

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta pedagogická

Diplomová práce

2014

Bc. et Bc. Michal Poustka

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ
KATEDRA VÝTVARNÉ KULTURY

MĚSTO MÝMA OČIMA
CYKLUS ABSTRAKTNÍCH FOTOGRAFIÍ
DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. et Bc. Michal Poustka
Učitelství VV pro SŠ a ZUŠ

Vedoucí práce: PhDr. Jan Mašek, Ph.D.

Plzeň, 2014

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

Plzeň, pátek, 11. dubna 2014

.....
vlastnoruční podpis

Tímto bych rád poděkoval vedoucímu diplomové práce
PhDr. Janu Maškovi, Ph.D. za odborné vedení a projevenou
důvěru.

Plzeň, pátek, 11. dubna 2014

.....

vlastnoruční podpis

Zadání práce

OBSAH

1. ÚVOD	3
2. FOTOGRAFIE V KONTEXTU ABSTRAKTNÍHO UMĚNÍ	5
2.1. Abstraktní umění jako celek	5
2.2. Vývoj fotografie v kontextu formování abstraktního umění	10
2.2.1. Abstraktní kořeny fotografické historie	10
2.2.2. Zlatá éra černobílé fotografie	12
2.2.3. Černobílá abstrakce v barevném světě	14
2.2.4. Abstrakce digitálního věku	15
2.3. Fotografie městské aglomerace	17
2.4. Abstraktní fotografie	19
3. PRAKTICKÁ ČÁST	27
3.1. Abstrakce fotografického myšlení	27
3.2. Tvůrčí proces	28
3.3. Reflexe	29
4. UPLATNĚNÍ ABSTRAKTNÍ MĚSTSKÉ FOTOGRAFIE V DIDAKTICE VÝTVARNÉ VÝCHOVY.....	31
4.1. Přínos rozvoje abstraktního myšlení v rámci městské fotografie	31
4.2. Vyučovací projekt #1	32
4.3. Vyučovací projekt #2	34
5. ZÁVĚR	36
6. SEZNAM ZKRATEK	38
7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	39
8. RESUMÉ	40
9. SEZNAM OBRÁZKŮ	41

1. ÚVOD

V dnešní době kdy se fotografie stala už téměř neoddělitelnou součástí každodenního života moderní společnosti, tvoří abstraktní fotografie přehlíženou a často nedoceněnou minoritu. Ze stránek časopisů na nás hledí celebrity, nablýskané automobily na billboardech závodí o prvenství, zboží v letácích je krásně čerstvé a barevné, a k tomu všemu se na nás z dovolenkových fotografií smějí přátelé ze sociálních sítí. Pokud někde můžeme spatřit abstrakci, dost pravděpodobně je použita pouze jako nenápadné pozadí letáku nebo vnitřek obalu od drahé bonboniéry. Málokdo si tak pod pojmem „fotografie“ představí snímek, který na první pohled nic nezachycuje, nic nepopisuje a v podstatě na něm nic není. Abstrakce se ze současné fotografie pomalu vytrácí, to má za následek zhoršení percepčního vnímání vůči abstraktním podnětům, což celý proces ještě urychluje. To je velice politováníhodná skutečnost, hlavně když si uvědomíme, že počátky abstraktní fotografie sahají až k počátkům fotografie samotné.

Vzhledem k tomu, že abstraktní rovina umění prostupuje více uměleckými směry, styly i obdobími, je pro její správné pochopení velmi důležité seznámit se s jejím historickým vývojem. Díky tomu může člověk lépe pochopit její principy a myšlenky se kterými pracuje. Stejně je tomu i v případě fotografie. Pokud se někdo chce sebejistě pohybovat ve fotografickém světě, měl by znát nejen evoluci fotografického procesu, ale i myšlenkové vlivy, které ji poháněly. Jen tak může navázat na své fotografické předky a vytvářet pomocí fotoaparátu snímky hodné umění. To je to, co odlišuje fotografa od lidí používajících fotoaparát.

Abstraktním uměním se zabývalo již mnoho teoretiků i praktiků. Není proto těžké získat ověřené informace v celkem ucelené podobě. S historií fotografie je to podobné. Avšak oblíbenost tohoto tématu a velká diskutovanost mezi neodbornou veřejností vnáší do těchto informací mnohé nepřesnosti.

U abstraktní fotografie je však situace naprosto odlišná. Jen několik autorů se doposud věnovalo výhradně abstraktní rovině fotografie a ucelených informací je proto velmi málo. Navíc drtivá většina dostupných zdrojů uznává abstraktní fotografii až od definování abstraktně - uměleckého směru na počátku 20. století.

Podařilo se mi najít pouze dvě německé a jednu americkou publikaci, věnující se vývoji abstraktní fotografie. Bohužel ani jedna z německých se již neprodává. Třetí, americká publikace Lylea Rexera byla v roce 2013 znovu vydána v paperbackovém vydání

pod názvem *The Edge of Vision* a po dlouhém hledání se mi jí podařilo objednat z jednoho britského knihkupectví. Po prvním prolistování této knihy jsem okamžitě pocítil jakýsi pocit zadostiučinění, když jsem zjistil, že publikace pojednává i o abstraktní fotografii 19. století. Byl to první zdroj, na který jsem při sběru informací pro svou diplomovou práci narazil, který uznal, že abstraktní fotografie předběhla samostatné abstraktní umění o 60 let. Rozhodl jsem se proto zkombinovat své dosavadní poznatky s informacemi z dostupných zdrojů a sepsat stručnou, ale zásadní informace obsahující historii abstraktní fotografie. Pro lepší pochopení tématu jsem zároveň připojil i dějiny abstraktního umění a fotografie. Ačkoliv jsem velkou část informací věděl už dříve, sumarizace těchto informací mi napomohla k lepšímu pochopení širších souvislostí fotografie. Díky tomu jsem si při pořizování fotografií pro praktickou část uvědomoval jakousi kontinuitu, protínající hledáčky všech abstraktních fotografů, počínaje samotným W. H. F. Talbotem...

2. FOTOGRAFIE V KONTEXTU ABSTRAKTNÍHO UMĚNÍ

2.1. Abstraktní umění jako celek

„Abstraktní umění může být obraz nebo socha (včetně asembláže), která přímo nezobrazuje osobu, místo ani věc ve svém slova smyslu, dokonce ani v extrémně zkreslené, zdeformované, či přehnané podobě.“¹
„ Abstraktní umění využívá výrazový jazyk barvy, formy a linky k vytvoření kompozice, která může existovat s vysokým stupněm nezávislosti na skutečnosti reálného světa.“²

Zjednodušeně lze říci, že abstraktní umění nezobrazuje přímou skutečnost, ačkoliv mohl autor ze skutečnosti původně vycházet. Jako klíčové stavební prvky využívá hlavně tvar a barvy. Tyto prvky však většinou netvoří konkrétní objekty. To způsobuje obtížnější čitelnost a zároveň i pochopitelnost abstraktních děl. Proto je na abstraktní tvorbu nutné pohlížet nejen v širších souvislostech umění celkově, ale hlavně v širších souvislostech daného autora, či konkrétního díla.

Abstraktní umění není umělecký směr, který by se dal přesně ohraničit nebo „zaškatulkovat“. Prostupoval uměním konce 19. a první poloviny 20. století. Na konci 19. století dosáhla klasická malba svého vrcholu a postrádala inovaci i inspiraci. Umělecká tvorba byla do této doby sešněrována logikou perspektivy a snahou o co nejvěrnější zaznamenání reality. Tyto ambice však začala ohrožovat nejen nastupující fotografie, ale i touha některých umělců po uvolnění konzervativnosti umění. Stojaté vody sice rozvířil impresionismus, ten však jen zobrazoval realitu odlišným způsobem a stavěl hlavně na zachycení atmosféry zobrazované scény. Mnozí umělci však chtěli víc, než jen popisovat předměty, či situace. Chtěli vyjádřit své pocity, zhmotnit svůj vnitřní svět a vyprávět příběhy.

Na přelomu století se situace změnila, nastoupilo postimpresionistické období. *„Jestliže umělecké směry předchozích desetiletí chtěly jen uplatňovat své názory, teď jsme svědky nezřízeného konkurenčního zápasu mezi mladými umělci při hledání nových výrazových prostředků, a to hlavně v malířství, o něco méně pak v sochařství.“³*

Zároveň došlo ke změně vnímání umění ze strany veřejnosti a přesunu mecenášství z církve na světskou veřejnost. Do popředí se tak začali dostávat avantgardní umělci, kteří se nebáli experimentovat. Oproti konvenčním umělcům kladli velký důraz na samotný

¹ What is Abstract Art?. [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: http://arthistory.about.com/od/glossary_a/a/a_abstract_art.htm

² ARNHEIM, Rudolph. *Visual thinking*. Repr. Berkeley u.a.: University of California Press, 1984.

³ CHÂTELET, Albert a GROSLIER. *Světové dějiny umění: malířství, sochařství, architektura, užité umění*. České vyd. 2., upr.. Praha: Ottovo nakladatelství v divizi Cesty, 2004. s. 505

proces tvorby, namísto zrakového dojmu a zážitku z obrazu. Přelomovým okamžikem se v tomto směru stal roku 1905 podzimní salon v Paříži. Poprvé se zde oficiálně představila skupina umělců, nazvaná na základě výstavy, fauvisťe.,, (*fr. fauve - šelma*), protože jejich pestrá až křiklavá paleta a nespoutanost výtvarného projevu připomínaly šelmy v konfrontaci s tradiční strohostí sochařství Alberta Marqua, vystavené ve stejném sále jako jejich plátna.“⁴

Fauvistický vzor vůči zobrazování viděné reality byl odrazovým můstkem pro další avantgardní směry: expresionismus, kubismus a futurismus. Největší vliv na formování abstraktního umění měl z těchto směrů nepochybně kubismus, ačkoliv vliv ostatních hnutí rovněž nelze opomenout.

Za otce kubismu považujeme španělského malíře PABLA PICASSA. Byl synem malíře a učitele umění, a v pouhých devatenácti letech odešel do Paříže. Jeho modré i růžové období bylo figurativně založené a silně sociálně orientované. Pod silným vlivem tvorby Paula Cézanna, iberských soch a afrických masek, namaloval v roce 1907 známý obraz *Slečny z Avignonu*. Ten se stal pomyslným základním kamenem kubistického směru. Roztříštěná kompozice, neobvyklá barevnost a hlavně různost pohledů na jednom plátně byla předzvěstí nového výtvarného citění.

„Picasso svým obrazem ani tak neotvírá cestu kubismu, jako spíše umění, které volně nakládá s vizuální realitou a opouští tradiční zobrazování.“⁵

Picassův přítel GEORGE BRAQUES byl tímto obrazem ovlivněn natolik, že se sám pustil do kubistických experimentů. Spolu pak tvořili hlavní formující dvojici kubismu.

„Picassova a Braquova díla analytického kubismu vnímali diváci jako prakticky zbavená jakékoliv podobnosti se skutečností. Pokud jde o poznanou realitu, z níž tyto práce vycházely, nemohl ji podle Guillaumea Apollinaira každý pochopit, a proto byly tyto obrazy přijímány jako čirá abstrakce. Jejich příklad jasně ukázal, že se dá malovat bez jakéhokoliv zjevného vztahu k realitě a uplatňovat jen malířské komponenty. Tato myšlenka se rozvíjela víceméně mlhavě v mnohých ateliérech a první skutečné abstraktní malby vznikaly souběžně na rozličných místech.“⁶

⁴ CHÂTELET, Albert a GROSLIER. *Světové dějiny umění: malířství, sochařství, architektura, užité umění*. České vyd. 2., upr., Praha: Ottovo nakladatelství v divizi Cesty, 2004. s. 507

⁵ tamtéž. s. 509

⁶ tamtéž. s. 509

Za první abstraktní dílo bychom mohli považovat obraz *Kaučuk* od FRANCISE PICABII z roku 1909. K výrazně barevné kompozici kumulovaných kruhových tvarů ho inspirovaly fyzikální vlastnosti kaučuku. Abstraktní tvorbě se věnoval do roku 1913, kdy namaloval jeden z jeho vrcholných obrazů, *Udnie*. Následovalo dlouhé období kdy se nejprve přikláněl k orfismu, později dadaismu a surrealismu. Od roku 1926 maloval převážně figurativní obrazy. Po druhé světové válce se však zase vrátil k abstrakci.

Dalším zásadním dílem, které je často označováno za první ryze abstraktní obraz, je nepojmenovaný akvarel od VASILJE KANDINSKÉHO z roku 1910. Inspiraci po tvorbu tohoto obrazu údajně našel v jednom ze svých dřívějších obrazů, který byl opřený o zeď a obrácený hlavou dolů. Zaujalo ho, jak se z obrazu pouhým otočením vytratil konkrétní objekt a zůstala po něm jen množina barevných skvrn. Získaná zkušenost byla údajně podnětem k namalování abstraktního akvarelu. Českým zástupcem abstraktního umění byl v duchu orfismu tvořící FRANTIŠEK KUPKA. Obraz *Nokturno* z roku 1910 a *Barevné plány* z roku 1911 byly předzvěstí jeho abstraktní tvorby inspirované hudbou. Od roku 1911 kdy na Podzimním salonu vystavil *Barevné plány*, se jeho tvorba ubírala výhradně abstraktním směrem, založeným na vertikálních, kruhových, či vegetativních kompozicích.

„Roku 1913 se konkretizovala rozdílná abstrakcionistická stanoviska a utrdila se latentní abstrakce.“⁷

To lze dobře pozorovat i na díle nizozemského malíře Pietera Cornelise Mondriaana, později jen PIETA MONDRIANA. V počátcích své tvorby se zabýval krajinářstvím a později ho silně ovlivnil kubismus. Několik let pobýval v Paříži, která v té době prožívala kubistický rozpuk. Picassův a Braqueův vliv se v jeho tvorbě projevil téměř okamžitě po příchodu do francouzské metropole. Ale jak sám tvrdil, kubismus pro něj byl jen zastávkou, ne cílovou destinací. Po návratu do Nizozemí, kde kvůli první světové válce setrval až do roku 1919, začal tvořit abstraktní obrazy založené výhradně na horizontálních a vertikálních plánech. Zároveň se v jeho obrazech projevil silný vliv dobrého přítele Barta van der Lecka, který ve svém vlastním díle používal výhradně základní barvy. V roce 1917 založil s THEO VAN DOESBURGEM uměleckou skupinu *De Stijl*, jejíž tvorba je založena na čisté abstrakci a redukci prvků na základní tvary a barvy. Směrově bývá tvorba této skupiny označována jako neoplasticismus. V roce 1919 se vrátil do Paříže, kde setrval až do začátku druhé světové války. V tomto období tvořil pro něj naprosto typické obrazy, skládající se pouze z horizontálních a vertikálních linií černé barvy a ploch v bílé a základních barvách. „*Věřím, že skrz horizontální a vertikální linie konstruované vědomě a intuitivně,*

⁷ CHÂTELET, Albert a GROSLIER. *Světové dějiny umění: malířství, sochařství, architektura, užití umění*. České vyd. 2., upr.. Praha: Ottovo nakladatelství v divizi Cesty, 2004. s. 511

*ale ne vypočítavě, sestavené v harmonii a rytmu, se mohou základní tvary krásy, v případě potřeby nahrazené jinými linkami a tvary, stát skutečným uměním, jak je to jen možné.*⁸ Před druhou světovou válkou odešel nejprve do Londýna, a po dvou letech do New Yorku, kde zůstal až do své smrti v roce 1944. Velice zvláštní na jeho tvorbě z této doby je na první pohled patrná záměna statických černých linek za tlusté a občas i rytmicky přerušované linky v základních barvách, patrně vyvolaná jeho oblibou hudby Boogie Woogie.

Dalším uměleckým směrem, který úzce souvisel s abstraktním uměním byl *lučismus*. Malířství by se podle lučistických zásad mělo snažit o zachycení čtvrtého rozměru, ale zároveň by mělo zůstat mimoprostorové. Název vychází z ruského výrazu pro paprsek - luč. Světelné paprsky byly totiž hlavním objektem a zároveň konstrukčním prvkem tohoto směru. Umělci zkoumali a zachycovali vliv a chování paprsků dopadajících na nejrůznější předměty. Hlavními představiteli a zároveň zakladateli jsou manželé MICHAEL LARIONOV a NATALIA GONČAROVÁ. V jakýsi pomyslný vrchol abstraktního umění vykrytalizoval *suprematismus*. Umělecké hnutí zaměřené na čisté geometrické tvary a omezenou barevnou škálu. Stejně jako lučismus vznikl tento směr v Rusku, v Moskvě a rovněž si pohrával se čtvrtou dimenzí. Jeho duchovním otcem byl KAZIMÍR MALEVIČ, který se v roce 1911 setkal s Larionovem a Gončarovovou. Ve své tvorbě nejprve vycházel z kubofuturismu, ale později si, podobně jako Mondrian, našel naprosto vlastní výrazový jazyk. V roce 1915 vydal manifest „*Bezpředmětný svět - manifest suprematismu*“, kde své myšlenky nevyvratitelně ospravedlnil. „*Podle něj byl suprematismus filosofickým systémem barev vykonstruovaným v čase a prostoru, který byl intuitivní, skládající se jak z vědeckého, tak i mystického prvku.*“⁹ Mezi jeho nejznámější díla patří *Černý čtverec*, *Černý kruh* a *Bílá na bílé*. Poslední zmíněný obraz z roku 1918 byl vrcholem jeho abstraktní tvorby. S vědomím, že už se nemůže dále abstraktně rozvíjet, se vrátil k převážně figurativnímu umění.

Jako reakce na první světovou válku vzniklo umělecké hnutí *Dada*. Dadaisté využívali umění jako protestu proti válečným hrůzám. Hnutí však nemělo dlouhého trvání. V roce 1921 se rozpadlo a většina umělců se přiklonila k *surrealismu*. Nevýznamnějším abstraktním surrealistou byl bez pochyby Španěl JOAN MIRO. Jeho naivní a sytě barevné obrazy jsou jakousi vtípnou nadsázkou pochmurného světa.

V Americe, převážně v New Yorku, napomohla předzvěst blížící se druhé světové války vzniku abstraktního expresionismu. Jako hnutí byli umělci nejednotní, avšak všichni

⁸ WULLSCHLAGER, Jackie. Van Doesburg at Tate Modern. [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: <http://www.ft.com/cms/s/0/711772d8-11e4-11df-b6e3-00144feab49a.html#axzz2xSjNPHUG>

⁹ GLENN, Martina. Kazimir Malevich. [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=570

se snažili o vyjádření svobody a síly lidského ducha. Mezi nejznámější umělce tohoto hnutí patří bez pochyby JACKSON POLLOCK, WILLEM DE KOONING, či FRANZ KLINE. Tito tři umělci tvořili převážně technikou označovanou jako akční malba. BARNETT NEWMAN, MARK ROTHKO a CLIFFORD STILL malovali metodou označovanou jako technika barevných polí a tvořili druhou sekci abstraktních expresionistů.

V 50. letech byla velmi silná skupina umělců tvořících takzvanou technikou *Hard-edge painting*. Tato technika vychází z techniky barevných polí a využívá různých kontrastů mezi jednotlivými plochami, a silně geometrické koncepce. Významnými zástupci byli například KENNETH NOLLAND, AD REINHARDT a FRANK STELLA. Jednou z posledních odnoží abstraktního umění byl *minimalismus*. RICHARD SERRA a DONALD JUDD jsou dva zástupci tohoto směru, kteří se ve svém projevu snažili odstranit veškeré známky jejich uměleckého působení a umožnit tak divákovi intenzivnější vnímání obrazů.

Koncem 50. a v průběhu 60. let vznikl v Americe umělecký směr, známý jako *Pop-Art*. V čele s ANDY WARHOLEM a ROYEM LICHTENSTEINEM naprosto změnil pojetí umění 20. století, a jeho silný vliv na společnost je patrný dodnes.

Dle mého názoru éra abstraktního umění dosáhla svého vrcholu tvorbou suprematistů a skončila v 50. letech tvorbou abstraktních expresionistů. Ačkoliv je v umění abstrakce přítomná i dnes, její inovativnost je už dokonale vyčerpána a dochází pouze k její recyklaci. Neznamená to však, že bych zpochybňoval uměleckou hodnotu současných abstraktních uměleckých děl, ale pochybuji, že ještě uvidíme nějakou „Bílou na bílé“!

2.2. Vývoj fotografie v kontextu formování abstraktního umění

2.2.1. Abstraktní kořeny fotografické historie

Slovo „Fotografie“ poprvé použil Sir John Herschel v roce 1839. Původ tohoto slova je v řeckých slovech $\phi\omega\varsigma$ (*phos*), (genitiv: *phōtós*), který v překladu znamená světlo a $\gamma\rho\alpha\phi\acute{\eta}$ (*graphê*), což znamená psát, či kreslit. Fotografie ve své podstatě tedy znamená kreslení světlem. Zároveň se uvádí, že Herschel také poprvé použil výraz „pozitiv“ a „negativ“.

Fotografický proces je však téměř o 40 let starší, než jeho samotné pojmenování. První zmínky o snaze zachytit a zachovat obraz sahají do doby okolo roku 1800, kdy angličan THOMAS WEDGEWOOD učinil první pokusy s kamerou obscurou a světlocitlivými látkami. Podařilo se mu zachytit siluety a stíny předmětů v přímém slunečním světle. *„Bohužel nedokázal pořízené obrazy ustálit a zakonzervovat, kvůli světelné nestálosti dusičnanu stříbrného, který při svých pokusech používal. Wedgewood musel poměrně záhy od experimentů upustit kvůli zhoršujícímu se zdravotnímu stavu. V roce 1805 zemřel ve věku 34 let.“*¹⁰

První ustálenou a dochovanou fotografií vytvořil v roce 1827 Francouz JOSEPH NICÉPHORE NIÉPCE pomocí camery obscury. Několikadenní expozicí směsi živičné vrstvy s dehtem, nanesené na cínové desce, došlo k vytvrzení exponovaných míst a následným odplavením neexponovaných míst vznikl negativní obraz. Niépce tento proces později ještě vylepšil dalšími procesy natolik, že



J.N.Niépce, Pohled z okna v Le Gras, 1827, (obr. 1)

dokázal vytvářet i pozitivní snímky a oficiálně ho pojmenoval „Heliografie“. V roce 1827 se poprvé setkal s LOUIS JACQUES MANDÉ DAGUERREM, se kterým v prosinci 1829 uzavřel partnerství za účelem dalšího vývoje heliografie. Daguerre v té době již několik let experimentoval s kamerou obscurou a světelně - optickými efekty. Spolupracovali až do roku 1833, kdy Niépce náhle zemřel. Daguerre pokračoval v experimentech, ve kterých vycházel z Niépceho poznatků a dále je rozvíjel vlastními postupy. V roce 1837 dokončil objev procesu daguerrotypie, díky kterému byl schopen zachytit fotografie pomocí camery obscury během několikaminutové expozice. Využil vlivu svého přítele Dominiqua Araga, tehdejšího tajemníka Francouzské akademie věd, který se zasloužil o to, že francouzská vláda jejich patent odkoupila, jakožto „dar celému světu“ a dala ho k volnému užití.

¹⁰ WEDGEWOOD MUSEUM. [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: wedgewoodmuseum.org.uk



J.L.M.Daguerre, *Boulevard du Temple*, 1838 (obr. 2)

Svět v té době právě prožíval průmyslovou revoluci a potřeba společnosti zaznamenávat pokrok poskytla fotografii velmi úrodnou půdu. V průběhu několika měsíců došlo k dalším vylepšením daguerrotypického procesu, což mělo pozitivní vliv na dostupnost a pořizovací cenu fotografie.

V Paříži byly otevřeny desítky obchodů, kde se lidé mohli nechat daguerrotypovat. Z Paříže se během krátké doby rozšířilo nejen do zbytku Francie, ale i do celé Evropy, Anglie a Spojených států amerických.

Roku 1847 zkonstruoval SERGEI LVOVICH LEVITSKY první měchový fotoaparát, který podstatně zjednodušil zaostřování objektivu a celkovou manipulaci s fotoaparátem. Měchová konstrukce byla na fotoaparátech běžně používána dalších 50 let a na některých profesionálních přístrojích se používá dodnes. Levitsky byl zároveň první fotograf, který začal ve studiové fotografii používat elektrické světlo, vyměnitelná pozadí a retuš negativů. V roce 1849 získal na Exposition Nationale des produits de l'industrie agricole et manufacturière zlatou medaili výstavy, udělenou za jeho velkoformátové fotografie Kafkazu. Jednalo se o první udělenou cenu za fotografii. O dva roky později obdržel na pařížské výstavě zlatou medaili v první fotografické soutěži na světě.

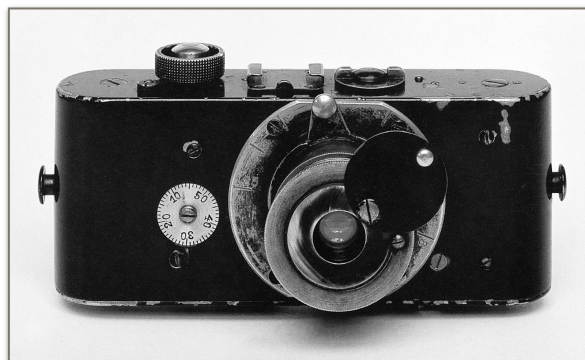
Pomineme-li samotný objev procesu, z rané fotografické historie je pro abstraktní fotografii velmi důležitá technika fotogramu. V 19. století sice fotografové o abstraktní rovině neměli ještě ani ponětí a fotogram považovali spíše za druh experimentu. Ve 20. století se však stal velmi oblíbenou technikou mnoha abstraktně tvořících umělců.

2.2.2. Zlatá éra černobílé fotografie

Roku 1874 se o fotografii začal zajímat Američan GEORGE EASTMAN a v roce 1880 začal ve fotografickém odvětví podnikat. Již v roce 1885 představil Eastman American Film - první fotografický transparentní film. „Šlo o suchou světlocitlivou želatinovou vrstvu nanesenou na papíře a později na celuloidovém pásu.“¹¹ Tento film fotografům umožnil zbavit se nepraktických skleněných desek a jejich chemické přípravy těsně před fotografováním. V roce 1888 založil společnost Kodak, s heslem „Vy stisknete tlačítko a my se postaráme o zbytek“. V roce 1896 začala tato společnost prodávat jednoduchý fotoaparát *Kodak camera 100* se založeným filmem. Tento přístroj stál 25\$ a dalo se s ním pořídit 100 snímků. Po zaplacení manipulačního poplatku 10 dolarů společnost Kodak film vyvolala, zhotovila fotografie a založila film nový. O pět let později byl na trh uveden fotoaparát *Kodak Brownie*, který se prodával za 1 dolar. Společnost Kodak vyrábí fotografickou techniku dodnes a za dobu své působnosti uvedla na trh mnoho významných fotografických i filmových produktů.



Kodak camera 100, 1896 (obr. 3)



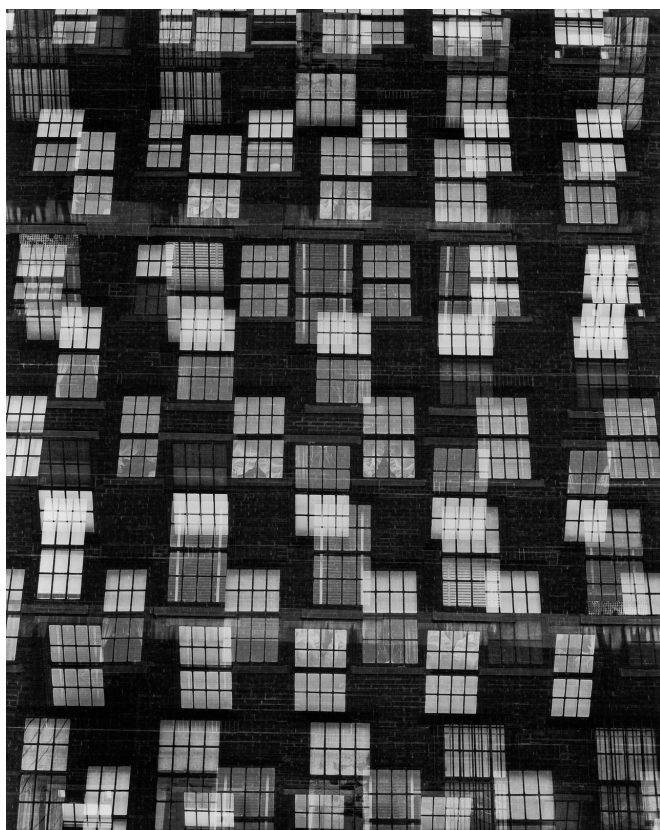
Ur-Leica, 1925 (obr. 4)

Dalším důležitým milníkem byl rok 1925, kdy byl na trh uveden revoluční kinofilmový fotoaparát *Leica*. Jeho konstruktér OSKAR BARNACK chtěl zredukovat váhu a hlavně velikost tehdejších fotoaparátů, a tak vymyslel princip pořízení malého negativu a jeho následného zvětšení v temné komoře. „*Již v roce 1914 vytvořil prototyp kompaktního fotoaparátu nazvaný Ur-Leica, se kterým pořizoval fotografie na tehdejší poměry nevídané kvality. Kvůli I. světové válce bylo však komerční uvedení na trh pozdrženo až do roku 1925. V roce 1932 již bylo prodáno neuvěřitelných*

¹¹ KODAK. *History of Kodak 1878 - 1929* [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: www.kodak.com/ek/US/en/Our_Company/History_of_Kodak/Milestones_-_chronology/1878-1929.htm

90 000 kusů. Tento fotoaparát se stal vzorem pro kinofilmové fotoaparáty a podstatně usnadnil reportážní i uměleckou fotografii.“¹²

Konec 19. a začátek 20. století přinesl podstatné rozšíření fotografických možností, z toho samozřejmě těžila i abstraktní fotografie. Fotoaparáty vycházející z modelu Leica nově umožňovaly vícenásobně exponovat jedno políčko filmu. Těto možnosti začali fotografové okamžitě využívat. Mezi abstraktními fotografy ji můžeme nalézt například v tvorbě jednoho z mých vzorových fotografů, Harryho Callahana.



Harry Callahan, Chicago, 1948 (obr. 5)

¹² LEICA. *History: From a flash of inspiration to the birth of the Leica Legend* [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: <http://us.leica-camera.com/culture/history/>

2.2.3. Černobílá abstrakce v barevném světě

Základní principy barevné fotografie byly známy už v začátcích fotografického bádání. Kvůli dlouhým expozičním dobám však bylo technicky nemožné správně zaznamenat jednotlivé barvy světelného spektra. Jako první popsal proces zaznamenání barevné scény skotský fyzik JAMES CLERK MAXWELL, v roce 1855. Byl založen na pořízení tří černobílých snímků přes barevné filtry (červený, zelený a modrý), které byly následně promítnuty přes sebe, třemi promítačkami se stejnými barevnými filtry.

Bohužel tehdejší fotografické emulze nebyly dostatečně citlivé k zaznamenávání jednotlivých částí barevného spektra, takže pořízené negativy neměly dostatečnou kvalitu. Až v roce 1873 objevil HERMANN WILHELM VOGEL při svém bádání barevnou senzibilizaci fotografické emulze za pomoci anilínových barev. S jejich pomocí dokázal namíchat emulzi citlivou na světlo různých vlnových délek. To umožnilo nejen dokonalejší zaznamenávání černobílých negativů, ale i pořizování negativů pro tvorbu barevných fotografií.

Z jejich objevu vycházeli i bratři LUMIÈROVÉ, kteří si roku 1861 nechali patentovat autochromatický proces. Ten spočíval v přiložení mikroskopického mozaikového, nebo spíše zrnitého filtru, přímo na fotocitlivou vrstvu. Filtr byl tvořen drobnými políčky v červeno - oranžové, modro - fialové a zelené barvě a byl pevně spojen s nosnou skleněnou deskou. Nízká světelná propustnost filtru však opět výrazně prodloužila potřebnou expoziční dobu. Po vyvolání desky vznikl pozitiv, jenž díky filtru, který stále zůstal na desce, po prosvícení vykreslil barevně velmi věrný obraz. Vybavení pro autochromatické fotografování bylo však velmi drahé, což zapříčinilo, že se proces příliš nerozšířil.

Avšak v roce 1935 firma Kodak představila svůj barevný film *Kodachrome*. Na celuloidovém filmu byly postupně nanášeny tři vrstvy emulzí citlivých na červené, zelené a modré spektrum. Při vyvolávacím procesu dojde mezi jednotlivými vrstvami k dotvoření komplementárních barev a vzniká tak plnobarevný negativ. Na tomto principu fungují fotografické filmy i dnes.

Objev barev ve fotografickém procesu znamenal pro abstraktní fotografy další důležitou rovinu, na které mohli své snímky stavět. Barva je jedním z pilířů abstraktního umění. Paradoxně většina abstraktních fotografů zůstala v zajetých černobílých kolejích a barevná abstraktní fotografie se začala objevovat až mnohem později.

2.2.4. Abstrakce digitálního věku

Digitální fotografie pracuje pouze s elektronickými daty a z fotografického procesu tak vypouští nutnost jakéhokoliv chemického zpracování. Díky tomu je zhotovení fotografií mnohem jednodušší a rychlejší. To způsobilo ve fotografickém průmyslu významnou revoluci, podobnou jako vynález celuloidového filmu nebo uvedení prvního kompaktního fotoaparátu v roce 1896. Shodou okolností stojí za prvním fotoaparátem schopným zaznamenávat digitální obraz rovněž inženýr firmy Kodak, STEVEN SASSON. „*Ten v roce 1975 sestavil 3,5 kg vážící fotoaparát pořizující pomocí CCD snímače černobílé fotografie s rozlišením 0,01 MPx, zamerané na magnetickou pásku. Zaznamenání jednoho snímku trvalo 27 vteřin.*“¹³ Šlo sice jen o výzkumný prototyp, ale byl důležitou předzvěstí budoucnosti fotografie. Prvním komerčním digitálním fotoaparátem se stal *Dycam Model I*, v roce 1990. „*Pořizoval černobílé fotografie v rozlišení 0,07 MPx, které se stahovaly přímo do počítače.*“¹⁴

Během následujících 25 let došlo k raketovému rozvoji digitálních fotoaparátů a výraznému zlevnění digitální techniky. Některé společnosti dokonce zkusily na digitální fotografii aplikovat obchodní strategie ověřené analogovou fotografií. V roce 2003 přišla firma Ritz se svým digitálním fotoaparátem *Dakota Digital*. Šlo o jednorázový fotoaparát s rozlišením 1,2 Mpx a možností pořízení 25 snímků. Po odevzdání fotoaparátu ve sběrném místě a zaplacení poplatku 11\$, obdržel zákazník vytištěné fotografie a jejich digitální verzi na CD. Firma se tak snažila zopakovat úspěch firmy Kodak s prvním jednorázovým fotoaparátem. Vzhledem k velké poruchovosti zařízení a velkým nákladům se jí to však nikdy nepodařilo.

V současné době je digitální fotoaparát běžnou součástí mobilních telefonů a profesionální digitální fotoaparáty poskytují fotografům možnosti, které jsou naprosto mimo „analogové“ chápání. Díky tomu se fotografie dostala na dosah téměř komukoliv a stala se tak naprosto běžnou součástí společnosti. Na druhou stranu došlo k rapidnímu poklesu zájmu o analogovou fotografii. Renomované firmy snižují, nebo dokonce zastavují výrobu analogových fotoaparátů, chemie se zdražuje a celkový zájem o klasickou fotografii ochabuje. To je dle mého názoru, společně s „fotografickou fragmentací“ v 70. letech, další zásadní okamžik, kdy dochází k narušení historické kontinuity fotografie.

¹³ PERES, Michael R. *The Focal encyclopedia of photography: digital imaging, theory and applications, history, and science*. 4. vydání. Amsterdam: Elsevier, 2007

¹⁴ DIGIBARN - COMPUTER MUSEUM. *Dycam Model 1: The world's first consumer digital still camera* [online]. [cit. 2014-04-02]. Dostupné z: <http://www.digibarn.com/collections/cameras/dycam-model1/index.html>

Podrobný vývoj digitální fotografie by vydal na několik knih, avšak pro abstraktní fotografii toto není příliš podstatné. Zásadním faktorem pro abstraktní fotografii je možnost postprodukčních úprav digitální fotografie. Pomocí grafických editorů můžeme s obrazem pracovat způsoby, pro analogové fotografie naprosto nemyslitelnými. To je pravděpodobně také hlavní důvod, proč je současná abstraktní fotografie tak rozmanitá a neucelená.

2.3. Fotografie městské aglomerace

Fotografie města, nebo přesněji přeloženo z anglického „street photography“ pouliční fotografie, sahá až k počátkům fotografie samotné. Jak píše Eric Kim ve svém článku: „*Počátek fotografie je zároveň počátkem pouliční fotografie!*“¹⁵ Tento fakt dokládá skutečnost, že drtivá většina raných fotografií vznikala v městských exteriérech. Jedna z nejstarších dochovaných fotografií *Pohled z okna v Le Grass* od NICÉPHORA NIÉPCE (rok cca. 1826) je toho nepopiratelným důkazem.

Přesný význam sousloví pouliční fotografie se mění s dobou. „*Zatímco na počátku 20. století byl pouliční fotograf někdo, kdo vás například na Times square, či Picadilly circus zdarma vyfotil a vzniklé snímky později zaslal poštou.*“¹⁶ Současného pouličního fotografa můžeme definovat jako někoho, kdo se pomocí fotoaparátu snaží o zachycení života, atmosféry, či energie veřejných míst, či jiných prostor ovlivněných nebo spojených s lidskou existencí. Spolu s pojetím pouliční fotografie se mění i její samotné tvůrčí principy.

V počátcích byli fotografové limitováni technickými možnostmi tehdejší techniky. Dlouhé expoziční doby prvních fotoaparátů, v lepších případech měřené v rádech minut, naprosto vylučovaly fotografování dynamických scén. Z tohoto důvodu stavěli průkopníci fotografie své fotografie převážně na zátiších a nedynamických scénách. Jak je patrné například na fotografii *Boulevard du Temple* (1838) od LOUISE DAGUERREA nebo na fotografii *The Open Door* (1844) od WILLIAMA HENRY FOX TALBOTA.

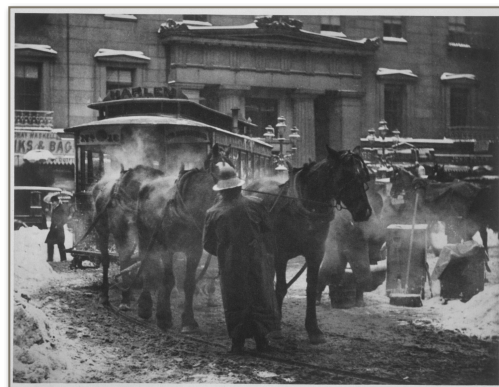


W.H.F. Talbot, *The Open Door*, 1844 (obr. 6)

¹⁵ KIM, Eric. *The History of Street Photography*. [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: <http://erickimphotography.com/blog/2013/03/04/timeless-insights-you-can-learn-from-the-history-of-street-photography>

¹⁶ WESTERBECK, Colin a Joel MEYEROWITZ. *Bystander: a history of street photography*. 1. vyd. Boston: Little, Brown, 1994.

S vývojem fotografického procesu se zkrátila i potřebná expoziční doba z minut na vteřiny (později na zlomky vteřin) a fotografové tak mohli začít doopravdy „mrazit“ okamžiky. Ústředním stavebním prvkem fotografií se tak mohl stát člověk, aniž by bylo nutné použití různých držáků a podpěr k znehybnění. To umožnilo vznik tzv. „momentky“, jak ji známe dnes a nastartovalo vývoj reportážní fotografie, která s pouliční fotografií velice úzce souvisí a často se vzájemně prolínají. Prvním fotografem, který se zabýval uměleckým ztvárněním města byl americký fotograf a publicista ALFRED STIEGLITZ. Fotografoval v duchu secesního piktorialismu a jeho fotografie nesou zvláštní, někdy až tajemnou atmosféru. Té často dosahoval focením za zhoršených podmínek jako je déšť, mlha a sněžení. Jeho práce jsou proslulé technickou dokonalostí a precizním zpracováním. Byl jedním z prvních zastánců přímé fotografie a neuznával zásahy do negativů. „Fotografové



Alfred Stieglitz, *The Terminal*, 1892 (obr. 7)

se musí naučit nestydět se za to, že jejich fotografie skutečně vypadají jako fotografie.“¹⁷ Jako první také fotografoval město za pomoci letecké fotografie. Mezi další zásadní velikány této disciplíny patří například HENRY CARTIER-BRESSON, ROBERT FRANK, WALKER EVANS, WILLIAM KLEIN, ANDRÉ KERTÉSZ a JOEL MEYEROWITZ.

Často se ve fotografických kruzích řeší otázka, zda by měla pouliční fotografie zobrazovat osoby nebo ne. Jeden tábor tvrdí, že bez lidských postav nejde o pouliční fotografii a druhý, že přítomnost osob na snímku není bezpodmínečně nutná. Osobně se přikláním k druhému táboru. Podle mého názoru je město samo o sobě dostatečným důkazem lidské



Eugene Atget, *41 Rue Broca*, 1912 (obr. 8)

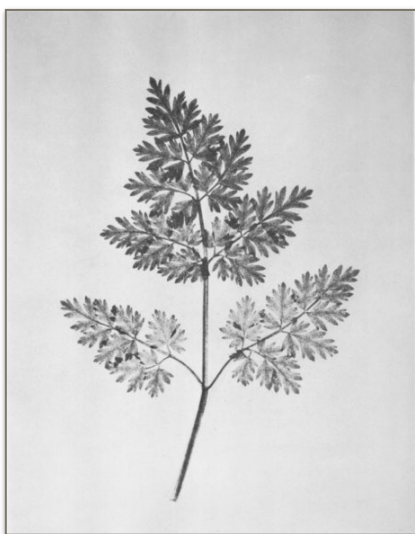
existence a funguje tak jako určitá metafora člověka. Tento postoj navíc historický dokládá i dílo Eugena Atgeta, jednoho ze zakladatelů městské fotografie.

¹⁷ DUFEK, Antonín. *Alfred Stieglitz*. Praha: Odeon, 1990, s.19

2.4. Abstraktní fotografie

Neexistuje žádná přesná nebo oficiálně uznávaná definice abstraktní fotografie. Odborníci, kteří se abstraktní fotografií zabývají jsou ve stanovení pravidel nejednotní a neodborná veřejnost je plná rozporuplných názorů. Určitá stanoviska se však shodují napříč názorovým spektrem. Stejně jako abstraktní umění se i abstraktní fotografie vyhýbá přímému zobrazení fotografovaného předmětu a soustředí se na tvar, formu, barvu, vzor, či texturu. Abstraktní fotografie často staví na neschopnosti pozorovatele identifikovat fotografovaný předmět. Namísto toho směřuje jeho pozornost k vnímání vlastních pocitů a k emotivnímu propojení s fotografií.

Nelze striktně říci, který z fotografů začal jako první o fotografii přemýšlet jako o uměleckém médiu. Mnozí do této pozice staví HYPOLITA BAYARDA kvůli jeho zmanipulovanému autoportrétu, jiní SERGEJE LEVITSKÉHO zásluhou jeho výhry v první fotografické soutěži. Já osobně považuji za „fotografu nula“ Williama Henry Fox Talbota. Jeho „sluneční obrázky“, jak je sám nazval, byly jednoduché fotogramy rostlin zachycené



W.H.F.Talbot, fotogram (Deska VII), 1843
(obr. 9)

přímo na papír bez využití negativu. Jedná se sice o konkrétní části rostlin zachycené v životní velikosti, je v nich však přítomna nezpochybnitelná míra abstrakce. Na snímcích jsou zachyceny výrazné bílé obrysy rostlin bez detailního vykreslení jejich struktury, místo které jsou přítomny pouze oblasti různých stupňů šedi, závislých na průhlednosti použitých rostlin. Talbot s tímto procesem dále experimentoval a zkoušel ze získaných negativních snímků vytvářet pozitivy, aby mohl přesněji interpretovat reálný svět, ale jak sám řekl „*Není složité tyto snímky vytvořit, ale na základě názoru mnoha lidí jsou ošklivější než ty původní [negativní] snímky*“¹⁸

Toto je dle mého názoru okamžik, kdy došlo v dějinách abstraktní fotografie k prvnímu vzdoru proti zobrazování reality. Jeho umělecké přemýšlení dokládá i publikace *Tužka přírody*, kterou vydal v roce 1844 v nákladu 2500 výtisků. Je považována za první knihu na světě, ilustrovanou černobílými fotografiemi, tvořena jednotlivými deskami obsahujícími Talbotovy fotografie a doprovodným textem ke každé z nich. Deska VI. zobrazuje fotografii

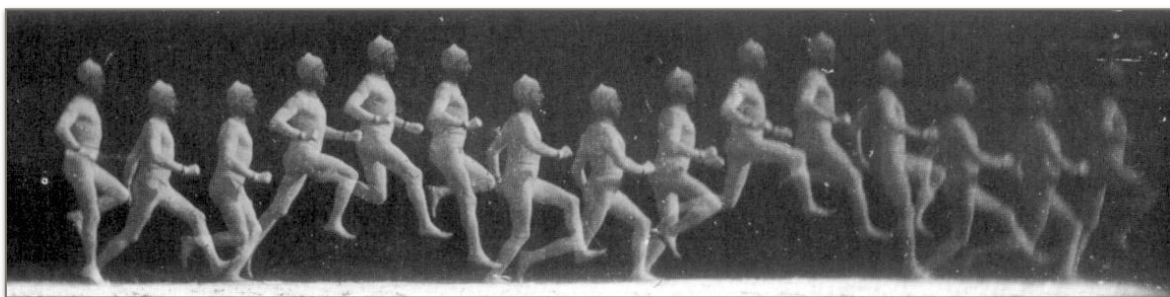
¹⁸ SCHAFF, Larry J., *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*. Princeton, N.J.:Princeton University Press, 2000, s.19

Otevřené dveře a doprovodný text jí popisuje jako „Nové umění“. Následující deska shodou okolností obsahuje fotogram rostliny a text popisuje proces její tvorby.¹⁹

Techniku fotogramu používala ve své tvorbě i britská bioložka ANNA ATKINS. Kyanotypickým procesem vytvářela fotogramy mořských řas. Díky jejich průsvitnosti byly snímky velmi detailní, kombinace negativního obrazu řas roztočivých tvarů se sytým modrotiskem je však posouvala do abstraktní roviny. V říjnu roku 1843 byl vydán první svazek těchto snímků pod názvem *Photographs of British algae: cyanotype impressions* a Atkinsová tak s vydáním první fotografické knihy předběhla Talbota o pouhých několik měsíců. Za zmínku také stojí experiment JOHNA WILLIAMA DRAPERERA, který v roce 1842 pořizoval snímky spektroskopem a zaznamenával světlo rozložené do jednotlivých vlnových délek. Vznikaly tak jakási schémata složení světla.

V období druhé poloviny 19. století, označovaném také jako *fotosecese* došlo sice k výraznému vývoji technologických postupů a objevování možností fotografie. Konceptuálním přístupům však nebyla věnována přílišná pozornost.

K velmi zajímavému využití fotografie došli nezávisle na sobě ÉTIENNE-JULES MAREY a EDWEARD MUYBRIDGE. Oba se zabývali využitím fotografie k podrobné analýze pohybu. Zvláště práce Étienne-Jules Mareyho působí velmi graficky a abstraktně. Nebyl to však prvotní umělecký záměr, ale spíše výsledek vědeckého bádání.



Étienne-Jules Marey, pohybová studie (obr. 10)

Fotosecesionisté se zabývali hlavně otázkou, zda fotografie může zachytit duchovní rozměr života, emoce a pocity. To částečně změnilo přístup k fotografii, jakožto k médium, které je schopné subjektivního vyjádření, ať už technikou zpracování fotografie, nebo aplikací metaforických prvků do zachycované scény. Díky tomu došlo k přesunutí těžiště fotografického zobrazování od reálného světa blíže k abstraktní lidské mysli.

Velký přínos měl v tomto směru jeden ze zakladatelů časopisu *Camera Work*, EDWARD STEICHEN. Propagoval fotografické techniky, kterými se dala zvýšit expresivita snímků

¹⁹ TALLBOT, William Henry Fox. *The pencil of nature*. Londýn: Longman, Brown, Green & Longmans, 1844. s. 48

a odsunul tak fotografii dále od jejích dokumentárních kořenů. Po První světové válce však paradoxně na zmíněné techniky zanevřel a tvořil čisté modernistické snímky pro módní a reklamní účely. Za Druhé světové války byl vrchním fotografem Amerického námořnictva.

S příchodem prvního kompaktního fotoaparátu od společnosti Kodak v roce 1888 došlo k podstatnému rozšíření fotografické základny. To přineslo čerstvou inspiraci, netradiční přístupy a spoustu nových vlivů.

Díky tomu se na sklonku 19. století objevují první experimenty, které bychom mohli označit jako konceptuální, ačkoliv byl tento pojem použit o celých 70 let později. V 90. letech LOUIS DARGET a HYPOLITE BARADUC pořizovali snímky vlastních myšlenek, životní esence prostupující všechny živé bytosti, teplo a energii živých i neživých věcí. Výsledkem byly silně abstraktní fotografie malých rozměrů, jejichž vytvoření nebylo nikdy úplně vysvětleno.

Norský spisovatel AUGUST STRINDBERG vystavoval roztoky solí tepla a chladu, a nechal je krystalizovat přímo na fotografické desky. Krystaly na deskách tvořily nepravidelné struktury, které podle něho dokládaly schopnost prvků nést jakousi paměť své dřívější existence a schopnost tvořit znaky. K deskám s krystaly přistupoval jako k stránkám knihy. Snažil se v nich hledat smysl a „poezii přírody“.



A. Langdon Coburn, vortografie, 1917 (obr.11)

Kubismem ovlivněný ALVIN LANGDON COBURN objevoval nové reality ve fotografii pomocí kaleidoskopického objektivu. *Vortografie*, jak vzniklé snímky nazýval, zachycovaly realitu v různých perspektivách zároveň, stejně jako kubističtí malíři. „V roce 1917 vystavil v Londýně 18 svých vortografií, které způsobily senzaci a v tisku se o nich diskutovalo ještě několik měsíců.“²⁰

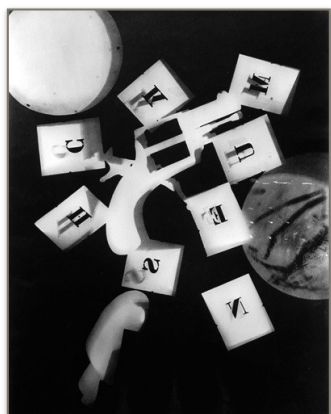
²⁰ NATIONAL GALLERY OF ART. Alvin Langdon Coburn [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: <http://www.nga.gov/collection/gallery/ggphoto/ggphoto-128370.html>

Americký fotograf s českými kořeny PAUL STRAND, experimentoval s abstrakcí od roku 1915. Byl ortodoxním zastáncem přímé fotografie a usiloval o uznání fotografie jako samostatné umělecké disciplíny. „Objektivnost je esencí fotografie, její předností a současně i omezením... Poctivost, stejně jako hloubka pohledu, je podmínkou pravdivého vyjádření. To znamená plně respektovat objekt, který má fotograf před sebou. A toho je nutno dosáhnout bez jakýchkoli triků nebo manipulace, pouze prostřednictvím přímých fotografických metod.“²¹



Paul Strand, Porch Shadows, 1916 (obr. 12)

Po skončení První světové války nastoupila pro abstraktní fotografii i fotografii obecně nová éra. Podle Rexera měly na vývoj fotografie v tomto období zásadní vliv tři předválečné objevy. Prvním bylo vydání knihy Sigmunda Freuda, Výklad snů v roce 1900. Druhým byla Speciální teorie relativity Alberta Einsteina, publikovaná v roce 1905 a třetím byla Ruská revoluce, rovněž v roce 1905. „Tyto tři události změnily pohled na individuální vědomí jedince, jakožto zdroj výtvarné expresivity a lidského jednání. To nahradily neohraničené, transpersonální, dokonce až kosmické síly hýbající světem, prostupující dějiny a psychické životy lidských bytostí. Tyto síly potřebovaly nové, nevídané snímky - snímky bez obrázků.“²²



Man Ray, rayograf, 1924 (obr. 13)

Technologické experimenty vystřídal experimentování na úrovni uměleckého konceptu, což zapříčinilo další výrazné posunutí expresivních hranic fotografie. Velkým dílem se o to zasloužili Američan MAN RAY a v Německu žijící maďarský emigrant LÁSZLO MOHLY-NAGY. Oba, nezávisle na sobě, hledali způsob jak fotografovat volněji a svobodněji, aniž by byli svázáni dokumentární povahou fotografie. Oba nakonec uspěli a velkou měrou přispěli k oproštění fotografie od nálepky pouhého záznamového média, a jejímu pozvednutí na úroveň plnohodnotné umělecké disciplíny. Jak oba ve svém díle dokázali, fotografií můžeme věrně zobrazit otisk reálného světa, zároveň ho však můžeme zachytit tak, jak ho lidské oko nikdy vidět



Laslo Moholy-Nagy, View from the Radio Tower, 1928 (obr. 14)

²¹ MRÁZKOVÁ, Daniela. Příběh fotografie. Praha : Mladá fronta, 1985. s. 49

²² REXER, Lyle. Edge of vision - The Rise of Abstraction in Photography. New York: Aperture, 2013. s. 69

nemůže. Oba ve své tvorbě pracovali nejen s fotoaparátem, ale i s fotogramem. Man Ray z techniky fotogramu vycházel ve svém vlastním postupu, takzvaném *Rayogramu*. Díky této technice vytvářel silně grafické snímky s různou ostrotí jednotlivých prvků, se kterými se proslavil po celém světě. Dadaistická fotografie, již byl Man Ray hlavním představitelem, často pracovala s fotogramem a solarizací, jakožto fotografií v její nejjednodušší formě.

Nastupující surrealismus však pojal fotografii odlišným způsobem. Surrealisté považovali fotografii za médium, které bylo vstupní branou do lidského podvědomí a odkrývalo další roviny běžného světa. Velký vliv na formování surrealistické fotografie měly snímky EUGENE ATGETA.

Atget fotil pařížskou architekturu a ulice dlouhou expozicí. Ačkoliv byli v ulicích, v době pořízení snímků, lidé, na výsledných fotografiích vidět nebyli. Vznikaly tak snímky neosobních prostranství zbavených jakékoliv lidské existence.

„Fotografie nezobrazovaly zmražené okamžiky, ale místa mimo čas. Výpravné a zároveň popisné. Vypadaly jako pořízené nikým a měnily město ve fantoma, něco vzdáleného,

*ikonického, nerozeznatelného a staronového.“*²³ Díky tomu získala fotografie výrazovou rovinu, které v malbě nebylo možné dosáhnout a zároveň umožnila posunout soustředění umělce od výtvarné dovednosti k jeho myslí.

Wolfgang Shutze, známý spíše jako WOLS, stavěl ve svých fotografiích předměty do neobvyklých kontextů tím, že je abstrahoval z jejich běžného prostředí. Díky tomu měly i naprosto obyčejné předměty velký potenciál vyvolávat v pozorovateli ty nejneobvyklejší asociace. V následujících letech docházelo v duchu surrealismu k mnohým experimentům s fotokoláží a chemickou manipulací fotografií.

Česká surrealistická fotografie patří mezi velmi uznávané po celém světě. Proto nesmíme opomenout zmínit JAROSLAVA RÖSLERA, FRANTIŠKA DRTIKOLA a JAROMÍRA FUNKEHO. Jaromír Funke byl jedním z nejvýznamnějších českých fotografů meziválečného období. Byl nejen umělec, ale i teoretik a učitel. Ve zdánlivém rozporu abstraktní a dokumentární fotografie neviděl problém, naopak zde viděl prostor pro objevování možností fotografie. Jaroslav Rösler se vyučil v ateliéru Františka Drtikola a dnes je považován za jednoho z nejuznávanějších českých fotografů. Ve své tvorbě se nebál kombinovat fotografii,



Eugene Atget, Rue de Valencia, 1922 (obr 15)

²³ REXER, Lyle. *Edge of vision - The Rise of Abstraction in Photography*. New York: Aperture, 2013. s.71



Jaroslav Rössler, *kompozice*, 1928
(obr. 16)

fotogram, koláž, grafiku a kresbu. Jeho vrcholné, silně experimentální fotografie, byly postaveny na kontrastu světla a stínů, a často byly cíleně rozmazány nebo zploštěny. František Drtikol tvořil převážnou část své kariéry, akty a figurální fotografie v secesním duchu. Od 20. let se však čím dál více věnoval i abstraktní fotografii. Ve svém studiu tvořil imaginativní zátiší, jejichž atmosféru umocňoval neobvyklým nasvěčováním. Díla, vzniklá před ukončením jeho kariéry v roce 1935, sám označil jako *fotopurismus*.

Dalším významným českým zástupcem byl MIROSLAV HÁK. Rexer ho označil za jednoho z nejkreativnějších fotografů surrealistické fotografie. Jeho *struktáže*, jak pojmenoval své chemické fotomanipulace, fungovaly na lidskou mysl podobně, jako Rorschachovy skvrny. Netvořil však pouze abstraktní struktáže. Jeho nevšední fotografie poválečné Prahy patří k důležitým dokumentárním materiálům tehdejší doby.

Ruští umělci EL LISSITZKY a ALEXANDR RODČENKO byli silně ovlivněni v Rusku čerstvě nastoleným komunismem, a ve svém díle začali aplikovat stranicky poplatné principy svázané akademickým realismem. „*Fotografie, jakožto neosobní a mechanické médium spojené s technikou, pokrokem a lidovým zájmem, měla poskytnout nástroj k obnově společnosti, navzdory její reprezentativní podstatě.*“²⁴ Namísto



Miroslav Háek, *Plakát*, 1944 (obr. 17)

zaznamenávání minulosti měla ztvárnit příslib lepších zítřků a pokroku. Lissitzky i Rodčenko se těmito požadavkům podřídili a jejich fotoaparáty se tak staly mocným nástrojem propagandy. Fascinace technickým pokrokem a vědou dala vzniknout novému směru, *Konstruktivismu*.

Ve stejné době vznikla v Itálii, vlivem futurismu a malíře Umberta Boccioniho, futuristická skupina fotografů, jejichž tvorba je označována jako *fotodynamismus*. Na jejich tvorbu měly významný vliv i pohybové studie Étienne-Jules Mareyho. Fotodynamisté pracovali s dlouhou expoziční dobou a pohybující předměty tak zanechávaly na snímcích rozmazanou stopu. Díky tomu mohli zachytit pohyb v jedné jediné fotografii a překonat tak

²⁴ REXER, Lyle. *Edge of vision - The Rise of Abstraction in Photography*. New York: Aperture, 2013. s. 73

fotografický fenomén, který sami označovali jako „*rigor mortis*“²⁵, neboli posmrtnou ztuhlost. Svou snahou o zachycení další roviny fotografované scény navázali na fotosurrealisty. Fotodynamická fotografie byla často velmi špatně čitelná a silně abstraktní.

Láslo Moholy-Nagy na konci 20. let označil umění využívající fotografii a film v expresivním a abstrahujícím pojetí pojmem „*Nová vize*“. Toto pomyslné „zaškatulkování“ napomohlo rozšíření abstraktních principů do zbytku Evropy, Spojených států i Asie.

V roce 1960 se v New Yorku konala fotografická výstava s názvem: *Smysl abstrakce v moderní fotografii*.²⁶ V rámci výstavy byla prezentována díla mnoha předních amerických fotografů,



Aaron Siskind, *Arzipe 21*, 1966 (obr. 18)

v čele s Paulem Strandem, Alfredem Stieglitzem, Aaronem Siskindem a mnoha dalšími. Celý soubor děl pokryl téměř dvě generace abstraktních fotografů. Výstava měla pozitivní dopad na legitimizaci a popularizaci abstraktní fotografie, a zároveň dokázala, že nosná myšlenka fotografie nemusí být nutně přítomna ve snímku samotném, ale může pramenit z fotografovy mysli.

Díky zvýšenému zájmu o fotografii bylo v Americe v 50. a 60. letech otevřeno mnoho vzdělávacích zařízení v oblasti fotografie, a podstatná část z nich byla zaměřena na experimentální fotografii. To do Spojených států přilákalo i mnohé evropské fotografy, včetně MARTINA MUNKÁCSIHO a ANDRÉHO KERTÉSZE a dalo vzniknout nové generaci amerických experimentálních fotografů. Výčet jmen, která do této skupiny patří, by vydal na několik řádků. Nejdůležitější z nich, dle mého názoru, byli HARRY CALLAHAN a AARON SISKIND. Oba byli žáky Lásla Moholy-Nagyho na jeho Chicagské *School of Design* (bývalém New Bauhausu). Aaron Siskind navázal na tradici bauhausu a jeho fotografie často vypadají spíše jako grafické tisky. Zastával názor, že fotograf je strůjcem podstaty fotografie, nezávisle na fotografovaném objektu. Tvorba Harryho Callahana je velice rozmanitá a rozsáhlá. Mezi jeho portréty a figurální fotografií nalezneme i fotografie architektury, ve kterých často využíval mnohonásobné expoziční prvky.

²⁵REXER, Lyle. *Edge of vision - The Rise of Abstraction in Photography*. New York: Aperture, 2013. s. 80

²⁶ tamtéž. s. 99

pomocí vícenásobné expozice vytvářel složitější konstrukce, které podstatně měnily kontext a možnosti interpretace.

Osobně považuji toto období za vrchol abstraktní fotografie a velmi důležitý okamžik fotografie obecně. Prolnutí evropského a amerického pojetí fotografie, a její výrazná akademizace, zafungovaly jako katalyzátor vývoje a daly tak vzniknout modernímu jazyku fotografie, jak ho známe dnes. Akademické přemýšlení zároveň rozvinulo vztahy fotografie s ostatními uměleckými disciplínami a podpořilo jejich vzájemné působení.

Rozmanitost vlivů a směrů působících na fotografii však narušila její kompaktnost. V 70. letech se celkem lineární vývoj fotografie najednou roztržil a fotografie se začala paralelně vyvíjet v rozmanitých odnožích, ovlivněných nejen různými směry moderního umění, ale i dobovými názory a kontexty společnosti. Silně se projevil i vliv konceptuálního umění, filmu a komerční fotografie. Zdánlivě pozitivní vliv na pestrost fotografických děl byl však vyvážen naprostou ztrátou integrity. Z historie pramenící hodnoty, ke kterým se obraceli fotografové zlaté doby, byly v zájmu modernosti fotografie rychle zapomenuty. Dlouho budovaná snaha o vydělení fotografie, jakožto samostatného výtvarné média, se z abstraktní fotografie poměrně rychle vytratila. To dokládají například fotografie současné abstraktní fotografky NICKY STRAGER, které vypadají jako kopie obrazů Juana Miroa, nebo konstrukce RICHARDA CALDICOTA, působící jako obrazy Pieta Mondriana.

3. Praktická část

3.1. Abstrakce fotografického myšlení

Jsem člověk, který velice rád objevuje své hranice a snaží se je posouvat. Vzhledem k tomu, že se občas na svět dívám raději hledáčkem fotoaparátu než vlastníma očima, je celkem přirozené, že tuhle vlastnost aplikuji i na svoje fotografické dovednosti. V bakalářské práci jsem se věnoval technice HDR. Jde o postprodukční proces rozšiřování tonální škály fotografií. Ačkoliv má své kořeny v rané analogové fotografii, jde téměř bez výhrady o digitální proces. V současné době popularita techniky HDR stále stoupá a myslím, že jí můžeme považovat za jakýsi fenomén digitální fotografické společnosti. Díky jednoduchosti současných editorů, může HDR fotografie vytvářet kdokoliv. Kvůli tomu se stále častěji objevují necitlivě, někdy až nevkusně upravené HDR fotografie. Myslím, že se nebudu příliš mýlit, když řeknu, že dobrá třetina současné produktové fotografie je více, či méně upravena pomocí HDR technik. Díky tomuto abúzu se z metody původně rozšiřující možnosti fotografie, stává fotografické kliše a ve své podstatě i kýč. Jako téma své diplomové práce jsem si proto vybral oblast fotografie, ležící na opačné straně zájmu fotografické veřejnosti. Abstraktní fotografie totiž tvoří jen nepatrnou část ze všech vyprodukovaných fotografií, ať už na amatérské, či profesionální úrovni.

Hranice abstraktní fotografie jsou sice už několik desítek let pevně vytyčeny. To však neznamená, že se abstraktní fotografie nedá využít k posunutí vlastních fotografických hranic. Osobně jsem s abstraktní fotografií začal experimentovat od prvních snímků s DSLR fotoaparátem, aniž bych si to uvědomoval. Z počátku jsem si pouze zkoušel různé druhy kompozic na detailních záběrech věcí okolo sebe. Při prohlížení pořízených snímků jsem však poměrně záhy zjistil, že tyto „cvičné“ fotografie jsou mnohem zajímavější, než samotné fotografie celých objektů. To byl okamžik, kdy jsem objevil kouzlo abstraktní fotografie. Možnost vzít konkrétní předmět který vidám nebo používám každý den, a přetvořit ho v něco nekonkrétního a neuchopitelného, mi poskytla ve fotografii dosud nepoznaný pocit svobody. Od té doby tvoří abstrakce podstatnou část mé fotografické tvorby.

3.2. Tvůrčí proces

Když jsem se začal zabývat městskou a abstraktní fotografií, nečekal jsem, že mě tolik pohltní. Uchvátilo mě nepřeborné množství pojetí, které oba fotografické směry nabízejí. Dlouhé hodiny jsem prohlížel stovky fotografií od mnoha známých i neznámých fotografů, a snažil se najít nějaký jednotící prvek, který by jimi všemi prostupoval a ze kterého bych mohl ve své práci vycházet. Když už jsem se téměř smířil s tím, že žádný takový prvek neexistuje, došlo mi, že jsem ho měl celou dobu na očích, aniž bych si to uvědomil. Tím prvkem je světlo! Bez něj by fotografie v podstatě ani nebylo možné vytvořit. Alfa a omega fotografie a té abstraktní obzvlášť. Přesto neznám moc fotografií, na kterých by tato tvořivá síla světla byla přímo přiznána.

Na základě tohoto zjištění jsem se rozhodl, že mé fotografie budou na světle primárně postaveny a svým způsobem ho budou oslavovat. Vznikly tak dva, na první pohled naprosto odlišné, cykly fotografií. Podíváme-li se na ně však podrobněji, zjistíme, že právě jejich rozdílnost je to, co je propojuje. Kontrast světla a tmy, dne a noci, barev a odstínů šedi. V prvním cyklu je tma hlavním stavebním prvkem a světlo tvoří pozadí. U druhého cyklu je tomu přesně obráceně. Jasný sluneční svit potlačuje pestrost barev, zatímco hutná tma ji naopak podtrhuje. Jeden cyklus je negativem toho druhého a vzájemně se doplňují.

První cyklus je sestaven z denních fotografií, pořízených za jasného slunečního svitu. Ostré světlo tvoří za pomoci zábradlí a nejrůznějších konstrukcí roztodivné stíny, které utvářejí spletné ornamenty a rytmické vzory. Vznikají tak jakési dočasné hieroglyfy, které k nám za účasti světla, železa a betonu promlouvají jazykem města. V závislosti polohy Slunce na obloze a množství mraků pulzují, jako by křičely a chtěly upoutat naši pozornost. Většina lidí je však vůbec nevidí. Nebo si jich raději nevšímá, jako by nechtěli poslouchat tuto nelidskou řeč. Neuvědomují si však, že člověk je ten, kdo dává městu tvář...že člověk je stvořitel. Tím mi v mysli vyvstává myšlenka: „ Existuje-li bůh, poslouchá nás ještě vůbec..?“ Třeba stejně jako my, když procházíme městem, aniž bychom zaregistrovali jediný z desítek sloupů a zábradlí, které na své cestě míváme, tak i bůh přehlíží všechny modlitby, které k němu lidé vznášejí v bezmezné naději, že budou vyslyšeny...

Již od svých fotografických začátků jsem byl tímto jevem fascinován, není proto divu, že fotografie stínů byly hlavním hybatelem, kvůli kterému jsem si jako téma své diplomové práce vybral abstraktní fotografii města. Dlouho jsem své fotografie považoval za originální a autorské. To se bohužel změnilo, když jsem při hledání podkladů k vypracování této

práce objevil fotografii *Porch Shadows* od Paula Stranda, pořízenou v roce 1916. Podobnost je zřejmá na první pohled a dává mi tak naději, že nejsem jediný, kdo město poslouchá.

Druhý cyklus naopak tvoří noční fotografie různobarevných zdrojů světla. Ta jsou podobně jako zábradlí, naprosto samozřejmou součástí měst po celém světě. Pouliční osvětlení, semaforey, světelné nápisy obchodů a reflektory automobilů září do tmy noc co noc. Ačkoliv jsou na nich lidé závislí, jejich přítomnost si málokdo z nich uvědomuje. Respektive, přítomnost světla si paradoxně uvědomí až v okamžiku, kdy zhasnou. Postavíme-li však světla ve fotografii mimo hloubku ostrosti, vystoupí nám na tmavém pozadí, a svou barevnost vystaví směle na odiv. „Bokeh“, jak se efekt rozostřeného světla nazývá, má zvláštní schopnost rozvibrovat lidskou představivost a lidské oko přitahuje podobně, jako jasný zdroj světla přitahuje hmyz. Myslím, že tato magická přitažlivost je hluboce zakořeněna v lidské rase již od počátků její existence, kdy naši dávní prapředkové vzhlíželi k hvězdné obloze, a ze strachu z hluboké temnoty hledali ve hvězdách obrazy známých věcí. Fotografie druhého cyklu tak působí na člověka nejen na smyslové úrovni, ale zároveň i na úrovni pudové. Díky tomu je pozorovatel poháněn k hledání záchytného bodu, který by mu pomohl rozklíčovat zbytek obrazu a spatřit v něm něco konkrétního, něco známého.

3.3. Reflexe

V průběhu psaní a hlavně fotografování mé diplomové práce jsem si uvědomil, že fotografie města odráží lidskou společnost možná lépe, než samotné fotografie lidí. Město nezná přetvářku, člověk ano. Každý fotograf vám potvrdí, že člověk, který ví že je fotografován, vypadá jinak, než kdyby o focení vůbec nevěděl. Je to přirozená reakce. Každý se na fotografii snaží vypadat tak, jak by si přál vypadat. Každý si před objektivem nasazuje „masku“. Víím, že změnit tuto skutečnost není v mých silách. Je pevně zakódována v samotné lidské podstatě. Její pochopení mi však může jistě pomoci při fotografování lidí. Hledáním abstraktních objektů k fotografování jsem se stal mnohem vnímavějším a pozornějším vůči drobným detailům, které bych dříve přehlížel. Nejprve jsem vždy, když vysvitlo slunce, zpozorněl a hledal ve stínech nové vzory a textury. To se však s postupem času posunulo až do roviny, kdy jsem i za deštivého počasí pozorně prohlížel všechna zábradlí okolo kterých jsem zrovna procházel. Zkoumal jsem jejich tvary, konstrukci i orientaci vůči Slunci a snažil si představit, jak by mohl jejich stín asi vypadat.

Jednou, když jsem se po víkendu stráveném doma vracel do Plzně, projel jsem okolo plotu, který na silnici vrhal zajímavý stupňovitý stín. Za mnou jelo několik aut a úzká silnice mi nedovolovala zastavit. Ujel jsem ještě několik kilometrů, než jsem sám sebe přesvědčil, že si ho prostě musím vyfotit. Na nejbližší odbočce jsem se otočil, z kufru vyndal fotoaparát, který jsem měl shodou okolností s sebou a vyrazil zpět. Už když jsem se ke stínu blížil, byl jsem rád, že jsem se vrátil. Pocit spokojenosti se se zmáčknutím spouště ještě umocnil. Když jsem se pak v náhledu snímku ujistil, že výsledná fotografie opravdu funguje, věděl jsem, že těch pár kilometrů navíc a drobné zdržení za to opravdu stály.

Častokrát jsem si hledal stručné informace o nějakém fotografovi, technice, nebo procesu. Nikdy jsem se však systematicky nezajímal o vývoj fotografie od jeho počátků až po současnost. Teď už vím, že to byla chyba. Možná kdybych to udělal dříve, mohl jsem být dnes mnohem dál, než jsem. Protože jen fotograf, který dokonale zná dějiny svého řemesla, má šanci že bude psát dějiny svého řemesla.

Největší přínos práce však vidím v tom, že mě „popostrčila“ k tomu abych zase začal fotografii věnovat více času. Poslední dobou jsem, ať už z pracovních, studijních, či jiných důvodů neměl příliš volného času. Čas který mi zbyl jsem pak raději věnoval nějaké jiné aktivitě. Fotoaparát tak zůstával na svém místě v polici a sedal na něj prach. Častými výpravami za abstrakcí jsem si však osvěžil, jak povznášející může být pozorování světa skrz hledáček fotoaparátu. Ačkoliv mám volného času stále málo, fotografie má v mém rozvrhu zase pevné místo.

4. UPLATNĚNÍ ABSTRAKTNÍ MĚSTSKÉ FOTOGRAFIE V DIDAKTICE VÝTVARNÉ VÝCHOVY

4.1. Přínos rozvoje abstraktního myšlení v rámci městské fotografie

Spojení abstraktní fotografie a fotografie města je pro výuku výtvarné výchovy, přesněji pro rozvoj fotografických dovedností, velmi vhodné. Členitost a pestrost městského prostředí tvoří solidní základnu pro hledání vhodných objektů. Ve spojení s vysokou mírou dynamiky města, poskytuje hustou síť podnětů interagujících s fotografovou tvořivostí. V kontextu vývoje fotografie, obecně považované z velké míry za dokumentární médium, je patrné, že je pro začínajícího fotografa snažší fotografovat výsledky lidské existence nebo lidi samotné. A to nejen na fylogenetické úrovni, při pohledu na historický vývoj fotografie, ale i na úrovni ontogenetické, kterou ovlivňuje hlavně rozvoj percepce fotografických podnětů a působení médií. Na druhou stranu je při fotografování městského prostředí nutné dbát zvýšené opatrnosti před množstvím nebezpečí, která jsou ve městě všudypřítomná. Fotograf hledící do hledáčku snadno přehlédne blížící se automobil, nebo si nevšimne na zemi ležící překážky. Proto je nutné studenty na podobná nebezpečí důkladně upozornit.

Cvičení v abstraktní rovině fotografie má pozitivní vliv na kompoziční fotografické dovednosti. Vypuštěním konkrétních objektů a jejich náhradou za jednodušší prvky, se fotograf může lépe soustředit na vytvoření fungující kompozice, aniž by ho „rušily“ dříve osvojené principy. Díky tomu může volněji experimentovat s ořezem, úhlem pohledu i samotnou kompozicí scény a objevovat tak nové kompoziční koncepce. Zároveň si díky nosné myšlence abstraktní tvorby (Nejdůležitější je tvůrčí proces, ne samotné dílo.) lépe uvědomí vlastní myšlenkové pochody při hledání a pořizování fotografie. Tohle emocionální propojení tak může prohloubit jeho zájem o fotografii a abstraktní umění.

4.2. Vyučovací projekt #1

Abstraktní fotografie

úvod do abstraktní tvorby, výrazové prvky abstraktní fotografie

Škola:	Střední umělecká škola
Třída:	2. a 3. ročník
Časová dotace:	zadání úkolu 90 min, realizace úkolu formou domácí práce, hodnocení a reflexe 45 min
Téma:	Výrazové prvky abstraktní fotografie
Obsah:	Abstraktní fotografie (úvod do tématu, základní výrazové prvky)
Cíle:	Osvojit si teorii a základní principy abstraktního umění; osvojit si znalosti netradičních výrazových prvků fotografie; vhodných pro abstraktní fotografii; aplikovat vlastní fotografické vědomosti ve vytvářeném díle; dokázat obhájit vlastní fotografickou tvorbu
Výstup hodiny:	9 fotografií v digitální podobě; slovní obhajoba vlastního díla
Klíčové kompetence:	kompetence personální; komunikativní; sociální a personální; kompetence k učení
Složky uměl. konceptu:	konstruktivní; významová; empatická (prožitková)
RVP:	Rozvíjení smyslové citlivosti; uplatňování subjektivity; ověřování komunikačních účinků
Výukové metody:	hromadný frontální (zadání úkolu - přednáška a promítnutí materiálů),
Organizační formy:	slovní monologické; dialog, samostatná práce; skupinová diskuze (v rámci závěrečného hodnocení)
Pomůcky:	počítač + projektor, knihy (abstraktní umění, fotografie); fotoaparát (pro vlastní realizaci úkolu)
Hodnocení:	slovní - průběžné a závěrečné hodnocení

Student vytvoří 9 abstraktních fotografií v digitální podobě, vycházející ze 3 hlavních výrazových prvků abstraktního umění: BARVA, LINKA (2D) a FORMA (3D). Na základě každého prvku vytvoří 3 fotografie, které následně odprezentuje a obhájí na následující hodině. Hodnotí se nejen technické zpracování, ale i nápaditost fotografií a prezentace díla. V případě nutnosti mohou studenti konzultovat své nápady s učitelem.

Průběh hodiny:

Úvod 1. hodiny (10 min)

Abstraktní umění (20 min) - zopakování výrazových prvků abstraktního umění; ukázka vybraných abstraktních děl

Abstraktní fotografie (45 min) - úvod do tématu, historie abstraktní fotografie, vysvětlení výrazových prvků a způsobů konstrukce kompozice

Opakování (15 min) - zopakování důležitých informací, zásadních pro správné splnění úkolu

Úvod 2. hodiny (5 min)

Obhajoba vlastní tvorby a následná skupinová reflexe (40 min)

Reflexivní otázky pro závěrečné hodnocení:

Který ze základních principů konstrukce abstraktní fotografie Ti nejvíce vyhovuje?

Kde si čerpal inspiraci pro své fotografie?

Považuješ fotografii za vhodné médium pro abstraktní tvorbu?

4.3. Vyučovací projekt #2

Abstraktní fotografie

stylizovaná do libovolného abstraktního uměleckého díla

Škola:	Střední umělecká škola
Třída:	2. a 3. ročník
Časová dotace:	zadání úkolu 90 min, realizace úkolu formou domácí práce
Téma:	Fotografie v kontextu abstraktního umění
Obsah:	Abstraktní umění (definice, principy, významní umělci), Fotografie (výrazové a stavební prvky)
Cíle:	Osvojit si teorii a základní principy abstraktního umění, rozšířit povědomí o abstraktních umělcích, osvojit si znalosti netradičních výrazových prvků fotografie, vhodných pro abstraktní fotografii, umět analyzovat tvorbu libovolného abstraktního umělce, aplikovat vlastní fotografické vědomosti ve vytvářeném díle
Výstup hodiny:	3 fotografie vytvořené na základě libovolného abstraktního díla, písemná reflexe
Klíčové kompetence:	kompetence personální, komunikativní, sociální a personální, kompetence k učení
Složky uměl. konceptu:	konstruktivní, významová, empatická (prožitková)
RVP:	Rozvíjení smyslové citlivosti, uplatňování subjektivity, ověřování komunikačních účinků
Výukové metody:	hromadný frontální (zadání úkolu - přednáška), individuální (v případě nutnosti formou konzultace)
Organizační formy:	slovní monologické, dialog v rámci konzultace, samostatná práce
Pomůcky:	počítač + projektor, knihy (abstraktní umění, fotografie), fotoaparát (pro vlastní realizaci úkolu)
Hodnocení:	Slovní - průběžné, Písemné v rámci závěrečné reflexe

Student vytvoří 3 fotografie na základě stylizace 3 libovolných abstraktních děl. Pokusí se fotograficky interpretovat daná díla za pomoci dříve osvojených prvků abstraktní fotografie. Spolu s fotografiemi vypracuje písemnou reflexi, kde popíše proč si zvolil právě tato díla, jak se mu tvořilo a kde čerpal inspiraci a jak je se svým dílem spokojen. Hodnotí se přesnost a nápaditost interpretace a technické zpracování. V případě nutnosti mohou studenti konzultovat své nápady s učitelem.

Průběh hodiny:

Úvod hodiny (5 min)

Abstraktní umění (35 min) - zopakování dosud získaných vědomostí, doplnění důležitých informací, ukázka významných abstraktních děl

Abstraktní fotografie (35 min) - úvod do tématu, představení významných autorů a jejich děl, představení výrazových prvků abstraktní fotografie

Zamyšlení a diskuze nad vybranými vzorovými díly (10 min)

Zakončení hodiny (5 min)

Hodnocení - v rámci domácí práce, 1 normostrana textu

Reflexivní otázky pro závěrečné hodnocení:

Proč jsi si vybral/a konkrétní vzorové dílo?

Kde si čerpal inspiraci?

Tvoří se ti lépe konkrétní, nebo abstraktní fotografie?

Jakých výrazových prvků jsi ve své práci využil/a?

Považuješ fotografii za vhodné médium pro abstraktní tvorbu?

5. ZÁVĚR

Věřím, že z každého vyfotografovaného snímku vytěží fotograf zkušenost, na které staví své další snímky. Když takových zkušeností nashromáždí dostatečné množství, povede se mu pořídit „dokonalou fotografii“. Vzápětí, uspokojen svým úspěchem, převážnou část nabytých zkušeností zase zapomene. To, co dělá fotografa dobrým fotografem, jsou právě ty zbylé zkušenosti, které mu zůstanou. Při zpracovávání části o vzniku a vývoji fotografie jsem si uvědomil, že pochopením jednotlivých avšak vzájemně propojených skutečností - pochopením podstaty fotografie, může fotograf výrazně snížit množství zkušeností potřebných pro postoupení na další úroveň.

Zaujetí, které ve mě skloubení abstraktní a městské fotografie dokázalo vyvolat, je pro mě jasným důkazem toho, že může být efektivním nástrojem výuky. Motivovalo mě nejen k vytvoření fotografií nad kterými jsem přemýšlel více, než je obvyklé, ale i k tomu, abych získal co nejvíce informací, které se týkají jen okrajově abstraktní a městské fotografie dotýkají.

Zároveň jsem, díky hledání abstraktní roviny v již „okoukaném“ městě, našel zdroj nové inspirace, a začal nad svými fotografiemi přemýšlet zcela jiným způsobem. Fotografie už pro mě není jen způsob, jak ostatním zprostředkovat pohled na něco hezkého nebo zajímavého. Stala se pro mě silně expresivním nástrojem k vyjádření mých niterných pocitů. Dostal jsem tak do ruky nástroj k psaní vlastního deníku, který má však oproti tomu klasickému podstatnou výhodu - nepotřebuje zámeček!

Když se podívám na vybrané snímky, u většiny z nich dokážu zpětně říci, v jakém duševním rozpoložení jsem byl v okamžiku jejich pořízení. To je dle mého názoru způsobeno tím, že se člověk zaměřuje na různé podněty podle své nálady. To každé z pořízených fotografií dává jakýsi nádech jedinečnosti. Kdybych se ocitl na stejném místě, ve stejnou dobu, pouze v jiné náladě, dost pravděpodobně by pořízená fotografie vypadala jinak, nebo by vůbec nevznikla.

Díky tomu, že jsem psychoaktivitu abstraktní fotografie pocítil na vlastní kůži, nebo spíše na vlastní oči, pochopil jsem i samotnou myšlenku abstraktního umění. Do té doby jsem sice měl určité povědomí o jeho principech a cílech, ale nějak jsem je nedokázal vstřebat a pochopit. To byl asi hlavní důvod, proč jsem abstraktnímu umění nevěnoval přílišnou pozornost. Díky téhle osobní zkušenosti však do sebe jednotlivé dílky dokonale zapadly a já pochopil opravdovou sílu těch „barevných čtverců“.

6. SEZNAM ZKRATEK

angl. - anglicky

fr. - francouzsky

co. - company (angl. společnost)

™ - trade mark (angl. obchodní známka)

s. - strana

MPx. - megapixel

7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

ARNHEIM, Rudolph. *Visual thinking*. Repr. Berkeley u.a: University of California Press, 1984

CHÂTELET, Albert a GROSLIER. *Světové dějiny umění: malířství, sochařství, architektura, užité umění*. České vyd. 2., upr.,. Praha: Ottovo nakladatelství v divizi Cesty, 2004

DUFEK, Antonín. *Alfred Stieglitz*. Praha: Odeon, 1990

MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Praha : Mladá fronta, 1985

PERES, Michael R. *The Focal encyclopedia of photography: digital imaging, theory and applications, history, and science*. 4. vydání. Amsterdam: Elsevier, 2007

REXER, Lyle. *Edge of vision - The Rise of Abstraction in Photography*. New York: Aperture, 2013

SCHAAF, Larry J., *The Photographic Art of William Henry Fox Tallbot*. Princeton, N.J.:Princeton University Press, 2000

TALLBOT, William Henry Fox. *The pencil of nature*. Londýn: Longman, Brown, Green & Longmans, 1844

WESTERBECK, Colin a Joel MEYEROWITZ. *Bystander: a history of street photography*. 1. vyd. Boston: Little, Brown, 1994

Elektronické zdroje

What is Abstract Art?. [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: http://arthistory.about.com/od/glossary_a/a/a_abstract_art.htm

WULLSCHLAGER, Jackie. Van Doesburg at Tate Modern. [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: <http://www.ft.com/cms/s/0/711772d8-11e4-11df-b6e3-00144feab49a.html#axzz2xSjNPHUG>

GLENN, Martina. Kazimir Malevich. [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=570

WEDGEWOOD MUSEUM. [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: wedgewoodmuseum.org.uk

KODAK. *History of Kodak 1878 - 1929* [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: www.kodak.com/ek/US/en/Our_Company/History_of_Kodak/Milestones_-_chronology/1878-1929.htm

LEICA. *History: From a flash of inspiration to the birth of the Leica Legend* [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: <http://us.leica-camera.com/culture/history/>

DIGIBARN - COMPUTER MUSEUM. *Dycam Model 1: The world's first consumer digital still camera* [online]. [cit. 2014-04-02]. Dostupné z: <http://www.digibarn.com/collections/cameras/dycam-model1/index.html>

KIM, Eric. *The History of Street Photography*. [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: <http://erickimphotography.com/blog/2013/03/04/timeless-insights-you-can-learn-from-the-history-of-street-photography>

NATIONAL GALLERY OF ART. *Alvin Langdon Coburn* [online]. [cit. 2014-03-30]. Dostupné z: <http://www.nga.gov/collection/gallery/ggphoto/ggphoto-128370.html>

8. RESUMÉ

The thesis is focused on abstract - street photography.

The outputs are at least 14 photographic prints (minimal dimensions 30 x 40), at least 25 digital sketch - photographs and written theoretical work. The work discusses the history of abstract art, photography and mainly the abstract and street photography. It also refers to the importance of abstract creativity in the context of photographic inspiration. The connection of abstract and street photography is deeply analyzed and explained. Following the RVP for high schools, two educational projects aiming the abstract - street level of photography are processed in the conclusion.

9. SEZNAM OBRÁZKŮ

obr. 1 - http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nicéphore_Niépce,_uncompressed_UMN_source.png

obr. 2 - <http://www.alistairscott.com/wp-content/uploads/2012/01/Daguerreotype1839.jpg>

obr. 3 - <http://www.cameraheritagemuseum.com/cameras/>

obr. 4 - <http://gmpphoto.blogspot.cz/2013/03/the-revised-history-of-leica.html>

obr. 5 - http://www.masters-of-photography.com/images/full/callahan/callahan_windows.jpg

obr. 6 - TALLBOT, William Henry Fox. *The pencil of nature*. Londýn: Longman, Brown, Green & Longmans, 1844

obr. 7 - <http://www.geh.org/fm/stieglitz/m196701200003.jpg>

obr. 8 - <http://www.arvidland.com/wordpress/wp-content/uploads/2010/10/41ruebroca.jpg>

obr. 9 - <http://www.muybridge.org>

obr. 10 - TALLBOT, William Henry Fox. *The pencil of nature*. Londýn: Longman, Brown, Green & Longmans, 1844

obr. 11 - http://www.independent.co.uk/migration_catalog/article5303572.ece/ALTERNATES/w620/5185024.jpeg

obr. 12 - <http://1.bp.blogspot.com/-bDAb3v0bR4Y/TcRnlEaPWjI/AAAAAAAAAXc/y7YMtpziKLM/s1600/paul+strand+-+porch+shadows.jpg>

obr. 13 - <http://www.geh.org/amico2000/m197900950002.jpg>

obr. 14 - http://24.media.tumblr.com/8e4e35b3ebee6fb32aacdca43ffa2a8/tumblr_mhnzr65strlrw3fqbo1_1280.png

obr. 15 - http://singularimages.files.wordpress.com/2008/09/e_atget_cour-7-rue-de-valencia-1922.jpg

obr. 16 - http://24.media.tumblr.com/tumblr_lkxo18AskD1qzfmh5o1_500.jpg

obr. 17 - http://images.artnet.com/aoa_lot_images/16399/0_418_317.jpg

obr. 18 - <http://www.amtfineart.com/wp-content/uploads/2012/11/Arizpe-21-1966-web.jpg>