrazují lidské tělo takové, jaké je, včetně všech nedokonalostí, chloupků či pih. Některé připomínají, spíše než detailní záběr na lidskou kůži, snímky brouků či přírodních struktur a tím toto médium dokazuje,

že surrealistický konflikt mezi snem a vyobrazovanou skutečností je naprosto zbytečný. Dílo vzešlo z tvorby, kde se během procesu často objevovala náhoda a výtvarné experimentace, přesně tak, jako tomu bylo v surrealistické tvorbě v první polovině 20. století.

Dnešní doba je v mnoha ohledech úžasná a skvělá, avšak je i velmi rychlá. Velká většina společnosti neustále za něčím pospíchá. Lidé se nezastaví, nesečkají, vzájemně si nenaslouchají – nemají čas. Jejich vlastní život i život nejbližších jim nezastavitelně proplová mezi prsty. Možná je na čase se zastavit a zahledět se do očí našich starších příbuzných. Vyslechnout si jejich příběh, nebo si ho vyčíst z jejich jemné vrásčité kůže. Fotografie, které nám mohou posloužit jako vzpomínky, jsou krásná věc. Pokud k nim ale není znám příběh vyfotografovaného člověka, mohou se pro někoho stát pouze vytištěnými obrázky bez hlubšího významu. Já si to však nemyslím. I bez vyřčeného příběhu mohou snímky na divákovi zanechat letmý dotek atmosféry, ve které vznikly.

Seznam použitých zdrojů

Tištěné zdroje

- *Analogon. Surrealismus – psychoanalýza – strukturalismus – antropologie – příčné vědy.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1991, č. 5. ISSN- 0862-7630
- 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.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Apollinaire známý a neznámý: výběr z básnického díla.* Praha: Odeon, 1981. s.315
- BAATZ, Willfried. *Fotografie.* Praha: Computer Press, 2004. Malá encyklopedie (Computer Press). ISBN 80-251-0210-6.
- BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika).* Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0609-5.
- BARAN, Ludvík. *Zázraky fotografie.* Praha: Práce, 1964.
- BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století.* Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7101-089-0.
- BIRGUS, Vladimír a Pavel SCHEUFLER. *Fotografie v českých zemích 1839-1999: chronologie.* Praha: Grada, 1999. ISBN 80-7169-902-0.
- BIRGUS, Vladimír. *Česká fotografická avantgarda: 1918-1948 : [katalog výstavy] : [Galerie hlavního města Prahy : 30.3.-30.5.1999].* Praha: KANT, [1999]. ISBN 80-86217-11-6.
- BIRGUS, Vladimír. *Fotograf František Drtikol.* Praha: Prostor, 1994. ISBN 80-85190-31-1.
- BRANDON, Ruth. *Neskutečné životy: surrealisté 1917-1945.* Hodkovičky [Praha]: Pragma, c2005. ISBN 80-7205-189-x.
- BRETON, André. *Co je surrealismus?: Tři přednášky [o vývoji surrealismu, o surrealistické situaci objektu a politické posici dnešního umění].* Brno: Joža Jícha, 1937.
- BRETON, André. *Manifesty surrealismu.* Přeložil Jiří PECHAR, přeložil Dagmar STEINOVÁ. Praha: Herrmann, 2005. ISBN 80-239-5789-9.
- BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Český surrealismus 1929-1953.* Praha: Argo, 1996. ISBN 80-7010-047-8.

- BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Jindřich Štyrský*. Ilustroval Jindřich ŠTYRSKÝ. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-952-4.
- BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Krása bude křečovitá: surrealismus v Československu 1933-1939*. [Řevnice]: Arbor vitae, [2016]. ISBN 978-80-7467-098-5.
- BYDŽOVSKÁ, Lenka, Vojtěch LAHODA a Karel SRP. *České moderní umění 1900-1960*. Praha: Národní galerie, 1995. ISBN 80-7036-095-4.
- CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.
- DUFEK, Antonín, ROUSOVÁ, Hana, ed. *Vademecum: moderní umění v Čechách a na Moravě (1890-1938)*. Praha: Gallery, 2002. ISBN 80-86010-62-7.
- *Fotografický obzor: obrazový měsíčník přátel fotografie*. Praha: Český klub fotografů amatérů 1893-1944, 1939, roč. 47, č. 10-11. ISSN 1802-4963.
- *Fotografie: měsíčník pro fotografickou tvorbu*. Praha: Panorama, 1993, roč. 44, č. 1. ISSN 1211-0256.
- *Fotografie: měsíčník pro fotografickou tvorbu*. Praha: Panorama, 1993, roč. 44, č. 12. ISSN 1211-0256.
- FOZZA, Jean-Claude, Anne-Marie GARAT a Françoise PARFAIT. *Petite fabrique de l'image: parcours théorique & thématique: 180 exercices*. Paris: Magnard, 1992
- FUKS, Paul. *Sny*. Praha: Levné knihy, 2007. Malá moderní encyklopedie (Levné knihy KMa). ISBN 978-80-7309-513-0.
- FUNKE, Jaromír. *Jaromír Funke: průkopník fotografické avantgardy : (1896-1945) : [katalog výstavy : Moravská galerie, Brno : 24.10-24.11.1996*. Brno: Moravská galerie, 1996. ISBN 80-7027-061-6.
- GRIBBIN, John. *100 nejslavnějších vědců: nejvýznamnější osobnosti vědy od starověkého Řecka po současnost*. Brno: Jota, 2009. Encyklopedie Britannica - průvodce. ISBN 978-80-7217-658-8.
- HÁK, Miroslav. *Očima svět kolem nás: 46 vybraných fotografií z let 1935-1945*. V Praze: Československý spisovatel, 1947.
- HAMANOVÁ, Růžena. *Magnetická pole: Les Champs Magnetiques: André Breton a Skupina surrealistů v Československu (1934-1938) : Památník národního písemnictví v Praze na Strahově 28. května-8. srpna 1993*. V Praze: Památník národního písemnictví, 1993. ISBN 80-85085-08-9.

- HEJDA, Zbyněk. *Revolver revue*. Praha: Nezávislé tiskové středisko, 1944, č.1. ISSN 1210-2881.
- HOFFMEISTER, Adolf. *Čas se nevrací*. Praha: Československý spisovatel, 1965
- HOROVÁ, Anděla. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1209-5.
- HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma: od Antonia k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996. ISBN 80-901671-7-9.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *O dada, surrealismu a českém umění*. Praha: Jazzová sekce Svazu hudebníků, 1980. Jazzpetit.
- CHVATÍK, Květoslav a Zdeněk PEŠAT. *Poetismus*. Praha: Odeon, 1967. České literární moderny.
- CHVATÍK, Květoslav a Zdeněk PEŠAT. *Poetismus*. Praha: Odeon, 1967.
- IRELAND, Kenneth. *Kdo první vynalezl, objevil, vyrobil?*. Praha: Práce, 1995. ISBN 80-208-0311-4.
- KLARICOVÁ, Kateřina. *František Drtikol: výběr fotografií z celoživotního díla*. Praha: Panorama, 1989. ISBN 80-7038-047-0.
- KONEČNÝ, Dušan. *Futurismus*. Praha: Odeon, 1974.
- KRÁL, Petr. *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994. ISBN 80-85639-33-5.
- KRAUS, Ivo. *Fyzika v kulturních dějinách Evropy*. Praha: České vysoké učení technické v Praze, 2008. ISBN 978-80-01-04052-2.
- KŘÍŽ, Jan. *Emila Medková*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.
- KUBELKA, Josef. *Kaleidoskop*. Praha: F. Šimáček, 1894.
- LIÈVRE-CROSSON, Élisabeth. *Od kubismu k surrealismu*. Praha: Levné knihy, 2007. Malá moderní encyklopedie (Levné knihy KMa). ISBN 978-80-7309-507-9.
- LINHART, Lubomír. *Jaromír Funke*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.
- LORENZOVÁ, Helena. *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938*. Praha: Academia, 1998. ISBN 80-200-0623-0.
- MACHÁČEK, Miroslav. *Vítězslav Nezval*. Praha: Horizont, 1980.
- MARTIN, Tim. *Surrealisté*. [Praha]: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-609-5.

- MEDKOVÁ, Emila, Karel SRP a Lenka BYDŽOVSKÁ. *Emila Medková*. Praha: KANT, 2001. ISBN 80-86217-50-7.
- MICHALOVÁ, Rea. *Karel Teige: kapitán avantgardy*. Praha: KANT, 2016. ISBN 978-80-7437-171-4.
- MINKOVÁ, Markéta. *Digitální fotografie pro pokročilé*. Čestlice: Rebo, 2006. ISBN 80-7234-506-0.
- MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. 2., upr. vyd. Praha: Mladá fronta, 1986.
- NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc: Votobia, 1994. ISBN 80-85619-63-6.
- NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. *K surrealismu*. Praha: Torst, 1998. ISBN 80-7215-071-5.
- NEZVAL, Vítězslav. *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu: (1921-1930)*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- NOVÁK, Luděk. *Století moderního malířství: 1865-1965*. Praha: Orbis, 1968. Kultura kolem nás.
- OCHOA, George a Melinda COREY. *Dějiny v datech - umění*. Praha: Euromedia Group, 1997. ISBN 80-7176-604-6.
- PACOVSKÝ, Vladimír. *O stárnutí a stáří*. Praha: Avicenum, 1990. ISBN 80-201-0076-8.
- PASSERON, René. *Surrealism*. Paris: Tetrail, 2001. ISBN 0714818984
- PEŠAT, Zdeněk. *Skupina 42: antologie*. Brno: Atlantis, 2000. České moderny. ISBN 80-7108-209-0.
- PETROVÁ, Eva. *Skupina 42*. Praha: Akropolis, 1998. ISBN 80-85770-67-9.
- PIJOAN, José. *Dějiny umění 10*. 3. vyd. Praha: Odeon, 1991.
- POSPĚCH, Tomáš, ed. *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*. Hranice: Dost, 2010. ISBN 978-80-87407-01-1.
- RAY, Man. *Vlastní portrét*. Praha: Odeon, 1968. Paměti, korespondence, dokumenty (Odeon).
- REICHMANN, Vilém. *Vilém Reichmann: fotografie*. Düsseldorf: Galerie Neumann, 1992. ISBN 3-9803015-0-8
- SEDLÁŘ, Jaroslav, ed. *Uměleckohistorický sborník*. Brno: Blok, 1985
- SCHEUFLER, Pavel a Jan HOZÁK. *Krásné časy: Rudolf Bruner-Dvořák, momentní fotograf*. Praha: Grafoprint-Neubert, 1995. ISBN 80-85785-21-8.

- SILLAMY, Norbert. *Psychologický slovník*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2001. ISBN 80-244-0249-1.
- SKOPEC, Rudolf. *Československá fotografie: časopis pro ideovou a odbornou výchovu fotografických pracovníků*. 26. Praha: Orbis, 1975. ISSN 0009-0549.
- SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha: Orbis, 1963.
- SOUČEK, Ludvík. *Jak se světlo naučilo kreslit*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1963.
- SOUČEK, Ludvík. *Speciální fotografické techniky*. Praha: Orbis, 1967.
- STIBOR, Miloslav. *Fotografie pro lidové školy umění*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982.
- ŠALDA, Jaroslav. *Materiály knihtiskové, ofsetové, hlubotiskové a knihařské*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1967.
- ŠIMEK, Jaroslav. *Techniky fotografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2003. Učební texty katedry fotografie FAMU. ISBN 80-7331-913-6.
- ŠVANKMAJER, Jan a František DRYJE. *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě*. Praha: Dauphin, 2001. ISBN 80-7272-045-7.
- TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie*. Praha: SPN, 1987.
- TEIGE, Karel. *Referát na diskusi o surrealismu*. Praha: Literární archiv Památníku písemnictví, 1947
- *Velký slovník naučný: encyklopedie Diderot*. Praha: Diderot, 1999. ISBN 80-902723-1-2.
- VLAŠÍN, Štěpán. *Avantgarda známá a neznámá*. Praha: Svoboda, 1971.
- WÖLFELOVÁ, Tamara. *150 let vývoje fotografie*. Ústí nad Labem: Státní vědecká knihovna Maxima Gorkého, 1989. ISBN 80-7055-000-7.
- WÖLFELOVÁ, Tamara. *150 let vývoje fotografie*. Ústí nad Labem: Státní vědecká knihovna Maxima Gorkého, 1989. ISBN 80-7055-000-7.
- ZYKMUND, Václav. *Surrealizmus*. Bratislava: Slovenský fond výtvarných umění, 1964.

Elektronické zdroje

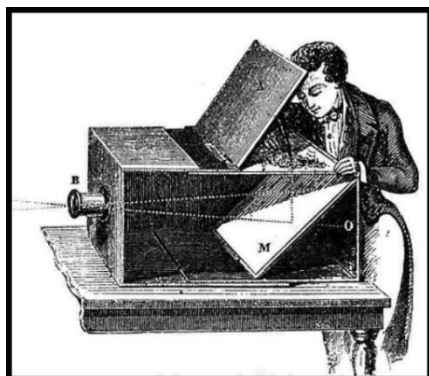
- BURKOŇ, Michal. Karel Teige. *Spisovatelé* [online]. 1996 [cit. 17.05.2021]. Dostupné z: <https://www.spisovatele.cz/karel-teige>
- BURKOŇ, Michal. Paul Éluard. *Spisovatelé* [online]. 1996 [cit. 17.05.2021]. Dostupné z: <https://www.spisovatele.cz/paul-eluard>
- Česká televize. František Ferdinand d'Este. *Česká televize* [online]. 2012 [cit. 18.05.2021]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/lide/frantisek-ferdinand-d-este/>
- DLABAL, Stanislav. Funkcionalismus. Funkcionalistický nábytek. *Galerie funkce* [online]. 2020 [cit. 18.05.2021]. Dostupné z: <https://galeriefunkce.cz/index.php?page=clanek&id=198>
- DOMINO, Matt. Jean-Pierre Roy – 47 Artworks, Bio & Shows on Artsy. Artsy – Discover & Buy Art [online]. 2021 [cit. 17.5.2021]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/artist/jean-pierre-roy>
- FIALA, Daniel. Henri Barbusse životopis. *Databáze knih* [online]. 2008 [cit. 17.05.2021]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/henri-barbusse-800>
- FLEMING, Shannon. Abd el-Krim. *Encyclopedia Britannica* [online]. 2021 [cit. 17.05.2021]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Abd-el-Krim>
- GLENN, Martina. Joan Miró. *ARTMUSEUM* [online]. 1999 [cit. 16.5.2021]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=592
- GLENN, Martina. Paul Delaroche. *ARTMUSEUM* [online]. 1999 [cit. 16.5.2021]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1022
- GLENN, Martina. Paul Klee. *ARTMUSEUM* [online]. 1991 [cit. 16.5.2021]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=517
- NEŠPOR, Zdeněk. Poetismus. *Sociologická encyklopedie* [online]. 2017 [cit. 20.05.2021]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Poetismus>
- S.V.U. Mánes. *S.V.U. Mánes* [online]. 2019 [cit. 18.05.2021]. Dostupné z: <https://www.svumanes.cz/>
- ŠEVELOVÁ, Irena. Historie fotoaparátu a fotografie: Barevná fotografie. *Digimanie* [online]. 1998 [cit. 06.04.2021]. Dostupné z: <https://www.digimanie.cz/historie-fotoaparatu-a-fotografie/1815-3>

Seznam příloh

Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části

Přílohy II. Fotodokumentace a obrazový materiál k praktické části

Přílohy I. Obrazový materiál k teoretické části



Obr. 1

Camera Obscura



Obr. 2

Cestující fotograf se svou výbavou pro mokrý kolódiový proces. V pozadí je vidět stan s tmavou komorou



Obr. 3

Talbotypie - W.H.F. Talbot

Otevřené dveře, kopie na papíře natřeném slabým roztokem soli, 1834



Obr. 4

Joseph Nicéphore Niépce

Pohled z okna na dvůr, 1826



Obr. 5

Joseph Nicéphore Niépce

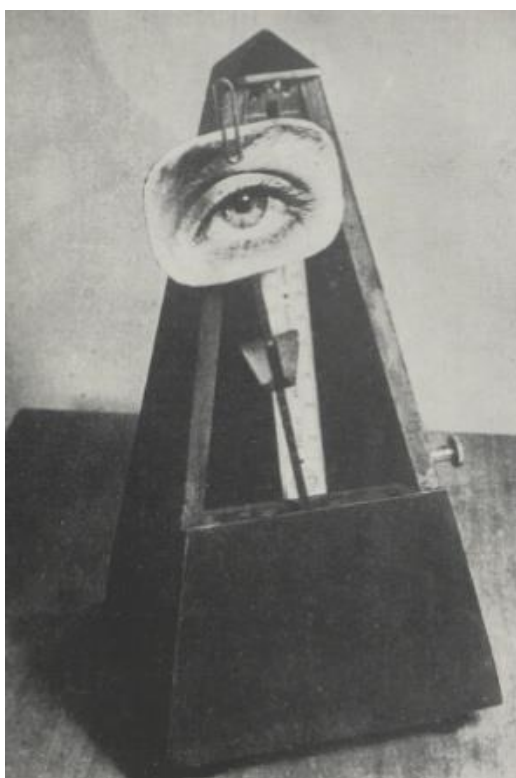
Fotografie z roku 1825



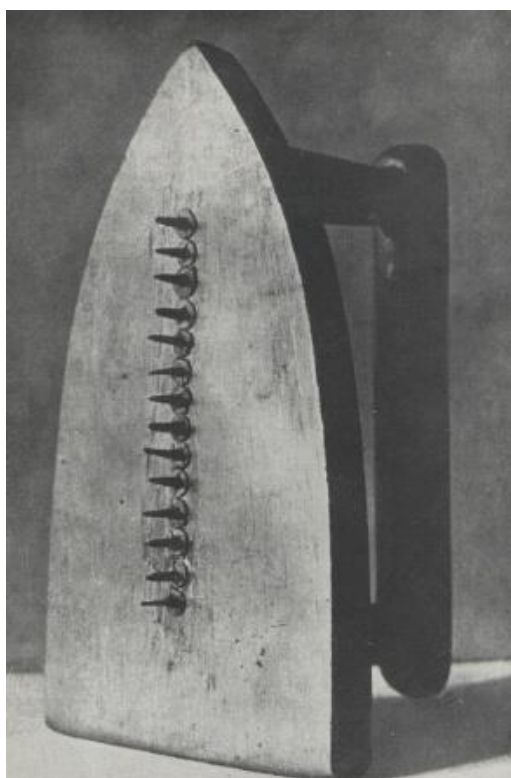
Obr. 6

Sir James Clerk-Maxwell

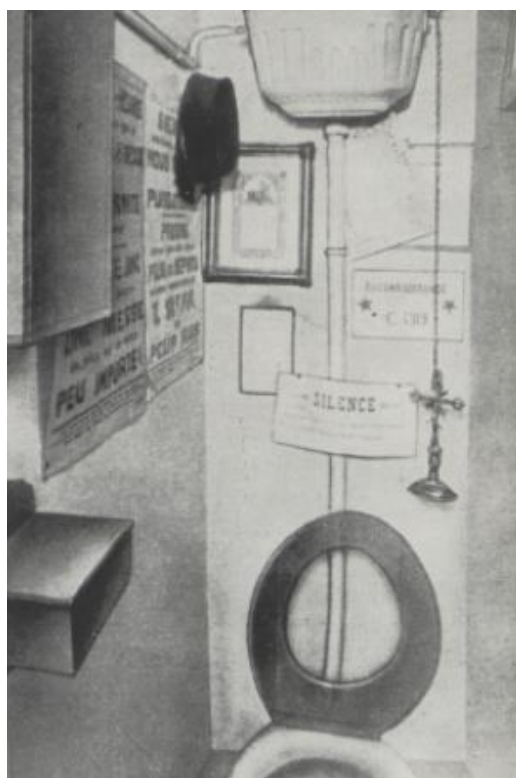
První barevná fotografie – Barevná stuha, 1855-1861



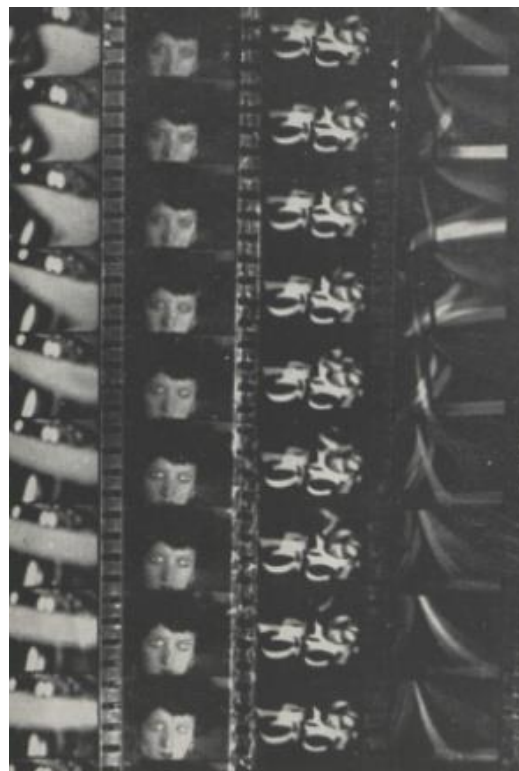
Obr. 7
Man Ray
Předmět, který má být zničen, 1923



Obr. 8
Man Ray
Dárek, 1921



Obr. 9
Man Ray
U básníků Sadoula a Thiriona



Obr. 10
Man Ray
Filmové proužky Emak Bakia, 1927



Obr. 11
Man Ray
Rayogram



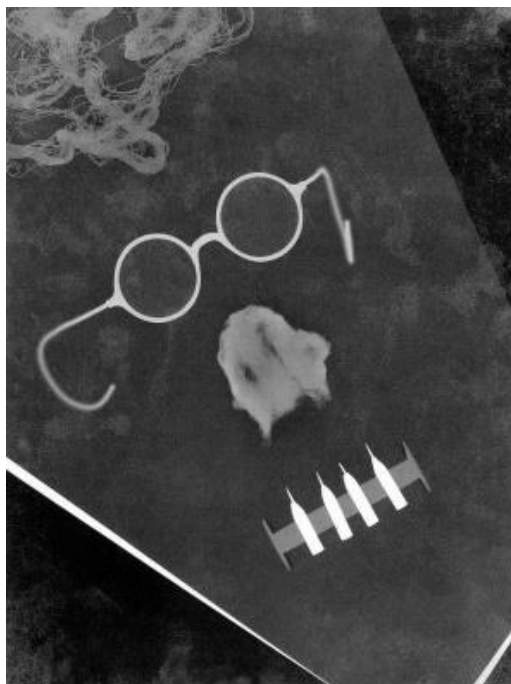
Obr. 12
Man Ray
Rayogram



Obr. 13
Man Ray
Rayogram



Obr. 14
Man Ray
Rayogram



Obr. 15
Jaromír Funke
Fotogram, 1926



Obr. 16
Jaromír Funke
Fotogram, 1926



Obr. 17
Eugène Atget
U brány blaha



Obr. 18
Eugène Atget
Kolovrátkář, 1910



Obr. 19
Eugène Atget
Avenue de Góbelins, 1908



Obr. 20
Eugène Atget
Prostitutka, 1921



Obr.21
Emila Medková
Apokalypsa, 1958



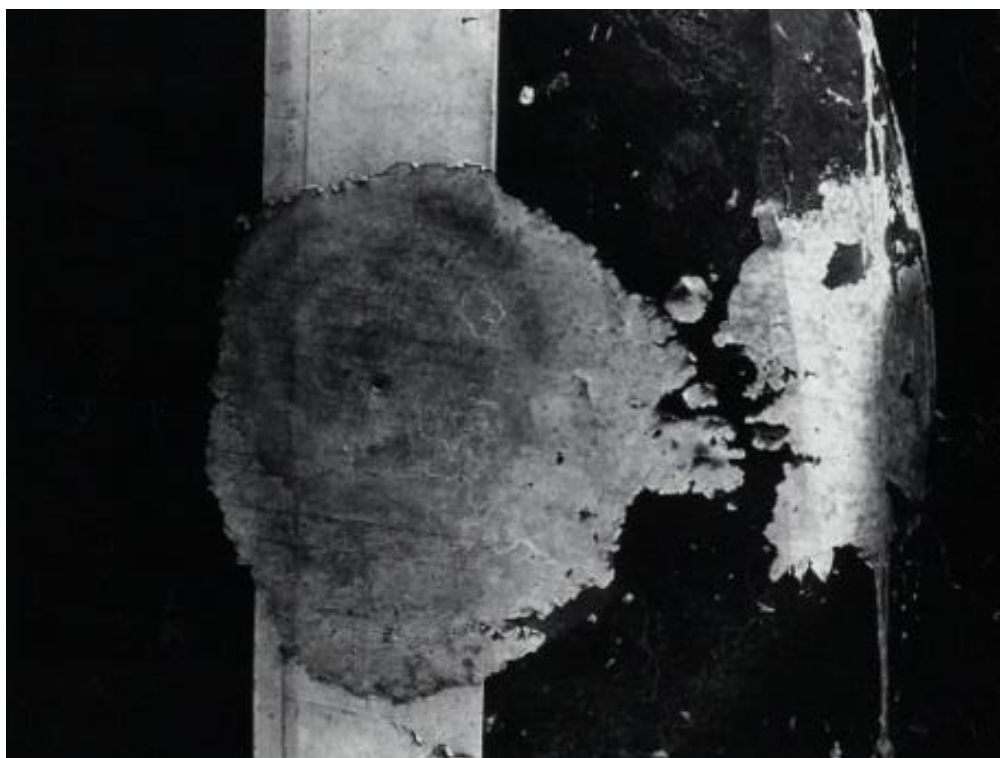
Obr.22
Emila Medková
Výbuch, 1957



Obr.23
Emila Medková
Sněžná hlava, 1949



Obr.24
Emila Medková
Vítr II, 1948



Obr.25
Emila Medková
Polibek, 1978



Obr. 26
Emila Medková
Pět, 1951



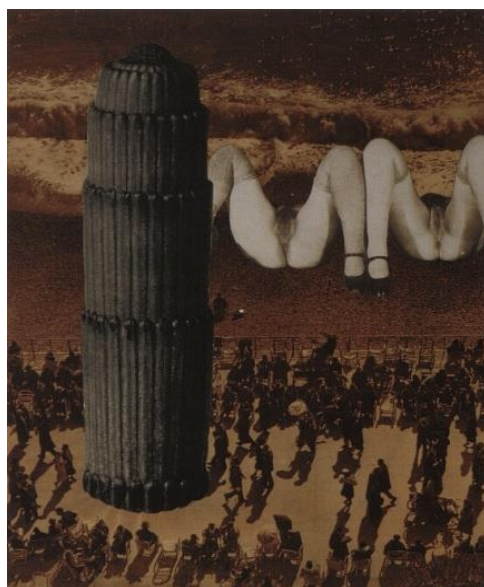
Obr.27
Emila Medková
Vesta, 1955



Obr.28
Emila Medková
Podobizna, 1950



Obr. 29
Emila Medková
Stínohry, 1949



Obr.30
Jindřich Štýrský
koláž z knihy Emilie přihází ke mně
ve snu, 1933



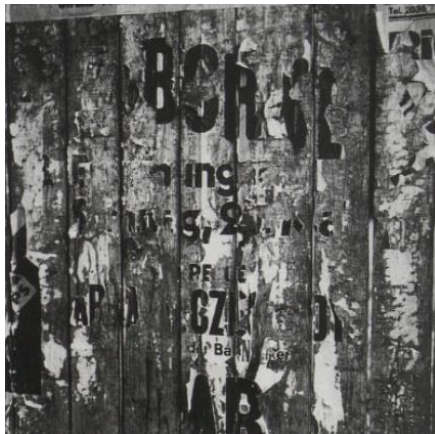
Obr.31
Jindřich Štýrský
z cyklu Muž s klapkami na očích, 1934



Obr.32
Jindřich Štýrský
Bez názvu, 1934



Obr.33
Jindřich Štýrský
z cyklu Muž s klapkami na očích,
1934



Obr.34
Jindřich Štýrský
Bez názvu, 1934



Obr.35
Jindřich Štýrský
Bez názvu, 1934



Obr.36
Jindřich Štýrský
Bez názvu, 1934



Obr.37
Jindřich Štýrský
Z cyklu Muž s klapkami na
očích, 1934



Obr.38
Miroslav Hák
Domy II., 1947



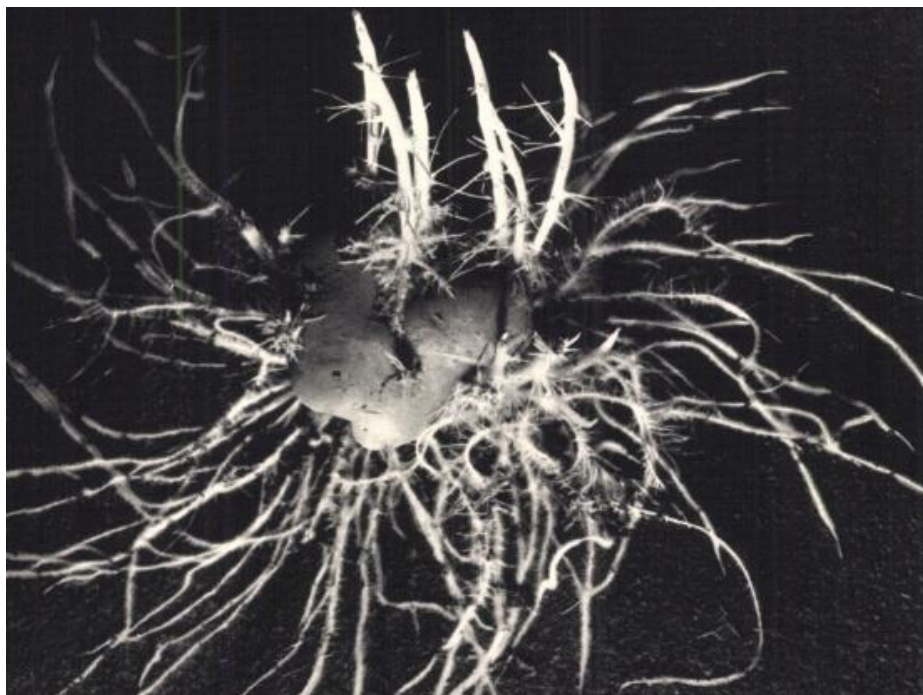
Obr.39
Miroslav Hák
Jarní kabát, 1958



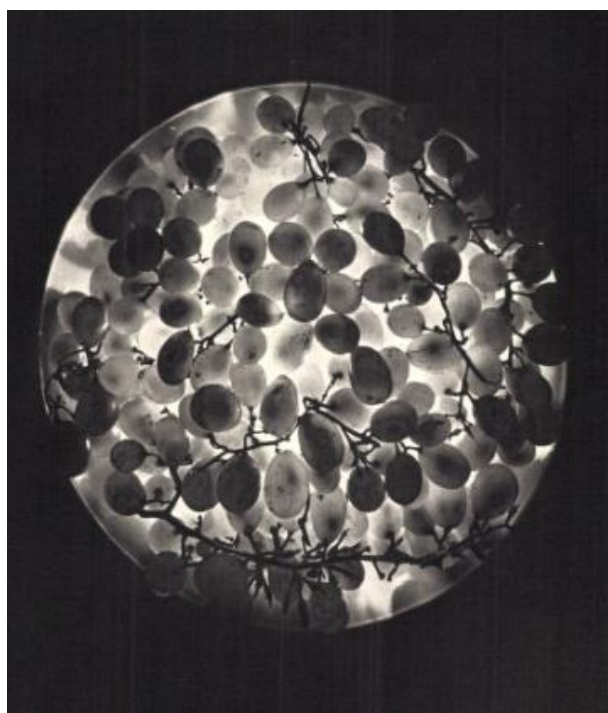
Obr.40
Miroslav Hák
Divotvorná příroda III. 1949



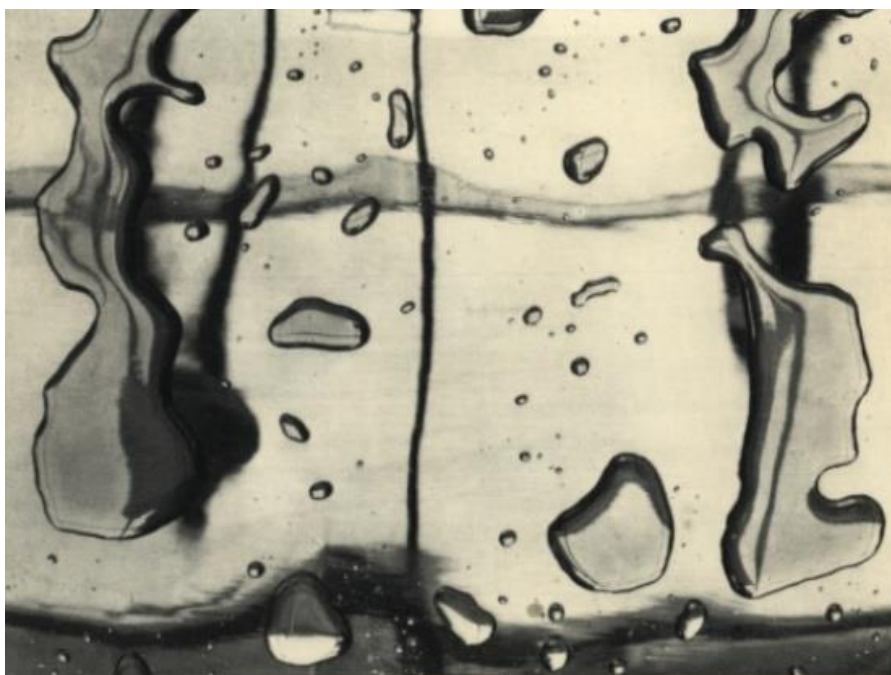
Obr.41
Miroslav Hák
Na rohu ulice, 1946



Obr.42
Miroslav Hák
Divotvorná příroda II., 1949



Obr.43
Miroslav Hák
Vino, 1956



Obr.44
Miroslav Háek
Don Juan, 1940



Obr.45
Miroslav Háek
Na rohu, 1943



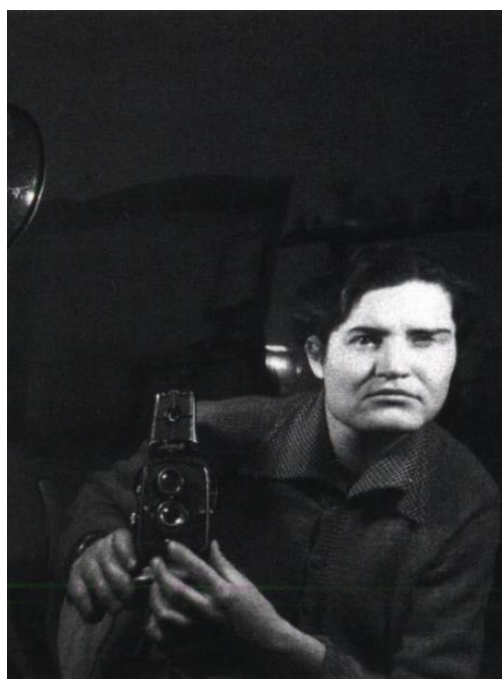
Obr. 46
Miroslav Hák
Autoportrét, 1938



Obr. 47
Jaroslav Kronus
Miroslav Hák, 1976



Obr. 48
Emila Tláskalová a Mikuláš Medek,
1949



Obr. 49
Emila Medková
Autoportrét



Obr. 50
Jindřich Štyrský, Paul Eluard, Toyen a Nusch Eluardová v Paříži,
1935



Obr. 51
Jindřich Štyrský
1935



Obr. 52
Man Ray
Autoportrét, 1934



Obr.53
Eugène Atget
Autoportrét

Přílohy II. Fotodokumentace a obrazový materiál k praktické části



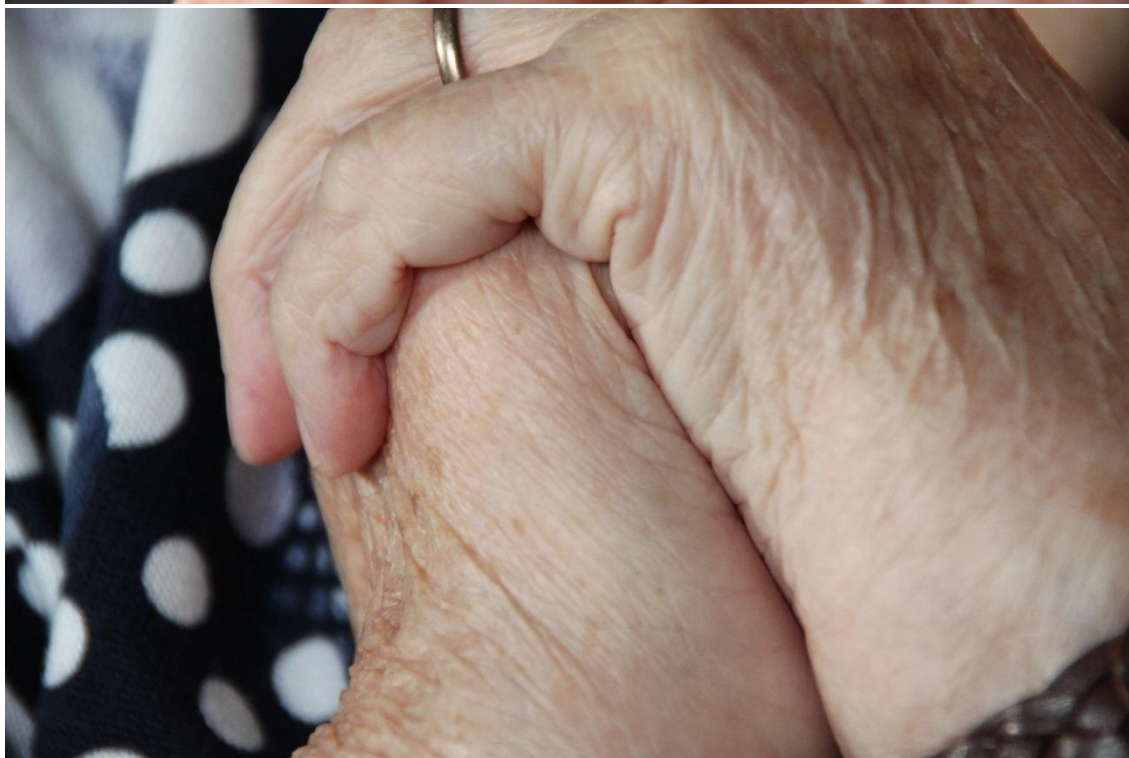
Obr. 54, obr. 55

Věra Vacková s manželem



**Obr. 56, obr. 57, obr. 58,
obr. 59**

**Portrétní fotografie Věry
Vackové**



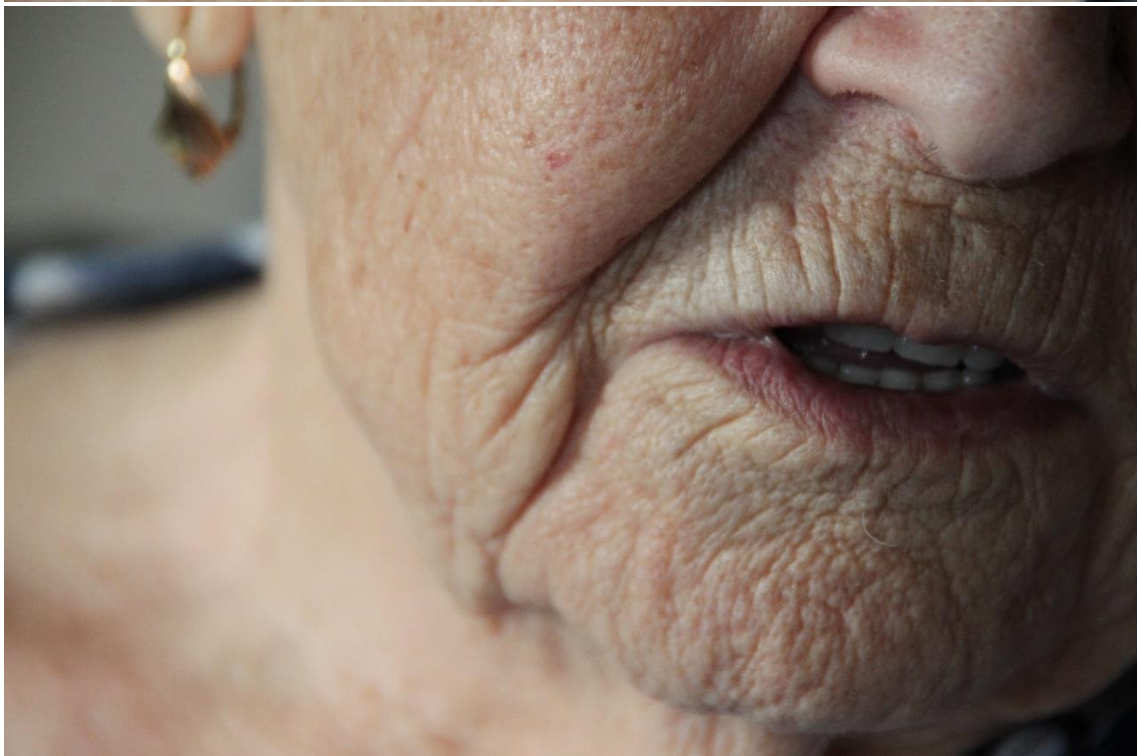
Obr. 60, obr. 61

Neupravené fotografie vrásek



Obr. 62, obr. 63

Neupravené fotografie vrásek



Obr. 64, obr. 65

Neupravené fotografie vrásek



Obr. 66, obr. 67

Neupravené fotografie vrásek



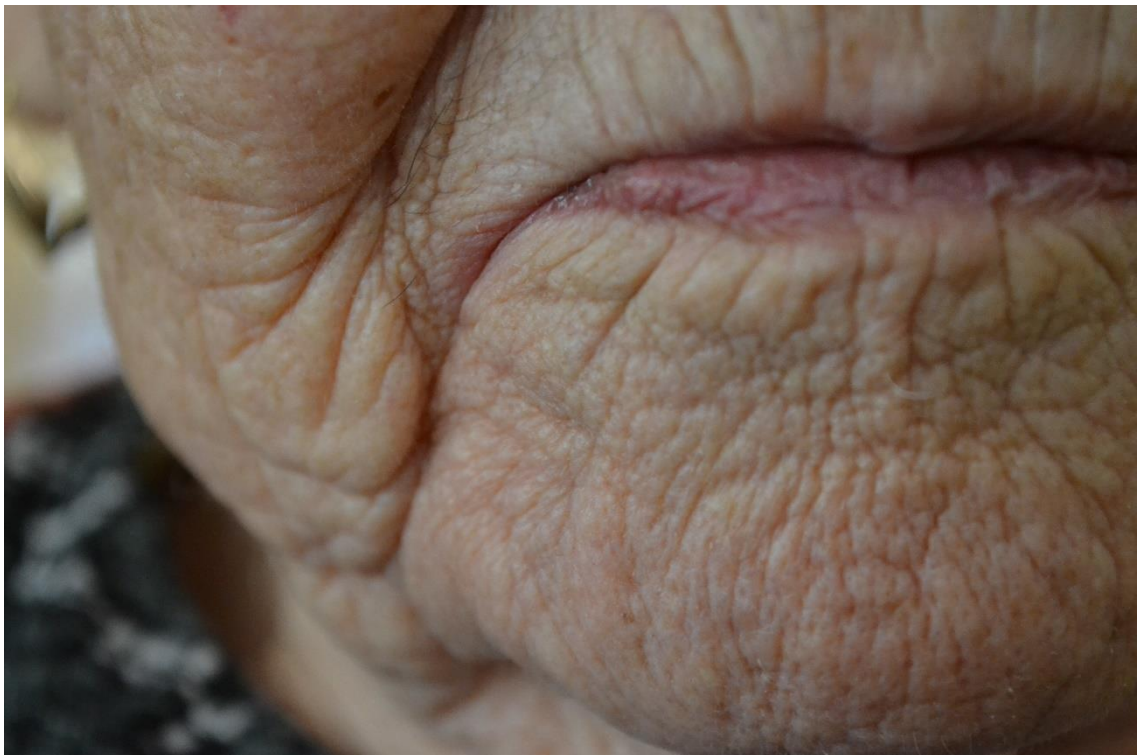
Obr. 68, obr. 69

Neupravené fotografie vrásek



Obr. 70, obr. 71

Neupravené fotografie vrásek



Obr. 72, obr. 73

Neupravené fotografie vrásek



Obr. 74, obr. 75, obr. 76

Fotografie polité domácím čističem odpadu



Obr. 77, obr. 78

Fotografie polité domácím čističem odpadu



Obr. 79, obr. 80

Fotografie polité domácím čističem odpadu



Obr. 81

Fotografie politá domácím čističem odpadu



Obr. 82, obr. 83

Detailní výřezy fotografií převedené do černobílé barevnosti



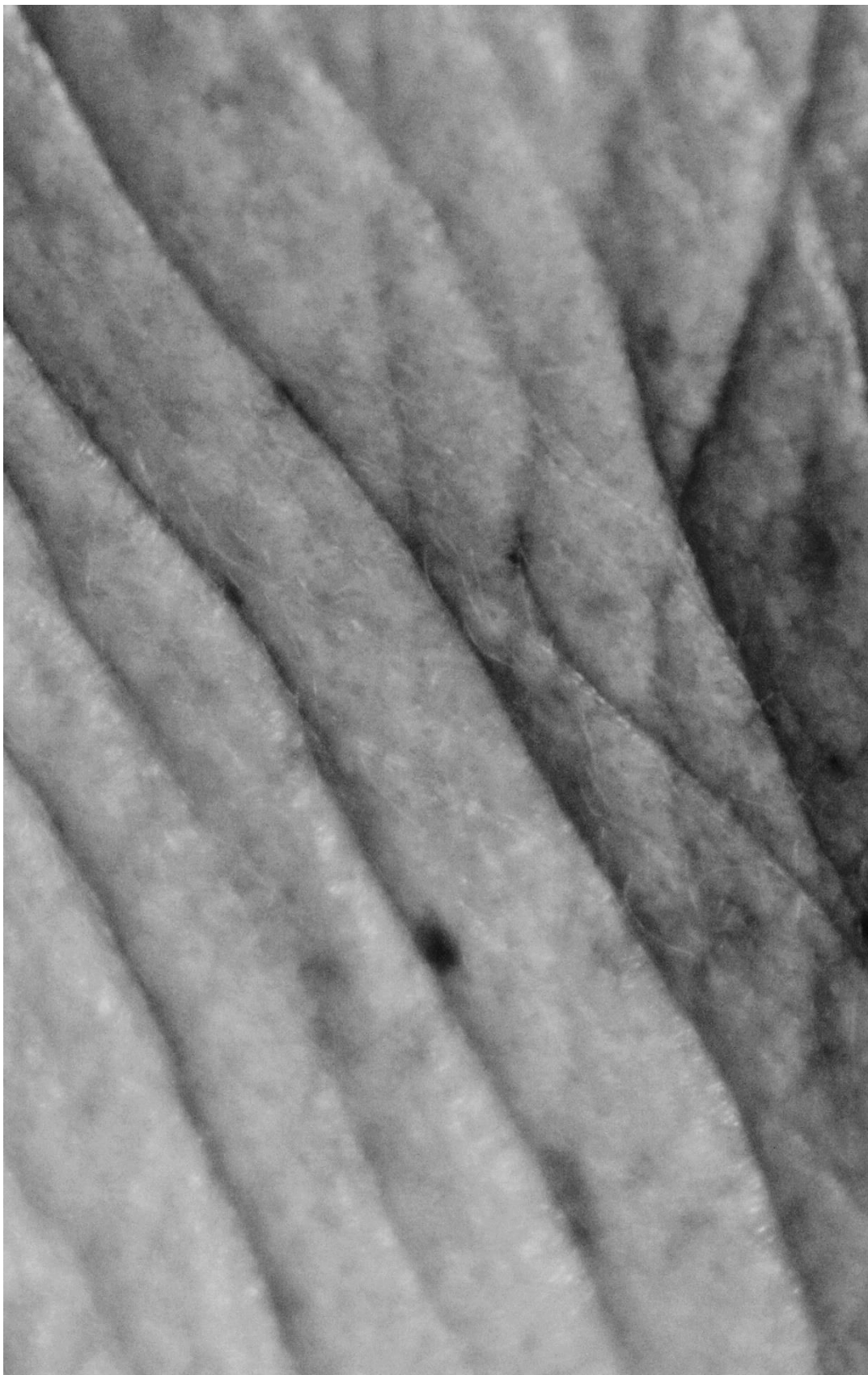
Obr. 84, obr. 85

Detailní výřezy fotografií převedené do černobílé barevnosti



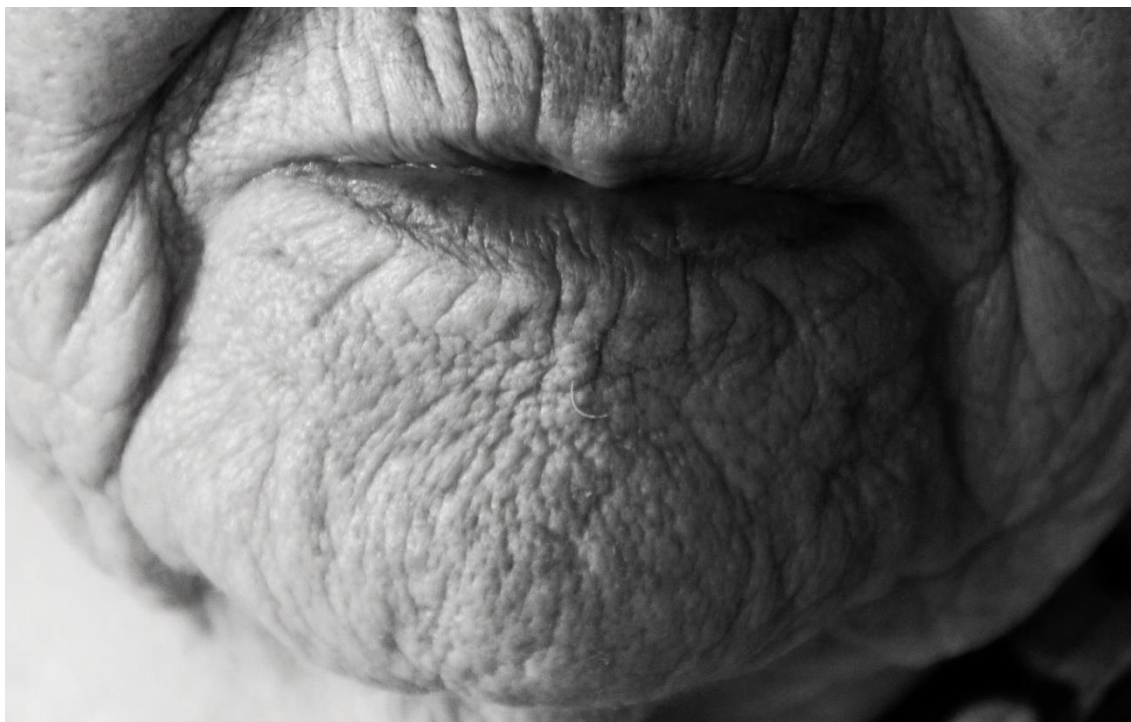
Obr. 86, obr. 87

Detailní výřezy fotografií převedené do černobílé barevnosti



Obr. 88

Detailní výřez fotografie převedený do černobílé barevnosti



Obr. 89, obr. 90

Detailní výřezy fotografií převedené do černobílé barevnosti



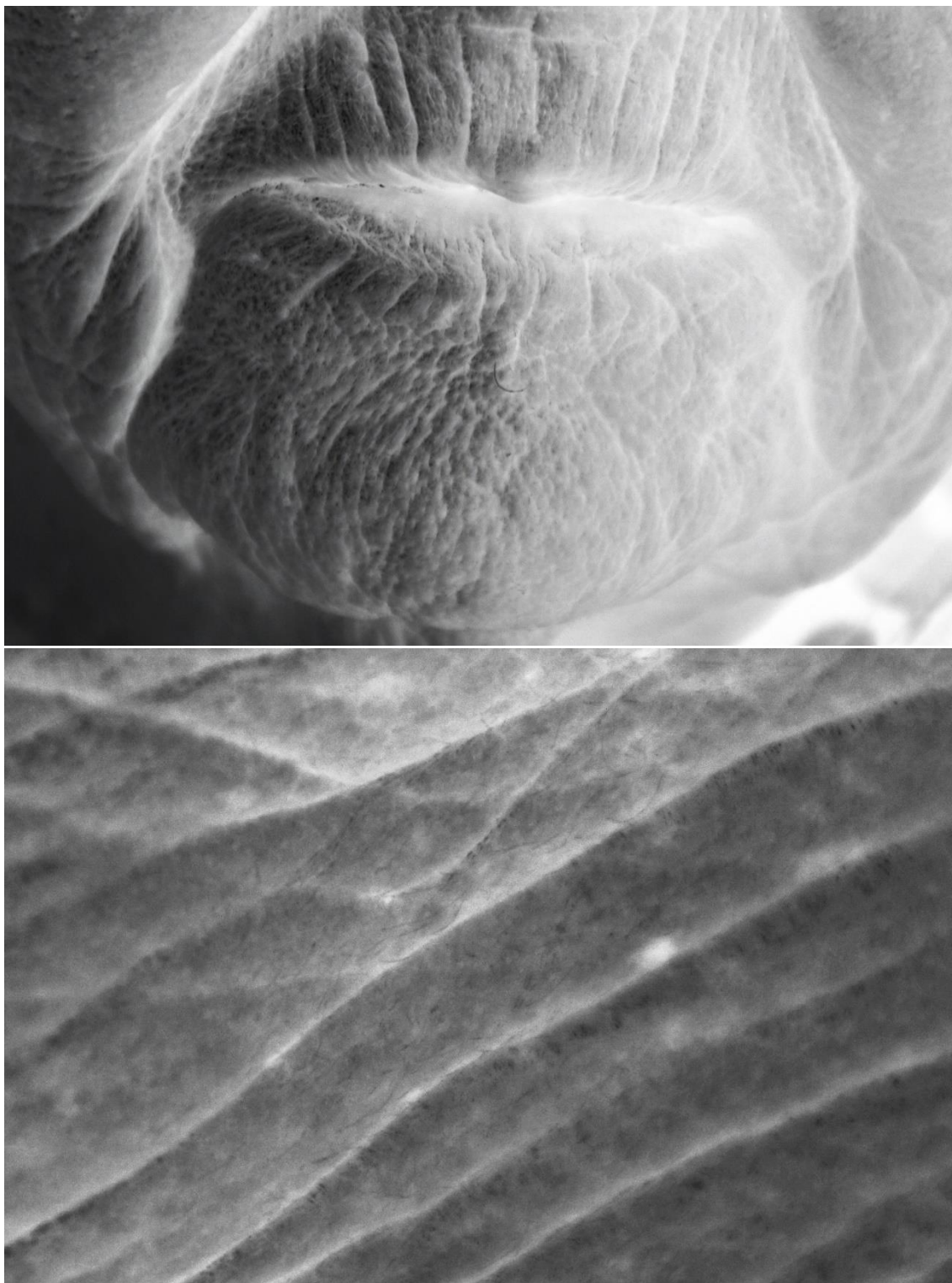
Obr. 91, obr. 92

Detailní výřezy fotografií převedené do černobílé barevnosti



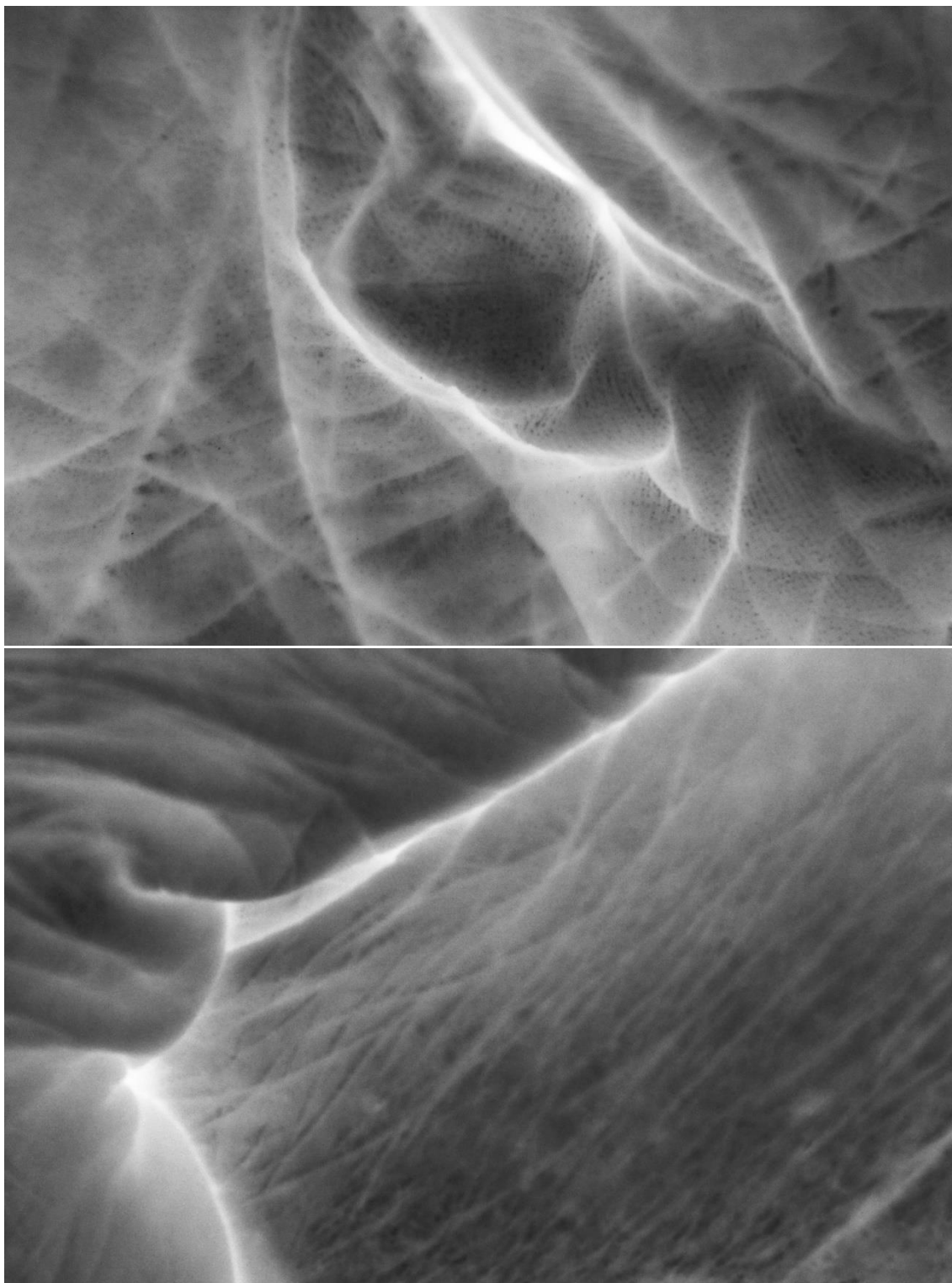
Obr. 93, obr. 94

Detailní výřezy fotografií převedené do černobílé barevnosti



Obr. 95, obr. 96

Detailní výřezy fotografií převedené do negativu



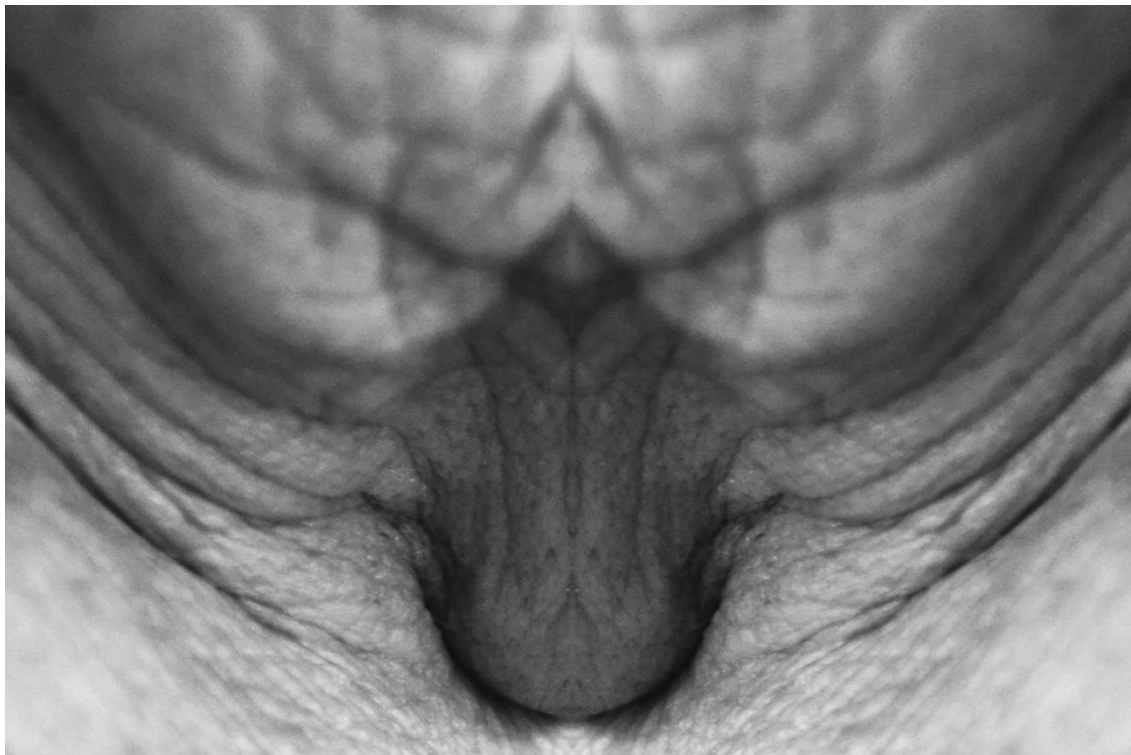
Obr. 97, obr. 98

Detailní výřezy fotografií převedené do negativu



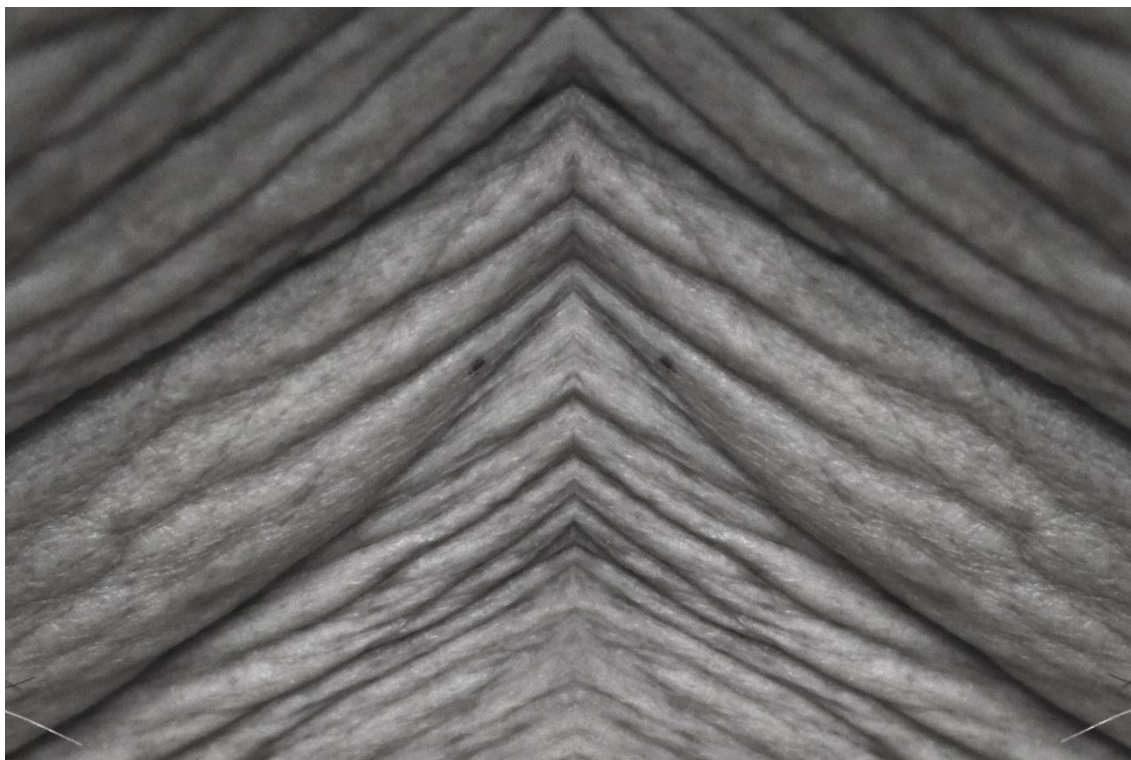
Obr. 99, obr. 100

Detailní výřezy fotografií v černobílé barevnosti, zrcadlově obrácené přes středovou osu



Obr. 101, obr. 102

Detailní výřezy fotografií v černobílé barevnosti, zrcadlově obrácené přes středovou osu



Obr. 103, obr. 104

Detailní výřezy fotografií v černobílé barevnosti, zrcadlově obrácené přes středovou osu



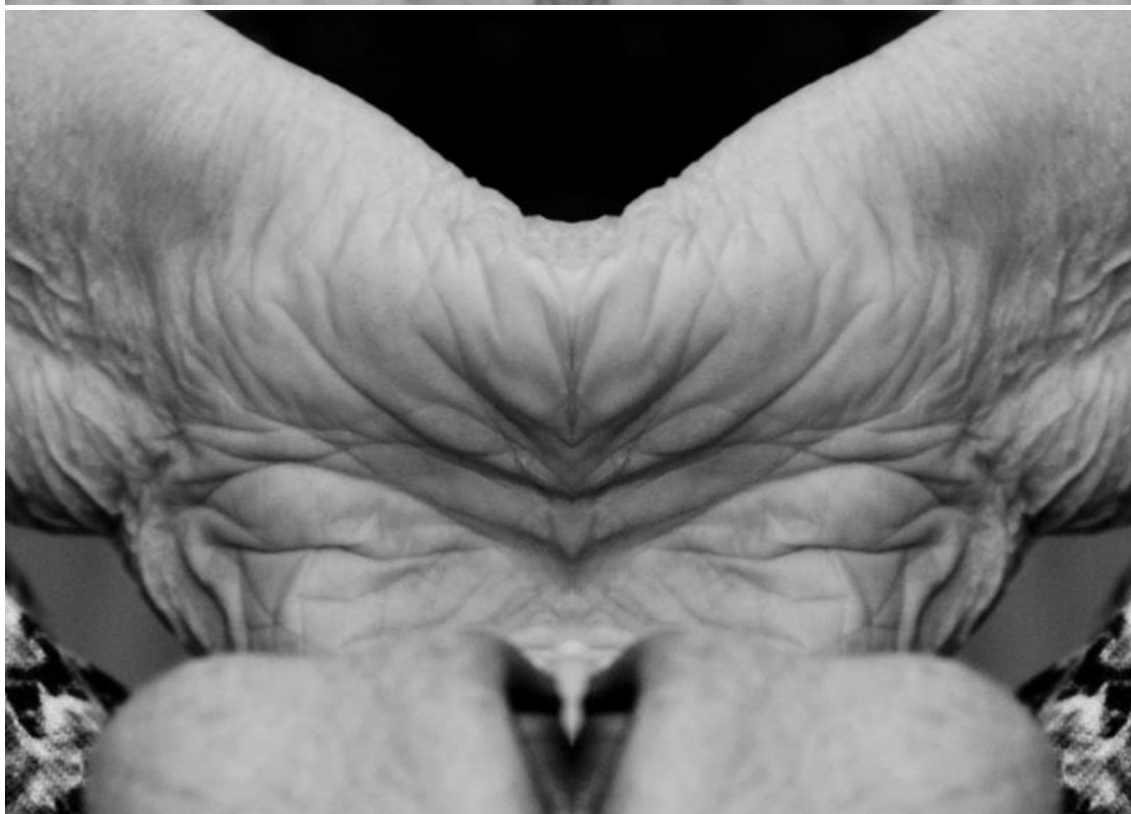
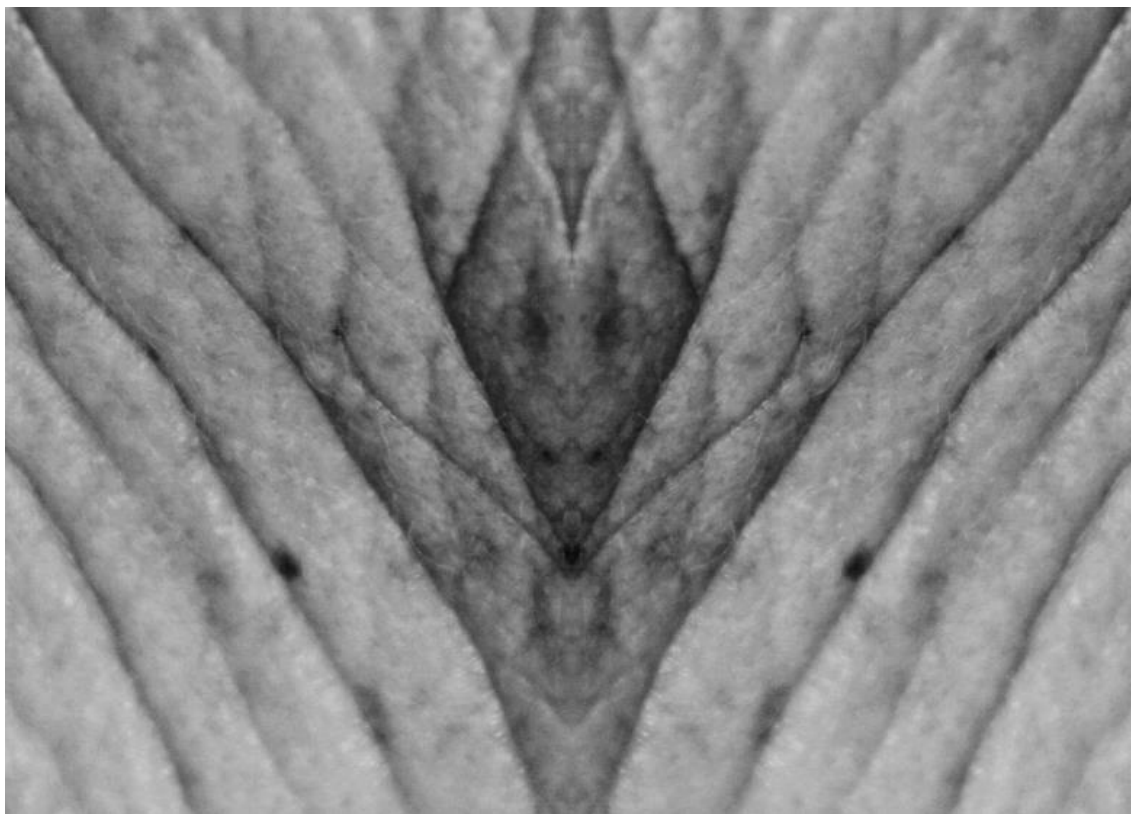
Obr. 105, obr. 106

Detailní výřezy fotografií v černobílé barevnosti, zrcadlově obrácené přes středovou osu



Obr. 107, obr. 108

Detailní výřezy fotografií v černobílé barevnosti, zrcadlově obrácené přes středovou osu



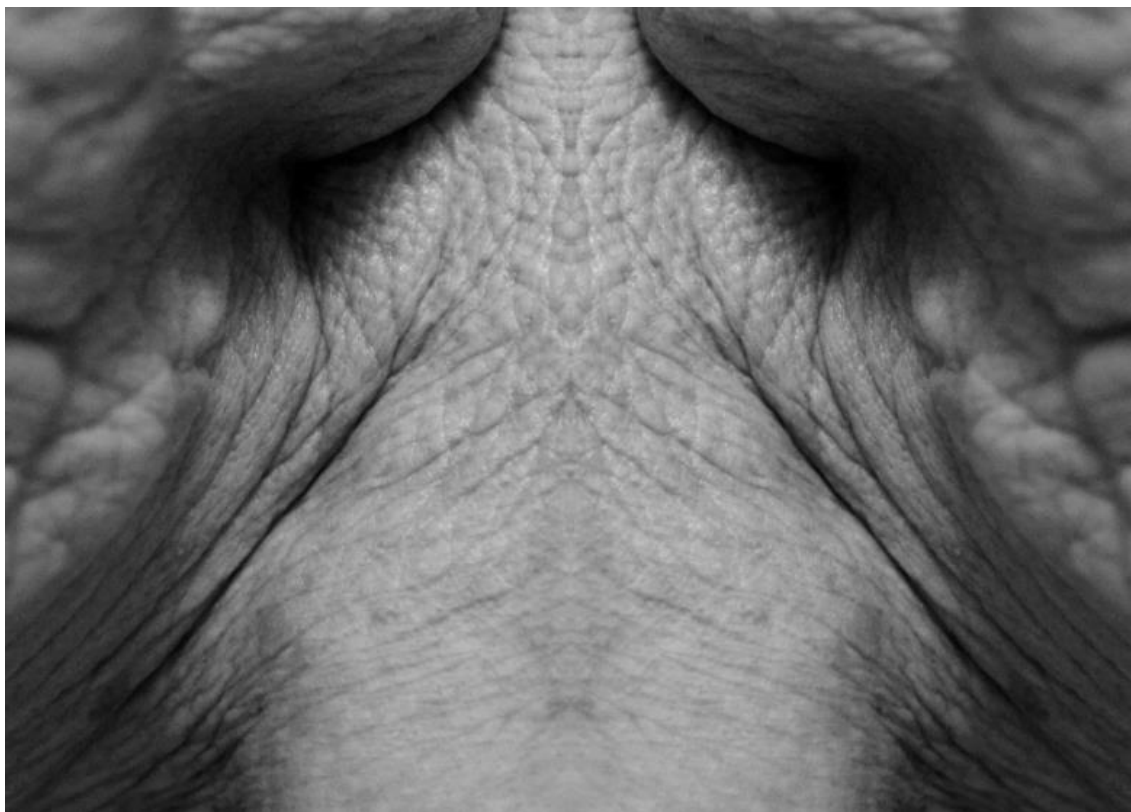
Obr. 109, obr. 110

Detailní výřezy fotografií v černobílé barevnosti, zrcadlově obrácené přes středovou osu



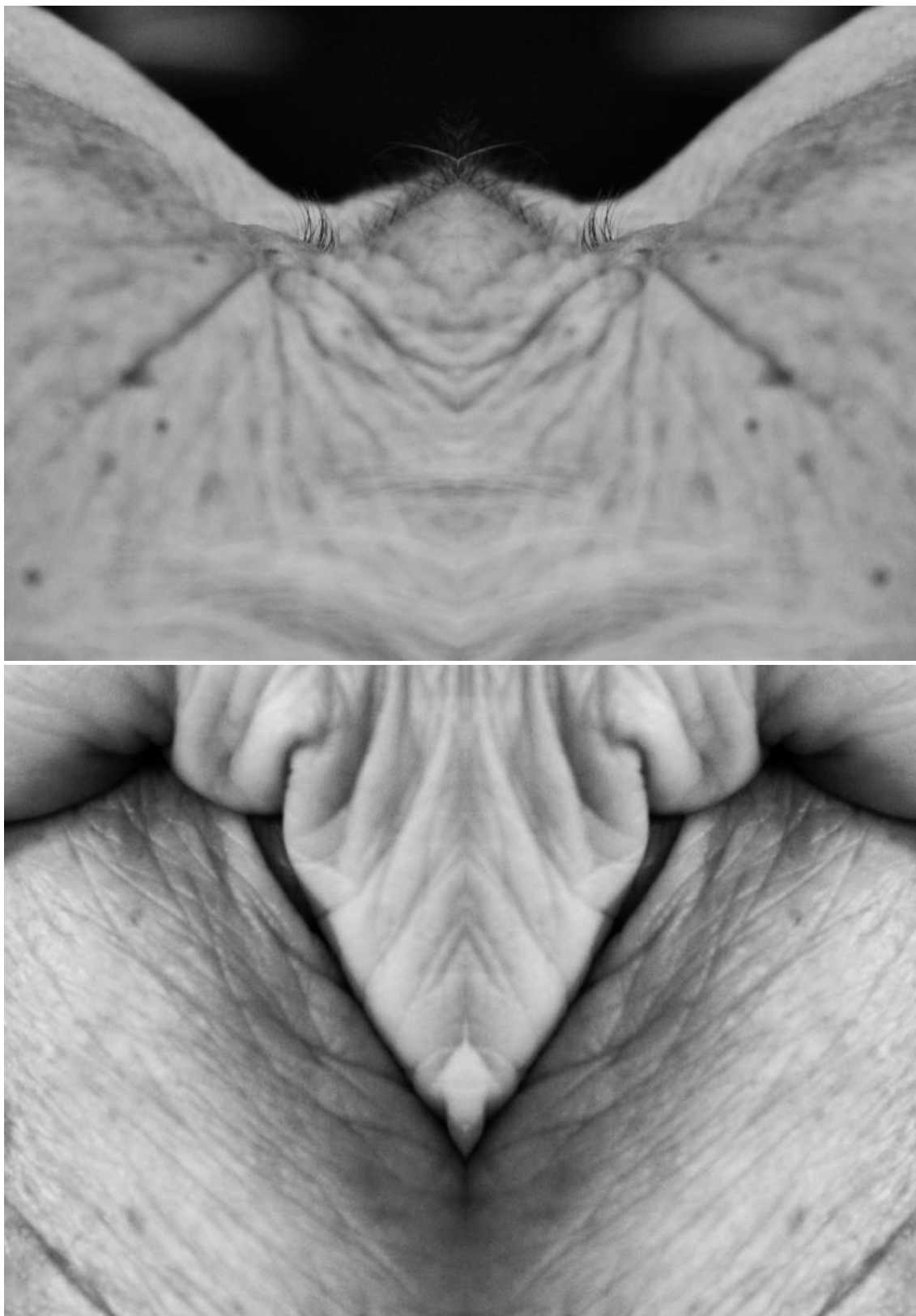
Obr. 111, obr. 112

Detailní výřezy fotografií v černobílé barevnosti, zrcadlově obrácené přes středovou osu



Obr. 113, obr. 114

Detailní výřezy fotografií v černobílé barevnosti, zrcadlově obrácené přes středovou osu

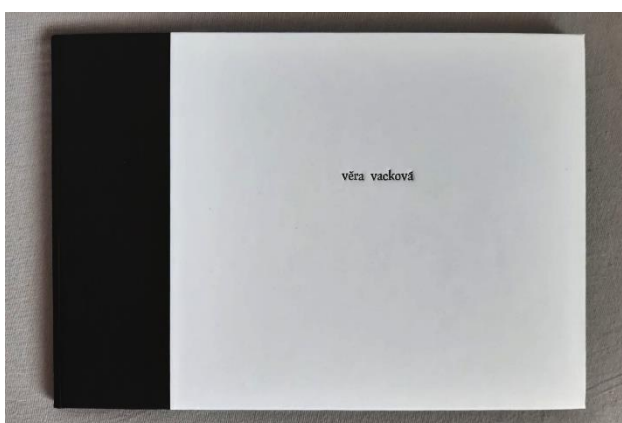


Obr. 115, obr. 116

Detailní výřezy fotografií v černobílé barevnosti, zrcadlově obrácené přes středovou osu



Věra Vacková



Obr. 117, 118, 119, 120

Finální kniha a podpis Věry Vackové



Obr. 121

Věra Vacková s pravnučkou – autorkou diplomové práce

Zdroje příloh

obr. 1–2

BAATZ, Willfried. *Fotografie*. Praha: Computer Press, 2004, s. 11, s. 29.

obr. 3

HORŇÁKOVÁ, Kamila. Kodak fotografie pro každého. *Kouzlo – fotografie*. [online]. 2011 [cit. 22.04.2021]. Dostupné z: <https://kouzlo-fotografie.webnode.cz/historie-fotografie/kodak-fotografie-pro-kazdeho/>

obr. 4

Česká televize. Z okna v Le Gras je vidět velký třesk fotografie. *Česká televize* [online]. 2012 [cit. 22.04.2021]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1128396-z-okna-v-le-gras-je-videt-velky-tresk-fotografie>

obr. 5

HÉLIOGRAPHIE. *Définition et synonymes de héliographie dans le dictionnaire français* [online]. 2019 [cit. 22.04.2021]. Dostupné z: <https://educalingo.com/fr/dic-fr/heliographie>

obr. 6

LARSON, Shane. First color photo. Petapixel [online]. 2019 [cit. 22.04.2021]. Dostupné z: <https://petapixel.com/2019/04/11/recreating-the-first-color-photo-ever-made/>

obr. 7–10, 52

RAY, Man. *Vlastní portrét*. Praha: Odeon, 1968, s. 56, s. 104, s. 168, s. 248.

obr. 11–14

DUPÊCHER, Natalie. Man Ray (Emmanuel Radnitzky). *MoMA* [online]. 2017 [cit. 22.04.2021]. Dostupné z: <https://www.moma.org/artists/3716?=&page=&direction=>

obr. 15–16

FUNKE, Jaromír. *Jaromír Funke: průkopník fotografické avantgardy: (1896–1945) : [katalog výstavy: Moravská galerie, Brno: 24.10-24.11.1996.* Brno: Moravská galerie, 1996, s. 99, s. 100.

obr. 17–20, 53

JENÍČEK, Jiří. *Fotografie jako zření světa a života.* Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947, s. 73, s. 76, s. 77, s. 78.

obr. 21–29

KŘÍŽ, Jan. *Emila Medková.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 12, s. 13, s. 43, s. 63, s. 62, s. 66, s. 69, s. 120.

obr. 30–31

BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století.* Praha: KANT, 2010, s. 94, s. 103.

obr. 32–37

BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Jindřich Štyrský.* Ilustroval Jindřich ŠTYRSKÝ. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-952-4, s. 331, s. 332, s. 334, s. 343, s. 344.

obr. 38–42

HÁK, Miroslav. *Fotografie z let 1940-1958.* Praha: SNKLHU, 1959, s. 16, s. 18, s. 26, s. 48, s. 49, s. 57.

obr. 43–45

HÁK, Miroslav. *Očima svět kolem nás: 46 vybraných fotografií z let 1935-1945.* V Praze: Československý spisovatel, 1947, s. 22, s. 52.

obr. 46

FÁROVÁ, Anna. *Osobnosti české fotografie: ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze : Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem - červen - říjen 1973.* Roudnice nad Labem: Galerie výtvarného umění, 1973, s. 88.

obr. 47

FÁROVÁ, Anna. *A pásly by se tam ovce.* Vyd. 2., 1. samost. Praha: Torst, 2010, s. 123.

obr. 48–49

MEDKOVÁ, Emila, Karel SRP a Lenka BYDŽOVSKÁ. *Emila Medková*. Praha: KANT, 2001, s. 5, s. 339.

obr. 50–51

BYDŽOVSKÁ, Lenka a Karel SRP. *Jindřich Štyrský*. Ilustroval Jindřich ŠTYRSKÝ. Praha: Argo, 2007, s. 526.

obr. 54–59, 121

Vlastní archiv Věry Vackové.

obr. 60–120

Vlastní fotografie autorky.