

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA TĚLESNÉ VÝCHOVY A SPORTU

Katedra kinantropologie, humanitních věd a managementu sportu

Estetika fotografie, pohyb v aktu

Diplomová práce

Praha 2010

Vedoucí práce: PhDr. Jana Jebavá

Autor práce: Petr Pělucha

Bibliografický záznam

PĚLUCHA, Petr, *Estetika fotografie, pohyb v aktu: diplomová práce*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Fakulta tělesné výchovy a sportu, Katedra kinantropologie, humanitních věd a managementu sportu, 2010. 57s., 14 l. příl. Vedoucí diplomové práce PhDr. Jana Jebavá

Abstrakt

Diplomová práce „*Estetika fotografie, pohyb v aktu*“ pojednává o fotografii aktu, historii fotografie jako takové s odkazem na historické postavy, které se svou tvorbou zařadily mezi významné osobnosti v disciplíně aktové fotografie. Klíčovým bodem práce je stát věnována pohybovému aktu, jejímu specifiku i úskalí při samotné tvorbě. Nedílnou součástí je taktéž technická stránka fotografie, která poctivě popisuje možnosti expozice a podává ucelenou nabídku kompozičního řešení obrazového plánu. Autor se na konci práce zabývá i samotnou fotografií, jako médiem nedílně spojeným s moderní lidskou společností, a jejím propojením s každodenním životem lidí.

Název práce

Estetika fotografie, pohyb v aktu

Cíle práce

Cílem této diplomové práce je postihnout problematiku pohybu v aktu, jeho zasažení do historického kontextu s odkazem na významné fotografie a podat čtenáři příručku pro vytvoření správné fotografie.

Metoda

Získání faktických informací studiem odborné literatury a aktuálních dat z internetových diskuzí i rozhovorů, jejich následnou rešerší a analýzou vytvořit základní strukturu práce za přispění kompilace cizích poznatků. Syntézou i komparací získaných a stávajících informací vytvořit učebnicový text vhodný jako podpurný materiál pro vznik fotografie.

Výsledky

Textová a fotografická dokumentace na téma pohyb lidského těla s estetickými kategoriemi.

Klíčová slova

Fotografie, akt, pohyb, estetika fotografie, expozice, kompozice

Abstrakt

Diploma thesis "Photography aesthetics, motion in nude" is about a photographic act. This work also deals with the history of photography and as a reference uses historical figures and they work ranked among the leading figures in the nude photography. A key point of the work is a chapter devoted to motion in nude, its specifics and pitfalls of its creating itself. An integral part of this thesis is a technical side of photography, which fairly describes the possibility of exposure and provides a comprehensive range of solutions for composition plan. At the end of this study author is also describing photography as a medium itself inseparably associated with modern society and its links with people's everyday lifes.

Name of theses

Photography aesthetics, motion in nude

Drift of theses

Drift of this thesis is to describe an issue of motion in nude photography in a context of history and also ethic standards. Some of chapters may be used as a photography guidebook.

Method

Obtaining factual information, the study of literature and current data from internet discussions and interviews, the subsequent search and analysis to create the basic structure of work in compiling the contribution of foreign expertise. Synthesis and comparison of obtained information create a guidebook suitable as a support material for the emergence of photography.

Results

Text and image documentation for thesis topic „motion in nude“ with aesthetics categories.

Keywords

Photography, nude, movement, motion, photography aesthetics exposition, composition

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci zpracoval samostatně a použil jen prameny uvedené v seznamu literatury.

V Praze dne 2. dubna 2010



Petr Pěluchá

Poděkování

Je mi velkou ctí na tomto místě poděkovat Bohu za nekonečnou inspiraci při psaní této stati a hlubokou podporu mé vedoucí práce paní Janě Jebavé. Taktéž děkuji mé snoubence Zině za trpělivost, s jakou nesla období mého psaní a tvoření.

Obsah

I. ÚVOD.....	10
II. TEORETICKÁ VÝCHODISKA.....	11
1. Historie fotografie.....	11
1.1. Dějiny fotografie.....	11
1.1.2. Malířství a fotografie.....	12
1.2. Zahraniční fotografové.....	14
1.2.1. Eadweard Muybridge.....	14
1.2.2. Henry Peach Robinson.....	16
1.2.3. Helmut Newton.....	17
1.2.4. Robert Mapplethorpe.....	20
1.3. Čeští fotografové.....	21
1.3.1. František Drtikol.....	21
1.3.2. Jan Saudek.....	22
1.3.3. Tono Stano.....	23
III. PROJEKT.....	26
2. Základy fotografie.....	26
2.1. Expozice fotografie.....	26
2.1.1. Lidské oko.....	26
2.1.2. Vidění fotoaparátu- expozice.....	28
2.1.3. Barva světla.....	29
2.1.3. Psychologie barev.....	31
2.2. Fotografická kompozice.....	33
2.2.1. Třetinové pravidlo a pravidlo zlatého řezu.....	33
2.2.2. Pravidlo linií.....	35
2.2.3. Pravidlo vyváženosti - balance.....	36
2.2.4. Další obrazotvorné prostředky.....	37
2.2.5. Dodatek ke kompozici obrazu.....	38
3. Fotografický akt.....	39
3.1. Fotografický akt.....	39
3.2. Počátky aktové fotografie.....	40
3.3. Akt v české fotografii 20.století.....	40
3.4. Pohyb v aktu.....	42
3.4.1. Pohyb v aktu u českých fotografů.....	43
3.5. Fotografický akt umění i k zavržení hodný.....	45
4. Fotografie a její působení na člověka.....	46
4.1. Fotografie a umění.....	46
4.2. Emoce a fotografie.....	48
4.3. Fotografie v běžném životě.....	49
IV. METODOLOGICKÁ ČÁST.....	51
5.1. Cíle práce.....	51
5.2. Úkoly práce.....	51
5.3. Hypotézy.....	52
5.4. Metoda zpracování práce.....	52
5.5. Způsob získání dat.....	52

V. DISKUZE NAD HYPOTÉZAMI.....	53
VI. ZÁVĚR.....	54
VII. POUŽITÁ A STUDIJNÍ LITERATURA	55
Internetové zdroje.....	56
Seznam příloh.....	57

I. ÚVOD

Téma své diplomové práce jsem si vybral na základě svého dlouholetého zájmu o problematiku fotografie a ve spojení s mým hlubokým vztahem k pohybu, jsem byl předurčen napsat dílo týkající se propojení těchto mých lásek. Jsem přesvědčen, že pohled na fotografii aktu, především pak pohybového aktu, je téma, které nebylo zatím obsáhleji zpracováno. Pro vložení poměrně specifické fotografické disciplíny (pohyb v aktu, či pohybový akt) do celkového kontextu vývoje fotografie, přiblížím ve své práci i obecnou historii fotografie a z mnoho set hlavého zástupu renomovaných fotografů vyberu několik historicky významných postav jak ze zahraniční, tak i z tuzemské scény.

Pro vytvoření kvalitní fotografie je třeba znát i několik technických zásad, které přímo ovlivňují vznik a vzhled díla. Jsou to především expoziční činitele - clona, čas a ISO. Profesionalita fotografie se mimo jiné zdůrazňuje i promyšlenou kompozicí obrazu. Její pravidla jsou známa a tvořena již dávnými malíři a architekty a jsou dodnes platná. Níže popíši ona nejdůležitější dogmata skladby obrazu, tak aby i vaše fotografie mohly být opět o něco více lahodící lidskému oku.

Už v antickém Řecku se setkáváme se sochami nahých sportovců, kteří byli a jsou dodnes velmi hlubokým zdrojem inspirace pro spoustu umělců. Pohybový akt je relativně velmi náročná fotografická disciplína, která si žádá jak znalost pohybu, tak i dokonalé technické ovládnutí fotografie. Při tvorbě těchto aktů je velmi důležitá komunikace s modelem a práce se světlem pro dosažení kýžených výsledků, které jsou často proměněné v umělecké dílo. Bohužel i přes svou jedinečnost jsou často opomíjeny, snad právě pro svůj obtížný vznik.

Často se setkáváme „pouze“ s aktovou fotografií, která se však díky obrovskému rozmachu technologií stala velmi dostupnou a na základě neutichající poptávky je nejčastější fotografie ne již aktová – umělecká, ale erotická a pornografická, posouvající lidskou bytost na hranici a za hranici zboží a hříchu. I tomuto věčnému tématu budu věnovat část své diplomové práce, stejně jako fotografii samotné a jejímu působení na člověka, její využití ale i zneužití.

Závěrem bych pak velmi rád předeslal možné směry vývoje ve fotografii a celkové shrnutí celé mé práce.

II. TEORETICKÁ VÝCHODISKA

1. Historie fotografie

1.1. Dějiny fotografie

Odnepaměti se malíři snažili o objevení metody, jak zachytit okolní realitu, která by nebyla příliš obtížná, a zároveň by byla maximálně efektivní a přesná. Obrovským ulehčením byl vynález *camery obscura*, jejíž autor, Leonardo da Vinci, ji používal primárně ke studiu architektury. Byla to zatemněná skříňka s čočkou, která promítala obraz před čočkou na plochu za ni; malíř pak nejčastěji uhlem obraz jen obkreslil. Vlastnímu vynálezu fotografie však ještě musely předejít objevy optických vlastností skla a vytvoření světlocitlivých sloučenin, které by reagovaly na změnu intenzity světla.

Termín **fotografie** (přeloženo - kreslení světlem) se poprvé objevil v roce 1839 a jeho autorem je německý astronom Johann Mädler. První opravdovou a dodnes zachovanou fotografii vytvořil v roce 1826 Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833). Fotografie se jmenuje „*Pohled z okna*“. (příloha č 1, fotografie)

Další Francouz Louis Daguerre (1787-1851) přišel roku 1837 na to, jak získat podstatně ostřejší fotografii při expozici trvající jen několik minut. Za použití amalgamu stříbra a bromu vytvořil typ snímků, který se na jeho počest nazývá **daguerrotypie**. O dva roky později vynalezl William Fox Talbot (1800-1877) fotografický proces, který je prakticky používaný dodnes. Kolem roku 1854 se v Paříži začaly objevovat fotografie lidí s názvem Cartes-de-visite. S tímto fenoménem přišlo mnoho malířů o práci. Aby umělci přežili, museli se rychle přeorientovat na kolorování nově vznikajících černobílých fotografií. Už o 6 let později pracovalo jen v samotném hlavním městě Francie přes třicet tisíc lidí ve fotografickém průmyslu. Fyzik britského původu James Maxwell objevil, že lidské oko rozlišuje tři základní barvy. Modrou, zelenou a červenou (dnes známe jako RGB kanály) a podařilo se vytvořit první barevnou fotografii (1861), ve které použil trojvrstvou emulzi, ve které každá vrstva reagovala na jiný druh světla i jeho intenzitu. Po vyvolání měla každá vrstva jinou barvu a tím vznikla barevná fotografie.

Kvůli náročnosti používaných materiálů a jejich poměrně vysoké ceně, patřilo fotografování mezi koníčky nejbohatších vrstev obyvatelstva. Svitkový film a kompaktní fotoaparát se na trh dostaly až koncem 80. let 19. století. Tvůrcem tohoto moderního aparátu je Američan George Eastman, zakladatel firmy Kodak. Cena tehdejšího nového fotoaparát byla 25 dolarů a na jeden svitkový film jste mohli vyfotografovat až 100 snímků. Během velmi krátké doby, kdy byl přístroj na trhu, se prudce zvýšila obliba fotografie a díky příznivé ceně za fotoaparát se fotografie dostala podstatně blíž široké veřejnosti obyvatelstva (Hlaváč,1987, s264).

1.1.2. Malířství a fotografie

*„Fotografuji to, co nechci malovat a maluji to, co nedokážu
vyfotografovat“
Man Ray*

Fotografie je nedílně spojena s malířstvím, proto bychom neměli konfrontaci obou uměleckých směrů opominout. Již na první pohled je zřejmé, že propojenost mezi oběma disciplínami musí být dána především historicky.

I přestože fotoaparát svou podstatou dokáže pouze zachytit obraz před objektivem, můžeme díky vkladu fotografa mluvit o autorském výkladu skutečnosti. S ohledem na tuto skutečnost je podobnost fotografie a malby značná. Avšak ani u malby se nemusí vždy hned jednat o umění, ale může jít jen o zachycení reality před malířem stejně jako u fotografie.

Od samého vzniku fotografie existuje několik hypotéz o vzájemném ovlivňování fotografie a malby, a to primárně v umělecké oblasti obou disciplín. Můžeme potvrdit, že fotografie měla pozitivní vliv na vývoj malířství. Totiž skutečnost, že fotoaparát dokáže věrně zachytit realitu, přinutilo především portrétní malbu vyklidit pozice pro moderní médium. K tomu nezapomeňme přičíst fakt, že vytvoření kopie z fotografií bylo i v minulosti snazší a levnější než udělat kopii malby. Nejen díky těmto skutečnostem, muselo malířství v boji o svou záchranu vynalézt něco nového. Malířství se proto začalo soustředit na novou kompozici, na zachycení nevyfotografovatelné nálady a pomíjivých okamžiků.

Až nepochopitelně měl především abstraktní přístup malířů k tématům pozitivní zpětný vliv na fotografii. I fotografové se začali snažit o zachycení nereálných situací a nálad, a jak napsala Susan Sontag ve své knize, byla to takřka „Pomsta malířství, dalo by se říci. Fotografie totiž ze své podstaty nemůže nikdy přesáhnout svůj námět, tak jako obraz.“ (Sontag, 2002, s82.)

Skutečnost, že u fotografie je obtížnější nalézt hranici mezi uměleckým dílem a prostým snímkem, je dalším rozdílem mezi obory malířství a fotografie. Z vlastní zkušenosti vím a mohu potvrdit, že snad každý má ve svém rodinném albu alespoň jednu fotografii, která by se dala po drobných úpravách a adjustaci považovat za umělecký objekt. Nejen tato realita je možným důvodem, proč se lidé ve své amatérské tvorbě raději věnují fotografii než malířství. Samozřejmě nesmíme zapomenout ani na rozdílnou časovou dotaci, kterou potřebuje fotografie či malba ke svému vzniku. Těmito faktory se fotografii podařilo dosáhnout dominantnějšího postavení na úkor malby. V současnosti je s tímto spojen i fakt, že jsme podstatně citlivější k vnímání fotografií než maleb.

Vzájemnými vztahy mezi fotografií a malířstvím se zabýval také český estetik Otakar Hostinský (1847 – 1910). V jeho díle *Fotografie a malířství* nacházíme zajímavé názory na vztah obou dvou disciplín. Mimo to, že připomíná výhodu fotografie v její cenové dostupnosti, také zmiňuje fakt, že již tehdy „...veřejné mínění ve fotografii spatřovalo nebezpečnou sokyni malířství a rytectví“ (Hostinský, 1956, s258) (příloha č.1a, fotografie).

Hostinský také oceňuje fotografii zejména za možnost jejího využití pro ilustrace v tisku i pro pohlednice, protože tak pomohla nahradit nekvalitní reprodukce vytvářené jinými především malířskými technikami. V otázce portrétní tvorby se však Otakar Hostinský přiklání na stranu malířství a říká, že fotograf dokáže zachytit pouze jeden okamžitý výraz modelu, kdežto malíř umí přenést na plátno pravou podstatu tváře a je tak schopný vytvořit věrohodnější obraz člověka jako takového. Závěrem konstatuje, že fotografie měla a má na malířství pozitivní vliv. S těmito úvahami Hostinského nemohu než souhlasit. Ano fotografie posunula malířství kupředu, ale zachytit ten pravý lidský výraz jediným zmáčknutím spouště, je často nadlidský výkon.

1.2. Zahraniční fotografové

Pionýrem fotografie aktu byl Eadweard Muybridge (1830 - 1904), který studoval a dokumentoval pohyb ženského i mužského těla a na vědecké bázi spolupracoval s lékaři a fyziology. Průkopníci fotografie aktu zpočátku zobrazovali nahé tělo tak, jak bylo obvyklé v malířství. Například francouzský fotograf Félix-Jacques Moulin (1802 - 1875) nebo H. P. Robinson, který ke svým fotografickým kompozicím dělal nejdříve kreslené náčrtky. Podle nich fotografoval postavy, které vystříhoval a lepil na vhodné pozadí. Celek pak znovu fotografoval.

Mnoho pozdějších novodobých fotografů, jako například Edward Weston, Ruth Bernhard a Jerry Avenaim, či Helmut Newton dávali přednost zobrazení linií a křivek těla jako umělecké vyjádření. Snažili se tak vytvořit definici erotického umění, jako opozici k erotice a pornografii.

1.2.1. Eadweard Muybridge

Eadweard Muybridge, byl anglickým fotografem. Zabýval se fotografií krajiny, ale proslavil se svými studii pohybu, používáním několika fotoaparátů zároveň a také vynálezem **zoopraxiskopu** a **kinematoskopu** - což byla zařízení na promítání pohyblivých obrázků o mnoho let dříve, než přišel na trh celuloidový kinofilm. Považuje se za zakladatele chronofotografie.

Muybridge se narodil 9. dubna, 1830, Anglie ve Městě Kingston on Thames. Muybridge začíná kariéru jako prodejce knih a vydavatel. V průběhu času, převážně, když se v Anglii zotavuje z nehody dostavníku, při které přišel málem o život, se jeho zájem soustřeďuje na fotografii. Předpokládá se, že se stal asistentem krajináře Carletona E. Watkinse, ale je pro to málo důkazů. Eadweard začíná budovat svou fotografickou kariéru v roce 1867 s fotografiemi Yosemite a San Franciska (mnoho z těchto fotografií jsou nápadně podobné právě fotografiím Watkinse). Muybridge se záhy stává slavným fotografem a jeho díla jsou prezentována pod pseudonymem Hellios. Roku 1872, obchodník a tehdejší guvernér Kalifornie Leland Stanford si najímá Muybridge, aby rozluštil otázku, při které Stanford tvrdil, v rozporu s tehdejší obecným povědomím, že v běhu koně je místo, resp. že v jednom okamžiku pohybového cyklu běhu koně, se nacházejí

všechny čtyři kopyta nad zemi. Muybridgi se toto tvrzení podaří potvrdit (1878), když úspěšně vyfotografuje koně v rychlém pohybu použitím série padesáti fotoaparátů!¹ Roku 1874, stále žijící v San Francisku, zastřelí E. Muybridge majora Colonele Harryho Larkynse, milence své ženy, poté co objevil její tajné dopisy. U soudu je zproštěn viny s odůvodněním *justifiable homicide* - důvodné zabití. Každopádně jej tato příhoda velmi poznamená a ze srdečného, mírného muže se stává nestálým a nevyzpytatelným. Eadweard Muybridge se vrací do své rodné Anglie roku 1894 a o deset let později (1904) umírá ve svém rodném městě.

Úkol, kterým ho pověřil guvernér Statford, ho stál 6 let dokazování (1872- 1878). Na jeden okraj závodíště zavěsil bílý horizont a na druhý umístil v pravidelných intervalech řadu fotoaparátů. Přes dráhu položil provázky, které v okamžiku, kdy je běžící kůň přetrhl, postupně uvolnily pružinové závěrky fotoaparátů., vytvořil řadu fotografických přístrojů a nafotografoval přes 20.000 snímků. Již tenkrát Muybridge použil expoziční doby až 1/6000 vteřiny, co bylo na tu dobu velmi dobrý technický výkon. Většinu snímků exponoval 1/1000 vteřiny, na tu dobu také velmi krátkým expozičním časem. Tato série fotografií je nazývána *The Horse in Milion*, a byla první studií pohybu tohoto typu.

Později řídil i výzkum, aby zdokonalil rozvoj svých metod k zachycení lepších pohybových fotografií. Spolupracoval také s lékaři a fyziology a svými studiiemi ženského a mužského těla se řadí mezi průkopníky fotografie aktu. Fotografoval od nahých boxerů, přes gymnastiku (příloha č.2, fotografie) lidí kráčeující ze schodů či pohyb malého dítěte. Dá se říci, že jeho práce stojí velmi těsně u zrodu věd jako je biomechanika.

¹ <http://tesseractfilm.com/TesseractFilm.html>

1.2.2. Henry Peach Robinson

Henry Peach Robinson (1830- 1901) byl anglický fotograf známý především svými kombinovanými tisky, to je spojováním četných negativů do jednotlivých obrazů - předchůdce dnešní fotomontáže.

Robinson byl nejstarší ze 4 dětí Johna Robinsona, učitele na škole v Ludlowě, a jeho ženy Elizy. Do svých 13 let studuje na Horatio Russell Academy v Ludlowě. Po roce studování kresby u Richarda Penwarneho je dán do učení k ludlowskému knihkupci a tiskaři Richardu Jonesovi. Zatímco studuje výtvarné umění, začíná se vyvíjet jeho kariéra prodejce knih. Už v roce 1852 vystavuje v Královské akademii umění olejové malby pod názvem „*On the Teme Near Ludlow*“. Ve stejném roce začíná fotografovat a o 5 let později se setkává s fotografem H. W. Diamondem a rozhodne se intenzivněji věnovat tomuto uměleckému směru. V roce 1855 otevírá v Leamingtonských lázních ateliér, v němž prodával své portrétní fotografie.

Ve věku 34 let je Robinson nucen vzdát se svého ateliéru, mimo jiné z důvodu jeho špatného zdravotního stavu, na nějž měly vliv jedovaté fotografické chemikálie. Přestěhuje se do Londýna, kde se věnuje teoretické stránce fotografie, píše vlivné eseje „*Pictorial Effect in Photography, Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers*“ publikované v roce 1868. V této době se zlepšuje i jeho zdravotní stav natolik, že si otevírá nový ateliér v Tunbridge Wells společně s Nelsonem Kingem Cherrillem a roce 1870 se stává viceprezidentem *Fotografické společnosti*, u které zůstane až do roku 1891, kdy se po vážné rozeprá se členy společnosti stává členem konkurenční společnosti *Linked Ring*, ve které je aktivní do roku 1900. Za své celoživotní dílo byl zvolen čestným členem *Královské fotografické společnosti*.

Fotografická tvorba

Byl jedním z předních fotografů své doby, často považován za konvenčního, ba dokonce akademického umělce. Dle svých dopisů byl ovlivněn obrazy J. M. W. Turnera. Byl stoupencem prerafaelitů a byl ovlivněn estetickým *pohledem* Johna Ruskina. Ve své prerafaelitní fázi se pokoušel o realizaci momentů časové významnosti ve středověkém prostředí.

Robinson patřil k průkopníkům a teoretikům piktorialismu (*fotografický směr, který se objevil kolem roku 1885 a usiloval o přiblížení fotografie k malbě nebo grafice*). Jeho první a také nejvíce oblíbená kompozice „*Fading away*“ (česky „*Odcházení*“) (příloha č.3, fotografie) byla populární a zároveň módně morbidní. Zobrazuje umírající dívku obklopenou příbuznými. Jedná se o montáž pěti snímků, kterou se autor snažil co nejvíce přiblížit malířskému obrazu. Realisticky působící scéna, umocněná fotografickou technikou, byla velmi dojímavá v souladu s autorovým záměrem. U diváků, kteří v ní nepoznali fikci, vyvolávala pohoršení. Koncem osmdesátých let Robinson od fotomontáže upustil. Uchyloval se k ní pouze tehdy, pokud záměr nebylo možné realizovat jediným snímkem.

„Každý grif, každý trik a každý kouzelnický kousek smí fotograf využít... Povinnost mu nařizuje vyhýbat se obvyklému, holému a ošklivému, a místo toho objekty svých fotografií pozdvihnout, neohrabané odstranit a nemalebne opravit.“

– *Henry Peach Robinson, 1869*

1.2.3. Helmut Newton

Helmut Newton byl významný německý fotograf, který se proslavil především erotickými módními fotografiemi pro celosvětově významný časopis Vogue.

Helmut Newton, původním jménem **Helmut Neustaedter**, se narodil 31. října 1920 v Berlíně, v dobře situované židovské rodině. Vztah k fotografii nachází již ve svém mládí, jako student reálného gymnázia. Svůj první fotoaparát Agfa Box Tengor si pořizuje v roce 1932, první snímky vznikají v podzemní dráze. V roce 1934, kdy vycházejí Norimberské zákony, nastupuje jako učedník u známé berlínské fotografky Yvy (Else Simonové). Po útěku žije v Singapuru, Austrálii. Kvůli vysněné kariéře si v roce 1946 mění jméno z Neustaedter na Newton. V roce 1956 je mu nabídnuta dokonce jednoletá smlouva nezávislého spolupracovníka Vogue v Londýně. Postupně vystřídá působení v Paříži (Jardin des Modes), v roce 1957 pak v Berlíně pro časopis Constanze, v 1959 opět v Austrálii, po návratu střídavě pracuje pro pařížsky Vogue, Elle, Marie Claire, londýnský Queen a Vogue.

Do Vogue v New Yorku odchází na dva roky v roce 1965, pak opět v 1971. V roce 1976 je vydána publikace *White Woman*, která nese Helmutovo jméno. Kniha je svým obsahem v té době neotřelá, neboť vychází z výběru snímků vytvořených v této době a v souvislosti s ní přichází nový pojem – pornografická elegance. Později přichází i nabídka z italského Vogue. Ve věku 79 let stále pokračuje ve své profesi, fotí i pro *Nova*, *Playboy* a *Stern*. Dne 24. ledna 2004 Helmut Newton umírá v jižní Kalifornii ve věku 83 let, jeho ostatky jsou pohřbeny v Berlíně.

Ohlédnutí za prací Helmuta Newtona

V útlém věku měl přístup k časopisu *Das Magazin*, který obsahoval nahé modelky, jejichž popisovanou vizáž (vysoké úzké podpatky) lze nalézt na mnoha Newtonových fotografiích (v jeho rekvizitách, které často při focení používal, najdeme také lesklé černé dámské boty na velmi vysokém podpatku). Jeho první emotivnější zážitek, jímž se později inspiroval, byla slavná „Červená Erna“, známá berlínská prostitutka s rudými vlasy a vysokými červenými jezdeckými botami.

Začínal s focením svateb a oslav, po nějaké době s módními fotografiemi a snímky pro katalogy, avšak obchodu se moc nedařilo, protože fotografie musely odrážet trendy a nebylo možné rozvíjet vlastní styl. Časem však získal v oboru jméno a byl uváděn jako autor fotografií, čehož by jako reklamní fotograf nikdy nedosáhl.

Většina fotografií byla pořízena dvěma fotoaparáty Canon z roku 1991, kromě nich užíval i polaroidový přístroj. Helmut Newton velice nerad pracoval ve studiu a studia pouze pronajímal. Na focení využíval ponejvíce pětisetwattovou žárovku a mnoho různých baterek na noční snímky. Veškeré své nápady si zapisoval. Helmut rád užíval nových technologií nebo se snažil fotografování oživit něčím novým a dosud neužívaným. Tak vznikly pomocí ring flash fotografie modelek s červenýma očima. *La Machine de Newton* – vynález, pomocí něž se mohla modelka fotografovat sama. Mezi fotografy, kteří Helmuta ovlivnili, patřili především Brassäi a doktor Salomon.

Newton byl fascinován ženami! Na jeho fotografiích najdeme ženy jako prostitutky, ženy jako muže. Veškerá tato inspirace pramení z jeho hlubokého zájmu

erotické, sado-masochistické obrazy a o své práci říká „Hledám nečekané. Hledám věci, které jsem před tím ještě nikdy neviděl ... byl jsem v pozici, kdy jsem musel ty snímky nafotit“ (Misselbeck, 2007, s. 415). To, jak Mapplethorpe přistupuje k mužskému pohlaví, podává výpověď i o jeho vlastní homoerotické tendenci. Tyto díla jsou hojně zastoupené ve tvorbě z konce 70. let. V druhé polovině 80. let, vracejíc se k sochařskému stylizování fotografií, jaké bylo vidět v jeho ranních sbírkách, vytvořil smyslné diptychy a triptychy fotografií vytlačené na látkách a ve vzorech na luxusním oblečení.

Mapplethorpova různorodá práce – homoerotické obrazy, květinové motivy, fotografie dětí, portréty na zakázky, sochy - je sjednocena neměnností jeho techniky a přístupu. Poskytují zdánlivě nekonečnou gradaci: černé a bílé, stínu a světla, a bez ohledu na subjekt, jeho obrazy jsou jak elegantní, tak provokativní.

1.3. Čeští fotografové

Tak jako Češi nezaostávali ve světě sportu s vývojem v jiných zemích a snažili držet krok, vzdělávat národ a inovovat postupy i vybavení, tak i čeští fotografové tvoří silnou komunitu v globálním světě. Díla českých autorů jsou celosvětově známa a česká fotografie tvoří důležitý pilíř celosvětové fotografie. Díla mnohých autorů jsou znovuzrozena až díky objevu pozdějších generací, jiní autoři našli slávu již za svého života a jejich práce se dočkala uznání renomovanými kritiky či novodobými prestižními soutěžemi (World Press Photo aj.) Pro svět byli a jsou obrovským přínosem fotografové jako je Ignác Šecht, František Drtikol, Josef Sudek, Jaromír Funke, Josef Koudelka, Jan Saudek, Antonín Kratochvíl, Tono Stano, Robert Vano a mnoho dalších, jejichž výčet by byl pro nezasvěcené až šokující!

1.3.1. František Drtikol

František Drtikol byl jedním z nejznámějších fotografů 20. a 30. let v meziválečném Československu a těšil se i mezinárodní reputaci. Jeho práce však byla až do začátku 70. let opomíjena, postupem času si získala opětovně

uznání. Kromě fotografie byl průkopníkem, zastáncem a patriarchem východního učení – buddhismu.

Narodil se v roce 1883 v Příbrami. V letech 1901-1903 se mu dostalo kvalitního vzdělání na Bavorském státním Institutu pro fotografii v Mnichově. V roce 1910, po dokončení vojenské služby a 3 letech strávených v Příbrami, se vrací do Prahy, kde poprvé zažil uznání za svou práci. Pro uznání jeho práce v celosvětovém měřítku mu byla velkou pomocnicí nedávno zesnulá Anna Fárová.

Drtikol se specializoval na portrétní a aktovou fotografii, byl stylisticky ovlivněn romantismem a symbolismem. Právě v tomto období jeho tvorby, se poprvé objevila v jeho fotografiích ženská postava - Salome, která ho nepřestala fascinovat po čas celé jeho tvorby. Ve dvacátých letech Drtikolův styl podlehl několika zásadním změnám: začal zvýrazňovat a aranžovat prostor mužskými geometrickými formami, rozvinul možnost kreativního využití světla do obrazové expresionistické dramaturgie a zredukoval svoje akty na torza (příloha č.5, fotografie), anebo individuální končetiny - všechno ovlivněné futuristicko-kubistickými prvky. Drtikolovo dílo je nedílnou součástí mnoha světových muzeí a sbírek fotografického umění.

1.3.2. Jan Saudek

Jan Saudek je jednou z nejvýraznějších postav současné české i světové fotografie a již několik desetiletí ovlivňuje mnoho jiných. Některými zbožňován, jinými zatracován. Jeho dílo je kontroverzní, provokativní. Typickým {nepochybně už i marketingovým} znakem je zeď, kterou používá jako pozadí pro všechny své ateliérové fotografie, a všude přítomná nahota, sexualita, rodičovství a vztah mezi ženou a mužem. V počátcích své tvorby je ovlivněný dětstvím, kdy byl i se svým bratrem internován v koncentračním táboře, později zachycuje, inspirován svým vlastním otcovstvím, narození dítěte, jakožto zázraku přírody, dospívání a vztah k matce i otci. Dále se pak soustřeďuje především na vztahy mezi mužem a ženou - lásku a přitažlivost, nenávisť až agresivitu, v čím dál vyzývavějším a erotičtější tónu. Objektem jeho fotografií jsou dívky, ženy, starší dámy, vždy s puncem jedinečnosti námětu. Dalším jeho oblíbeným motivem je otevřené okno a před ním

žena, muž či milenci v různých situacích. Z černobílé fotografie se přeorientoval na kolorovanou, čím svým způsobem předběhl dobu. Originální stylizování a náměty z něj činí umělce těžko zařaditelného do jakéhokoliv generačního a uměleckého proudu. Jan Saudek je i malíř, jeho malby jsou většinou ve vysoké míře inspirovány jeho fotografiemi. V převážné většině muzeí a galerií najdeme zastoupení jeho tvorby jako neoddělitelnou součást současné fotografie.

Narodil se v Praze v roce 13.5.1935 a ve svých 17 letech je po vystudování grafické školy vyučeným fotografem a začíná pracovat v tiskárně, jako reproduční fotograf. Koncem 60.let odlétá do USA, svou 1. výstavu pořádá v roce 1969 na University of Indiana. V roce 1972 prvně používá „svou zed’“. Už v roce 1981, za socialismu, vychází v Miláně jeho první monografie ("Il teatro de la vita"). Pracuje na volné noze. Vystavuje v Paříži v muzeu moderního umění, vychází i jeho první monografie ("Svět Jana Saudka"). Stává se členem Spolku českých malířů. Jeho jméno je v zahraničí natolik pojmem, že ho, jako prvního Čecha, v roce 1990 vyznamenává umělecký svět francouzským titulem ("Le Chevalier des Arts et Letters" - Rytíř umění a literatury). Krátce nato je o něm natočený i film ("Jan Saudek - český fotograf"). Filmovou společností Febio je vybrán pro projekt GEN (100 Čechů dneška).

O jeho životě se napsalo několik monografií, v roce 2005 vychází jeho čtrnáctá, doposud nejrozsáhlejší: "SAUDEK". Zachycuje vývojové kroky Saudkovy tvorby a současně vypráví jeho vlastní příběh o životě. Jeho díla jsou vystavovaná ve Francii, Itálii, Německu, Rakousku, USA, Austrálii, Finsku, Švýcarsku a mnoha dalších. V roce 2006 dostává za šíření dobrého jména vlasti v zahraničí od ministra kultury vyznamenání Artis Bohemiae Amicis, početné výstavy v zahraničí jsou toho důkazem.

1.3.3. Tono Stano

Je jedním z dalších žijících legend fotografického světa. Slovenský absolvent pražské FAMU s českým občanstvím, si vybudoval mezinárodní jméno především inscenovanými výjevy a akty, ale patří také k nejlepším slovenským i českým portrétistům (např. portréty prezidentů Václava Havla a Václava Klause).

Vladimír Birgus pro Photorevue.com o Stanovi napsal: „Stano skvěle ovládá obrazovou skladbu i práci se světlem a má výrazný rukopis, díky němuž je jeho autorství rozeznatelné na první pohled. Podobně jako u Arnolda Newmana či Annie Leibovitz velkou roli v jeho snímcích hraje prostředí, které napomáhá k psychologické charakterizaci portrétovaných.“ Je přesvědčen, že nejlepší fotky vznikají na místech, která sama o sobě nemají žádnou zvláštní estetickou hodnotu, že ideálními nejsou vyloženě krásní lidé, protože se snaží zachytit vnitřní krásu, kterou vyzařují. Nahé lidské tělo považuje za něco přirozeného, za zdroj informací, kdežto v současnosti má společnost v téhle oblasti předsudky a postrádá schopnost se k těmto věcem vyjadřovat. Často stojí před jeho objektivem mladí lidé, protože ho „zajímá právě ten člověk, který je ještě před vstupem do toho dospělého života, to, co v sobě má dáno geneticky, ty zkušenosti milionu pokolení před ním, které v něm jsou nashromážděny, ale ještě nejsou v této fázi života všechny vyřčeny“.

Tono Stano se narodil ve Zlatých Moravcích v roce 1960. Po vystudování Střední školy uměleckoprůmyslové v Bratislavě (1975) pokračuje, po neúspěšném přijímacím řízení na obor grafika, ve studiu fotografie na pražské FAMU (1980). Tady se, i když je už aktivní na volné noze, stává součástí skupiny mladých fotografů, známé jako Slovenská nová vlna (Miro Švolík, Peter Župník, Rudo Přeškop, Vasil Stanko a Martin Štrba), kteří zakládají nový druh Staged fotografie. Jejich kreativní dílo charakterizují fantastické scény s modelkami a modely. Vyzařují humor, ironii, skryté metafory, a často odkazují na mytologické tradice. Poměrně často tyto díla zobrazují problematiku lidských vztahů a sexuality, této skupiny je on tím autorem, který nejvíc minimalizuje představivost, dokáže se obejít bez vyprávěčských prvků a používá jednoduché symboly a umírněný obrazový jazyk. Sice je jeho doménou ateliérová fotografie, už v roce 2001 fotí v přírodě svůj nový cyklus aktů „Fascinace“, kterou navazuje na historickou linii české fotografie aktu. Výstava se koná v roce 2002/03 v galerii Fiducia v Ostravě. Navrhuje podobu Křišťálového globu pro Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech a v rámci 38. filmového festivalu v Karlových Varech uspořádává v roce 2003 výstavu „Hvězdy“, kde retrospektivně představí portréty takových filmových veličin, jako je Nikita Michalkov, Ben Kingsley, Julia Ormond, Scarlett Johansson a jiní. Stylizuje je do poloh, které jemně a nevtíravě a v náznacích promluví o charakteru a osobnosti majitele. Nejprve v roce 1996 a pak v roce 2005 vychází monografie o autorovi. Jeho dosavadní tvorba byla prezentována na mnohých vý-

stavách v Čechách a na Slovensku, v Belgii, Švýcarsku, Maďarsku, Francii a Německu.

Tono Stano o své tvorbě řekl: *„Držím se názoru, že pokud chce člověk opravdu něco vyjádřit, forma se vždycky najde a je jedno, jestli je to obraz, fotografie, architektura nebo grafika. Důležitá je jen chuť něco vytvářet a zárodek talentu, který umožní tuto chuť nějak rozvinout“.*

III. PROJEKT

2. Základy fotografie

Na počátku stvořil Bůh nebe a zemi. Země byla pustá a prázdná a nad propastnou tůňí byla tma. Ale nad vodami vznášel se duch Boží. I řekl Bůh: „Bud' světlo!“ A bylo světlo. Viděl, že světlo je dobré, a oddělil světlo od tmy. Světlo nazval Bůh dnem a tmu nazval nocí. Byl večer a bylo jitro, den první. (in: Genesis 1, 1-5.)

Poděkujme Bohu, že stvořil světlo. Stvořil tím totiž i fotografii. Kdyby nebylo světlo, mohli bychom nastavovat jakékoliv časy, clony, zoomy atd., ale stále bychom získávali jen pouhopouhou tmu. Světlo je tedy jediné co tvoří fotografii. A proto světlo – jeho druh, směr, kvalita a v neposlední míře tak také množství (expozice) rozhoduje o výsledné fotografii. (Pihan, Mistrovství s DSLR 2008, s77). Druhým významným faktorem výsledné fotografie je kompozice obrazu.

2.1. Expozice fotografie

Fotografie vzniká otiskem odraženého světla od předmětů na světlo citlivém materiálu resp. na čipu, které (světlo) projde skrz objektiv a clonový otvor. Clona a čas, tedy doba, po kterou může světlo procházet skrz clonový otvor na čip, jsou dvě základní hodnoty pro správnou expozici. Třetím činitelem je pak citlivost čipu, resp. jeho schopnost reagovat na množství světla. Tyto tři faktory neodmyslitelně patří k správné fotografické expozici. Proto aby fotografie dobře vypadala a zaujala diváka, je potřeba i několik dalších znalostí, jako je psychologie barev, nebo jak pracovat s určitými barvami světla, či pochopit samotné vnímání lidského světlo - citlivého orgánu.

2.1.1. Lidské oko

Většině z nás byl dán dar vidět svět kolem nás, vnímat jeho pestrost, barevnost a sledovat děj na naší zemi. V poslední době dokonce můžeme sledovat i prostor mimo naši planetu. Člověk je schopen rozeznávat tvary, perspektivu a přizpůsobit

vidění oka různým zdrojům a intenzitě světla, aniž bychom o tom museli složitě přemýšlet a vyhodnocovat všechny proměnné elementy, tak abychom viděli realitu kolem sebe.

Lidské oko, je dokonalým světločivným orgánem lidského organismu, které je složeno ze tří vrstev: vnější (bělma, rohovka), střední (cévnaté – cévnatka, řasnaté těleso, duhovka) a vnitřní (světločivé sítnice) (příloha č.6, obrázek).

Pro samotné vidění je samozřejmě potřeba oka jako celku, avšak pro srovnání s fotoaparátem popíše jen některé části. Rohovka (cornea) je orgán v přední části oka. Je inervována, ale není prostoupena cévami. Je vyklenutá a chtěli bychom tuto část připodobnit k některé z částí fotoaparátu, pak by šlo o vnější člen objektivu. Alegorii zadního členu objektivu je čočka (lens), 4 mm silný orgán zavěšený na řasnatém tělísku. Čočka je průhledná bikonvexní spojka s více zakřivenou zadní plochou. Její funkcí je lámat paprsky tak, aby se sbíhaly na sítnici, čímž napomáhá k přesnému vidění. Množství světla, které vstupuje do oka, je řízeno duhovkou (clonou, iris), která je mezi nimi, a má tvar kruhového terčíku z hladkého svalstva. Kruhový otvor uprostřed duhovky se nazývá zornice (zřítelnice, pupila). Paprskovitě nebo kruhovitě uspořádaná svalovina rozšiřuje nebo zužuje zornici. V duhovce jsou pigmentové buňky, jejichž množství a hloubka uložení určují její barvu (modré mají pigmentu nejméně, hnědé a černé nejvíce). Tato pigmentová vrstva zabraňuje, aby paprsky vnikaly do oka jinudy než zornicí. Světlo poté proniká sklivcem a vytváří převrácený obraz (stejně jako u fotoaparátu) na zadní části oka, kde je umístěna sítnice (retina) – jemná několikavrstevná blána silná asi 0,2 – 0,4 mm. Jsou v ní umístěny jednak gangliové a bipolární nervové buňky, jednak vlastní smyslové buňky sítnice tyčinky a čípky. Ve fotoaparátu je nejčastěji umístěn na této pozici CCD nebo CMOS čip resp. film. Sítnice je, jak již bylo zmíněno, tvořena tyčinkami, kterých má asi 130 milionů buněk, které rozlišují pouze odstíny šedi. Jsou citlivější na světlo, čímž umožňují vidění za šera. Jejich činnost umožňuje oční purpur – rodopsin (vitamín A a bílkovina opsin). Tyčinky se nacházejí ve žluté skvrně. Druhým elementem retiny jsou čípky – asi 7 milionů buněk umožňujících barevné vidění (červená, zelená a modrá, RGB). Největší nákupení čípků je asi 4 mm od slepé skvrny na mírně vkleslém místě sítnice, tzv. žlutá skvrna, což je místo nejostřejšího vidění (HUGHES, 1999. s157).

Struktura lidského oka se tedy plně přizpůsobuje potřebě zaostřit paprsek světla na sítnici. Všechny části oka, přes které paprsek světla prochází, jsou průhledné, aby co nejvíce zabráňovaly rozptylu dopadajícího světla. Rohovka a čočka pomáhají paprsek světla spojit a zaostřit na zadní stěnu oka. Duhovka reguluje množství světla procházející na sítnici, kde toto světlo pak způsobuje chemické přeměny ve světločivných buňkách (tyčinky a čípky), které vysílají nervové impulsy zrakovým nervem do mozku, který jej zpracovává a vyhodnocuje a my vidíme.

2.1.2. Vidění fotoaparátu- expozice

Fotografická expozice je proces vhodného nastavení tří základních hodnot na fotoaparátu, tak aby proniklo objektivem dostatečné množství světla a působilo adekvátní dobu na senzor/film, který má odpovídající citlivost na světlo. Jde tedy o nastavení hodnot ČASU, CLONY A ISO.

Čas ve fotografii je doba, po kterou umožníme paprskům světla procházet skrze clonový otvor na senzor. Expoziční čas, je jinak řečeno doba, po kterou je otevřena závěrka fotoaparátu, která byla nejčastěji mechanickým prvkem podobným oponě. V době digitalizace se často setkáváme s elektronickou uzávěrkou, což znamená, že před každou expozicí jsou pixely (obdoba tyčinkám a čípkům na lidské sítnici) senzoru vynulovány a snímají světlo jen po určité nastavenou dobu, po jejímž uplynutí se opět vypnou a přestanou být na světlo citlivé.

Clona, tedy clonové číslo nám říká, jak velkým otvorem prostupuje světlo na čip fotoaparátu. Čím méně je clona fotoaparátu otevřena, tím méně světla na čip dopadne. Automaticky pak dopadne na senzor více světla za stejný čas pokud je clona otevřena. Clonu si mohou představit jako kruhový otvor uprostřed objektivu, který je vyroben z tenkých lamel, které podle pokynu fotoaparátu zvětšují či zmenšují středový otvoru (příloha č.7, obrázek). V praxi nastavujeme některé z clonových čísel (f1,4 f2 f2,8 f4 f5,6 f8 atd.) a fotoaparát podle toho sám nastaví adekvátní průměr clony, přičemž při clonovém čísle f1 je plocha otvoru největší a tudíž na čip dopadá nejvíce světla za nejkratší čas, kdežto u clonového číslo f22 je otvor poměrně malý, a proto je potřeba delší doby, aby byl snímek stejně exponován jako při clonovém čísle f 1 .

Clona má výrazný vliv na délku expozice, ale především však způsobuje **hloubku ostrosti** v obraze. Při nízkém clonovém čísle např. $f1,4$ je hloubka ostrosti velmi malá. Pro velkou hloubku ostrosti, kdy chceme, aby bylo v obraze co nejvíce předmětu zřetelných, používáme vyššího clonového čísla. Hloubka ostrosti, je tedy prostor na fotografii, který se nám jeví jako relativně ostrý. Tento prostor se nachází kolem místa, které zaostříme objektivem, a pouze to jedno místo je skutečně ostré. Hloubka ostrosti, nebo také prokreslenost je jen relativní působení na člověka dojemem prostoru, ve kterém se předměty jeví více zaostřené.

Citlivost senzoru vychází ze standardizovaných stupnic kinofilmů ISO, DIN, ASA nebo GOST, a je to poslední veličina, která ovlivňuje správnou expozici. Popisovat rozdílnost mezi jednotlivými stupnicemi a jejich vývoj je mimo okruh této práce. Pro nás je důležité vědět, že pro udání citlivosti senzoru na světlo se obecně používá označení ISO, případně se v Americe setkáváme s označením ASA, přičemž obě stupnice jsou ve výsledku shodné. Veličina ISO označuje, jak je čip ve fotoaparátu citlivý, na množství dopadajícího světla. Nízká hodnota ISO např. 100 nám sděluje, že proto aby byl světelný signál zaznamenán senzorem je potřeba jednou tolik světla, kolik je pro zápis světelné informace potřeba při citlivosti senzoru nastaveném na ISO 200.

Pro správnou fotografickou expozici využíváme **expoziční reciproce**, kdy mění jednotlivé výše uvedené veličiny tak, abychom dosáhli požadovaného obrazu reality. U současných digitálních fotoaparátů nejsme odkázaní jen na kompenzaci expozice pomocí clony a času, jako tomu bylo u kinofilmových aparátů, pokud autor zrovna neměnil film. Ale můžeme volně měnit i hodnotu ISO, a to při každém nastavení. Tato změna je bezesporu obrovskou tvůrčí výhodou oproti analogovým fotoaparátům, kdy změna citlivosti šla pouze se změnou filmu.

2.1.3. Barva světla

Poděkujme Bohu, že nám dal svobodnou vůli a jen omezený rozsah vnímání světla, neboť při představě, že bychom byli s to vnímat světlo v celé jeho vlnové délce (příloha č.8, obrázek), nevím, jak bychom to přežili.

Barvy nám obohacují svět a jsou pro nás přínosem v rozpoznávání jednotlivých věcí i míst. Lidské oko zaznamenává pouze velmi malou část z celkového elektromagnetického spektra a dekoduje ho do tří resp. čtyř základních barev. Modrá, zelená a žlutá resp. červená- známé také pod zkratkou RGB – red, green, blue. Směs modré, zelené a červené vytvoří pro lidské oko „bílou“. Člověk mícháním těchto základních barev získává barvy další.

Tím, že naše oko pracuje jen se třemi barvami, nám umožňuje zavést termín „základní barvy“. Jejich historický vývoj zaznamenával několik výrazných změn. Faktu, že smícháním určitých barev dokážeme vytvořit barvy jiné, se nebránili ani staří malíři, kteří dokázali z několika barev namíchat celou paletu. Řečtí filosofové považovali za základ černou, bílou, zelenou a modrou. V 17.století si chemikové mysleli, že základními barvami jsou černá, bílá, modrá, červená a žlutá, ale umělci v té době už černou a bílou za základní barvu nepovažovali. Proč? Současná věda došla k závěru, že základními barvami jsou modrá, zelená a červená. Tohoto poznatku využívají de facto všechny barevné prostory, které se dnes používají při zpracování fotografií.

V moderní digitální terminologii se často setkáváme s pojmem **teplota světla**, teplota chromatičnosti apod. Tato skutečnost je dána realitou nedokonalosti senzoru, který musí vyvažovat bílou podle zdroje světla. Člověk tohle dělá automaticky, aniž by si to uvědomoval, a proto jsme se s pojmem teploty světla potkali nejčastěji v hodinách fyziky. Dnes se s tímto pojmem setkává každý fotograf. Soustředíme-li se, pak si začneme uvědomovat i my, různé barvy světla. Například když přejdeme ze slunné zahrady do temné chodby, kde svítí pouze žárovky, jistě si všimneme, že světlo je zde poněkud žlutější. Právě tato změna je dána samozřejmě rozdílnými zdroji světla a jejich rozdílnou teplotou, díky které vydávají vlastní světlo.

Max Planck objevil, že světelné spektrum vyzařované tělesem, je ovlivněno jeho teplotou. Světlo se často vyjadřuje teplotou v Kelvinech. Teplota je vypočtena množstvím tepla, na které je potřeba zahřát absolutně černé těleso, aby vydávalo požadovanou barvu světla. Měřením se tedy zjistilo, že například teplota běžné žárovky je v rozmezí 2 500 – 3 200 K, zářivka má teplotu mezi 4 až 5 tisíci K a modré nebe na horách má teplotu v 8 000 až 11 000 Kelvinů.

Vnímání barev je ve skutečnosti složitý fyziologický a psychologický proces, při kterém se uplatňuje fyzikální barevný podnět, vyhodnocení podnětu zrakem (psychofyzikální), přenos vjemů do mozku a jejich vyhodnocení (psychosenzorické). Tento proces dokáže to, že místo vlnění vidíme barvy a na stejném principu jako je naše oko, je postaven i fotografický přístroj.

2.1.3. Psychologie barev

Pro některé lidi je vnímání barev, jejich vliv na lidskou mysl a představivost naprosto samozřejmé. Jiní jsou vůči barvám naprosto imunní. Malíři dávno před tím než byly sepsány první psychologické poznatky do knih, věděli, že barva má na člověka nezanedbatelný vliv, ať chceme či ne a působí na naše podvědomí. Dnes jsou k tomuto tématu sepsány rozsáhlé publikace a exaktní vědy jen potvrdily to, co se dříve tradovalo a automaticky přijímalo.

Stejně jako v malbě tak i ve fotografii hraje barva důležitou roli. Určitá barva dokáže automaticky strhnout pozornost, jinou zase bez povšimnutí přehlédneme. Určité barvy v našem podvědomí vyvolávají pocit klidu a bezpečí, jiné nás provokují a nenechávají v klidu, nutí nás po obraze cestovat a strhávají naši pozornost zas a znovu. Toho všeho lze využít pro dosažení kýženého výsledku a tím je možné, aby naše fotografie zaujala alespoň nějakou část publika. Samozřejmě k zaujetí lze využít zajímavého námětu sociálního, sportovního či emotivního, ale i barevného.

Fyzikální barevný svět je určen intenzitou a spektrálním složením (barvou) dopadajícího světla. V lidském oku jsou dva typy receptorů. Tyčinky, ty nerozlišují barvy, jen rozlišují intenzitu světla a jsou citlivější ke krátkovlnné oblasti spektra. Je jich cca 120 milionů. Čípky jsou méně citlivé než tyčinky a je jich cca 7 milionů a umožňují nám vnímat barevně. Jeden druh čípků je nejcitlivější na modré, druhý na zelené a třetí na červené světlo. Při nízké hladině osvětlení se snižuje schopnost rozeznávat barvy.

Barvy mají silný vliv na naši náladu. S barvami máme spojenou celou řadu emocí a prožitků a barva je také schopná v nás emoce zpětně vyvolat. Logicky je ale konkrétní účinek silně závislý na kultuře a individualitě každého člověka. Přesto se

vlivem zkušeností, výchovy, instinktu atd. vytvořila pravidla, která jednotlivým kulturám dávají větší smysl té dané barvy.

Moře, Obloha, Hlubina. Psychologové zjistili, že **modrá** je barvou klidu, uspokojení, souladu. Mají ji rádi lidé citliví, s bohatým vnitřním životem, hledající lásku a oddanost, romantikové - prostě oni tišší introverti. Symbolizuje něhu, věrnost, důvěru, oddanost a tradici. Dávají jí také přednost lidé, kteří touží po klidu: unavení, přepracovaní, i ti co nemají rádi změny. Modrá vzbuzuje dojem hloubky, stability a důvěry. Modrá působí jako tmavá barva, a tak se dá v obraze relativně lehce přehlédnout, je-li na malé ploše. Modrá také působí chladně a vzbuzuje v nás pocit zimy.

Tráva, lesy, příroda. **Zelená** byla vždy symbolem života, znovuzrození, svěžesti a mládí, přírody, jara a naděje - v tom se shodují všechna náboženství, víry a kultury. V Lüscherově testu zelenou, vlastně modrozelenou, volí lidé stateční, houževnatí, ale také umínění a málo přizpůsobiví - ti, co se o nich říká, že jsou schopni "jít hlavou proti zdi". Odmítají ji lidé originální, ale také přepjatí, a určitě není oblíbenou barvou zklamaných a vnitřně nejistých. Zelená barva v nás evokuje pocit bezpečí a jistoty a na většinu lidí působí spíše pozitivním dojmem, nejen proto krajinářské fotografie je stále nejpopulárnější disciplínou fotografie.

Krev, západ slunce, oheň. **Červená** je výrazem životní síly, aktivity, potěšení z činnosti a také barvou dobrého kontaktu s okolím. Značí touhu po silných a hlubokých zážitcích, po úspěchu. Přednost jí proto dávají lidé cílevědomí, energičtí, tvořiví, schopní usilovné práce a soustředěného vypětí, ale také "prudšasové" a násilníci. V křesťanské symbolice je jedinou barvou, u níž se rozlišuje odstín: jasná červen, karmazín, značí lásku, purpur mučednictví. Červená je tedy velmi emotivní téměř agresivní barva, která i v malém množství na sebe poutá velkou pozornost. Červená a její odstíny jsou barvy teplé a většinou příjemné.

Tma. **Černá**. Černá symbolizuje vzdor a protest, autoritu, sílu ale i eleganci, smrt či tajemství. Právě vnímání černé je velmi závislé na kultuře a především každém jednotlivci zvlášť. V testech tato neobvyklá volba vždycky upozorňuje na nějaký závažný vnitřní konflikt. Černá je ve fotografii spojena s absolutním nedostatkem světla a je důležitým kontrastním činitelem stejně jako bílá.

Sníh, oblaka, vodopád. **Bílá** vzniká naprosto vyváženým smícháním všech barev, tak že ani jedna nepřevyšuje druhou. Bílá hraje, stejně jako černá, důležitou roli i ve fotografii. Bílá je spojována s neurčitostí, nejistotou, ale i s představou nevinosti a čistoty či perfektnosti. Proto ji často vidíme v reklamách, kde má navodit právě pocit dokonalosti. U bílé barvy dochází v digitální fotografii často k "přepalům", to znamená že barva byla přexponována.

2.2. Fotografická kompozice

Vedle expozice je druhým základním kamenem fotografie kompozice. Stručně řečeno, kompozice je princip umístění jednotlivých předmětů na fotografii. Je to tedy způsob přenesení 3D prostoru na prostor s pouze dvěma dimenzemi tak, aby výsledný obraz, co nejvíce lahodil lidskému oku. Principy kompozice, jak je známe nyní, mají hluboké kořeny a jistě můžeme říci, že jedním z výrazných zakladatelů správné kompozice byl Leonardo da Vinci s jeho slavnou Monou Lisou.

Pro kompozici obrazu platí několik základních pravidel - pravidlo zlatého řezu, resp. třetinové pravidlo, pravidlo linií, pravidlo vyváženosti a pravidlo rámování. Pro lidské oko, které rádo po obrázku cestuje a čte jej, je dobré, aby fotografie obsahovala příběh, emoce či určitou nedopovězenost, která zaměstná naši představivost a tím na sebe upoutá pozornost.

2.2.1. Třetinové pravidlo a pravidlo zlatého řezu

Pravidlo třetin je postaveno na realitě, že lidské oko přirozeně směřuje k bodům, které jsou v místech třetinového dělení obdélníku. Obdélník je totiž nejbližší k přirozenému pohledu lidského oko. Budeme-li se soustředit, zjistíme, že náš pohled na svět je nejbližší právě obdélníku, s oblými hranami. Základem obrazového umístění předmětu na fotografii jsou tedy body 1,2,3 a 4 a linie dělící obraz na třetiny vertikálně i horizontálně. (Jamieson, 2006, s 90) (příloha č.9, obrázek a příloha č. 10, fotografie)

Bylo zjištěno že určité body v obraze automaticky poutají lidskou pozornost. Obdobně mnoho přirozených, nebo člověkem vytvořených, objektů a scén s určitými proporcemi a dělením, nás automaticky uspokojují. Leonardo da Vinci objevil principy, které zdůrazňují náš pocit krásy a harmonie a nazval je zlatým řezem v architektuře a umění.

Kompozičně nejlepší, je proto umístění podstatné části obrazu do zlatého řezu, který pokud vynecháme složité matematické teorie, tak zlatý řez je takové rozdělení úsečky, kdy poměr její celé délky k její delší části je stejný jako poměr obou jejích částí. Pokud tuto poměrně jednoduchou rovnici vyřešíte, tak zjistíte, že vede na iracionální číslo 1,6180339887... a tedy číslo mající do nekonečna neustále pokračující desetinná čísla (desetinná místa nikdy nekončí). V matematice se běžně označuje jako ϕ . Pro fotografii takto přesné vyjádření nemá žádný smysl a pracuje se s přibližnou hodnotou obvykle 1,62. Pro mnohé však bude stačit vědět, že vychází z třetinového dělení obrazu.²

Sdělení, které chcete divákovi okamžitě a co nejpříměji ukázat, umístíte do horní levé části obrazu, naopak část obrazu, kterou má vidět na závěr, doprava dolů. Tento princip je také úzce svázán s kulturou národu. Pro arabské státy, zvyknuté na čtení zprava doleva a zesponu nahoru pak platí pravidlo obráceně.

Pokud první sdělení je mozek schopný rozšířovat až po shlédnutí dolní pravé části obrazu, je donucen se fotografií zabývat delší dobu a vracet se k začátku obrazu. Tím pak přimějeme diváka, aby se naší fotografii dále zabýval. S takovým to uspořádáním se často setkáváme u reportážních fotografií.

Jak již jsem řekl dříve, lidské oko je nejvíce uvyklé horizontálnímu obdélníkovému obrazu. Plyne to z toho, že při pozorování okolí otáčíme hlavu převážně vodorovně, jsme zvyklí také na formát filmového plátna, obrazovku televizoru a čtení knih zleva doprava. Proto fotografie prohlížíme horizontálně – napřed nahoře zleva doprava, poté diagonálně doleva dolů a znovu vodorovně doprava. Tato znalost nám pak pomůže zdokonalovat naši kompozičnost obrazů.

² http://www.fotografovani.cz/art/fozak_df/rom_comp8_rules4.html

2.2.2. Pravidlo linií

Linie v obraze jsou stejně často využívaným principem kompozice jako pravidlo třetin. Linie mohou být tvořeny kontrastem, nebo-li ostrým přechodem mezi částmi obrazu s odlišnou tonalitou. Často k tomuto konceptu fotografií využíváme obrazové elementy jako je silnice, koleje, potok, plot či uspořádání menších objektů do řady, což může být například alej stromů. Všechny tyto prvky může umělec využít pro dokonalejší a oku příjemnější obraz reality. Vždy je velmi důležité, kterého pohledu využijeme pro to správné uspořádání linií na naší fotografii. V přírodě totiž de facto linie jako takové vůbec neexistují, ale jsou optickým jevem, který vzniká různým úhlem pohledu na povrch daných objektů (řada domů, květinový záhon apod.). Pro zvýraznění nebo naopak uklidnění linií hraje velkou roli světlo. Bude-li světlo tvrdé (přímé slunce) pak mohou být linie příliš kontrastní a dramatické naopak při měkkém světle se celkový obraz harmonizuje a působí uhlazenějším dojmem. Je však na autorovi, jakého efektu chce svou fotografií dosáhnout (příloha č.11, fotografie).

Pro liniiovou kompozici je také velmi důležitá perspektiva. Každá změna perspektivy totiž velmi rychle ovlivňuje estetický dojem z obrazu. Proto se všem fotografům doporučuje, aby se při hledání správného záběru nebáli sklonit se, vylézt na strom, letět balónem nebo se plazit po zemi.

Přímky, tedy rovné čáry umístěné v obraze mají výrazný vliv na kompozici a perspektivu obrazu. Linie rovnoběžné s rámem působí silně proti prostoru. Vodorovné linie, které se často vyskytují v krajině, evokují v divákovi klid a zároveň potlačují dojem prostoru (obzor nad hladinou moře). Svislé linie, například v architektuře, budí dojem výšky, síly, mohutnosti a vznešenosti. Sbíhající linie navozují větší prostor, dálku a také přitahují oko diváka do místa, kde se sbíhají (tento efekt si nejčastěji uvědomíme na fotografiích kolejnic). Sbíháním linií je tak možné vyjádřit velmi účinně prostor, protože oko a mozek na základě sbíhání rychle identifikuje hloubku obrazu. Taktéž úhlopříčné linie navozují dojem prostoru, dynamiky, akce, pohybu a změny. Vedou oko diváka z rohu do rohu. Linie zleva doprava dolů vytvářejí dojem klesání, opačně zleva dole doprava nahoru stoupání. Mnoho různě uspořádaných linií v obraze může vést ke zmatku a vnímání čar jako vzorku. Pokud výrazné linie probíhají středem obrazu nebo okrajem fotografie,

dochází k pocitu rozdělení fotografie, naopak mizející linie do rohů dělají kompozici podstatně silnější. Tento efekt snadno docílujeme pomocí silnic, kolejnic či chodníku, které zvou diváka projít se po obraze, nebo mu dávají jistý pocit bezpečí.

Použití „S“ linií je pro lidské oko snad nejpříjemnější variantou v liniové kompozici. Ne vždy se podaří zachytit přímo „S“ křivku, ale jak výzkumy dokazují lidskému oku často stačí i mírné zakřivení či naopak určitá „cik- cak“ křivka. Pro silnější efekt je tak dobré využít principu mizející linie v dálí. Zaoblené křivky se často používají k vytvoření dynamického účinku na diváka. A jak bylo řečeno jsou zpravidla více esteticky příjemné, stejně jako zaoblené rohy v designu. Ve srovnání s rovnými čarami mají podstatně silnější účinek pro tvoření hloubky obrazu. Stejně jako u přímek by ani „S“ linie neměli náhle opouštět obraz nebo dotýkat se okrajů snímku.

2.2.3. Pravidlo vyváženosti - balance

Pro kompozici obrazu je dalším důležitým prvkem vyvážení obrazu nejčastěji vůči středu fotografie. Naše oko a vnímání přiřazuje každému prvku na obraze určitou váhu. Věci, které jsou na fotografii větší se nám jeví blíže než objekty menší, výraznější a tmavé barvy na sebe váží pozornost rychleji. Lidské oko má tendenci prvky seskupovat a hledat mezi nimi určitou paralelu (příloha č.12, fotografie).

Symetričnost obrazu tak má pro naše vnímání velký význam a každý k jejímu naplnění podvědomě tíhne. Proto je důležité, aby seskupení objektu na fotografii mělo smysl a lidské vnímání nebylo vystaveno zbytečnému transu.

Základním a nejjednodušším principem vyváženosti je symetrie horizontální nebo vertikální. Symetrie znamená, že prvky v obraze jsou stejnoměrně, nejlépe zrcadlově, rozložené na obou polovinách obrazu shodně. Příkladem může být pohled středem aleje stromů, kdy jsou stromy rovnoměrně poskládány na obou polovinách fotografie.

Opakem symetrie můžeme v kompozici využít asymetrickou vyváženost. Zde vizuální rovnováha nastane jednak různou velikostí prvků v obraze a jednak jejich umístěním od vizuálního středu fotografie. Tento princip je podstatně složitější než symetrická vyváženost, o to má však větší úspěch u diváků. Těchto principů se samozřejmě využívá i v malířství. Fotografové však pro zachycení té nejlepší kompozice musí měnit pohled a hlavně stanoviště, kdežto malíři stačí „jen“ něco domalovat.

Pro balanc v obraze můžeme použít několik metod, jak dosáhnout kýženého výsledku. Jedná se především o **využití kontrastu**, kdy kontrastní prvek je menší ale výraznější než větší, avšak méně výrazný objekt na plátně. Na tomto principu lze využít i **vyvážení barvou**. Analogicky výraznější barva koresponduje s větším mdlým předmětem. Dále obraz **vyvažujeme tvarově - tvary**, kdy komplikovaný tvar je pro oko zajímavější a proto ač větší avšak pravidelný prvek nepoutá tolik naší pozornosti a vzájemně se tak vyvažují. Na stejném principu působí **vyvážení texturou**. S využitím perspektivy a různou vzdáleností od os obrazu můžeme dosáhnout **vyvážení obrazu pozicí**, kdy menší objekt je více vzdálen od os a dominantní předmět je blíže středu. Na pomoc ve vyvážení obrazu můžeme využít i linií a **směřování oka**, kdy linie vždy někam, nebo od někudy, vedou a tak mohou směřovat oko od méně významného předmětu k jinému důležitějšímu. A závěrem lze využít i **vyvážení díky lidské zkušenosti** o určitých reálných předmětech a jejich velikosti.

2.2.4. Další obrazotvorné prostředky

Zajímavé kompozice lze dosáhnout taktéž metodou rámování, kdy hlavní objekt fotografie orámujeme méně významnými prvky. Výhod kompozice rámováním je hned několik; fotografie dostane kontext, například odkud byl snímek pořízen - výhledem z okna, fotografie snáze získá hloubku obrazu - prostorovost - tak že například výhled na město orámujeme větvemi stromu, pod kterým stojíme, a v neposlední řadě rámování využíváme pro zdůraznění hlavního předmětu, kdy ohraničení fotografie pomáhá udržet pozornost právě na nejdůležitější části obrazu.

Velmi působivým prvkem obrazu je umět šokovat, zaujmout pozorovatele něčím nečekaným, novým a strhnout tak jeho pozornost jen na jeden element obrazu. Nejčastěji se s tímto setkáváme, když je na obraze zachyceno násilí, krev atd.

Pro mnoho fotografů, především dokumentaristů, je důležitým stavebním kamenem fotografie zachycení příběhu (příloha č. 13, fotografie). Tomuto přístupu je velmi vděčná naše představivost, kdy oči cestují po obraze, nacházejí souvislosti a mohou stále něco objevovat. Důležité je tedy zachycení (nejčastěji) osoby v určitém kontextu. Nezřídka se stává, že právě takovéto fotografie získávají hodnotná ocenění.

Pro sportovní a akční fotografii platí obecná pravda, že ve směru pohybu by mělo být před předmětem v obraze více prostoru. Pro Evropany je také vnímání směru důležité a opačné oproti národům, které čtou zprava doleva. Tato znalost nám pomůže pokud chceme navodit určité dojmy a emoce například: auto směřující na fotografii zleva doprava působí na našince jakoby jelo vpřed, pohled směřující zleva doprava více sluší mladším osobám, které vzhlíží do budoucna, naopak pro portrét starší osoby bych se nebál směřovat pohled modelu zprava doleva, kdy je v nás evokován dojem pohledu do minulosti, vzpomínání. Stejně tak při fotografování lidí pracujeme s podhledem či nadhledem. Pana prezidenta bychom měli vždy fotografovat spíše z podhledu abychom zdůraznili jeho důležitost.

Poslední pravidlo, které chci v této práci uvést je snad tím nejdůležitějším! K.I.S.S. vycházející z anglického *keep it simply silly*, v češtině oblíbené „v jednoduchosti je krása.“ Zapamatujme si, že fotografiím sluší nekomplikované pozadí, jasná čitelnost a obrazová jednoduchost.

2.2.5. Dodatek ke kompozici obrazu

Na fotografii se můžeme dívat dvěma způsoby. Buď jako na dvou dimensionální plán s barvami nebo jako na tří dimensionální prostor který byl zploštěn do 2D fotografie. Některé typy fotografii (makro, záběry s použitím dlouhé ohniskové vzdálenosti nebo s malou hloubkou ostrosti) směřují více k dvou dimensionální interpretaci a 2D kompoziční pravidla se zdají, že zde pracují výborně. Jiné foto-

grafie (nejčastěji širokouhlé snímky, nebo snímky s velkou hloubkou ostrosti) naopak vyžadují opravdu silný tří dimensionální smysl, aby oslovili diváka. Samozřejmě žádné pravidlo není naprosto striktní, téměř by se dalo říci, že opak je pravdou, ale pokud fotograf zná tyto pravidla a dodržuje je, tak jeho fotografie budou u diváka přijímány více nežli zavrhovány. Nicméně právě porušováním těchto pravidel často vznikají ty nejoriginálnější mistrovské záběry!

3. Fotografický akt

3.1. Fotografický akt

Fotografický akt je umělecký fotografický směr, jehož tématem je zobrazení zcela nahého (akt) nebo částečně odhaleného lidského těla (poloakt). Fotografie aktu vychází z malířství a sochařství. Akt (fotografický anebo jiný) je sám o sobě zdrojem estetického zážitku pro vzdělaného diváka, ale také pomůckou pro všechny ostatní diváky, jak usměrnit vztahy k nahému tělu od vulgární sexuality k estetické reakci. Akt by měl ukázat, jak tělo opravdu vypadá a to především s důrazem na estetické hlediska a vytvořit tak most mezi nahým tělem ve skutečnosti a jeho obrazem v umění. Mnozí fotografové tak zdůrazňují, že aktová fotografie má být více studiem lidského těla než osoby! Fotografie osoby, která má být rozeznána se nazývá portrétem, proto je u valné části aktových děl potlačena obličejová část modelu, neboť ten často není nositelem kvality umění aktu.

Důvody zobrazování nahého těla byly v jednotlivých epochách historie lidstva různé. Fotografie přišla ještě v období symbolické a mytologizující výjevové malby a napodobuje ji. Tento směr však relativně rychle mizí a prosazuje se estetická fotografie. Zájem o erotické znázornění především ženského těla vede na konci 20. století k nahrazení typického aktu komerčními využitím, resp. zneužitím lidského těla, jehož výsledkem je nadprodukce fotografické pornografie, která se velmi rychle přemnožuje a stává se lacinější než objekt fotografie samotný. Prostituce tělem se změnila na prostituci vzhledem.

Základním cílem pornografie je snaha vyvolat sexuální reakci samu o sobě. K tomuto účelu se používají „vzrušující“ postoje, mnohoslibné náznaky, modely s

přehnaně výraznými pohlavními znaky, často až abnormálními. Pokud chce nahá žena získat erotickou hodnotu, musí ji trochu zahrát, musí být vhodným způsobem upravená a „naservírovaná“. Důležitou úlohu přitom hraje tvář a rekvizity, kterými je tělo obklopeno. Zpravidla jde o reálné prostředí, koupelnu, zrcadlo, postel, nebo scéna na seně, v lese či poli. Velmi častá je takzvaná erotická lež. Erotický efekt se vyrábí všemi prostředky a způsoby. Divák může mít dojem, že vidí vášnivé sexbomby. Ve skutečnosti mají modelky co dělat, aby se velká ňadra vhodným sklonem těla dostala do esteticky přijatelné formy. Významnou úlohu hrají vyšpulené rty, natáčení boků, vystrkování zadku, vypínání na špičky, tisknutí ňader k sobě apod.

3.2. Počátky aktové fotografie

Prvním významným pionýrem aktové fotografie se stal Eadweard Muybridge viz výše, který studoval lidské tělo především v pohybu. Při své práci spolupracoval s doktory i fyziology své doby a jeho práce je opravdovým milníkem v historii fotografie. U velké části umělců se setkáváme s pohledem na lidské tělo ve stejném úhlu, jak jej zachycovali malíři. Tento princip ctí i H.P. Robinson, který byl mimo jiné znám i tím, že si k fotografiím dělal náčrty, podle kterých fotografie komponoval a dokonce své modelky vystřihoval a vlepoval na vhodnější pozadí! Dalším z historicky uznávaných fotografů je Felix - Jacques Moulin, který byl za prodej svých raných aktů dokonce i uvězněn. Pro fotografy bylo a je lidské tělo fascinující inspirací. Mnozí ji využili k vytvoření skutečného umění, jiní ji využili pouze ke svému prospěchu. Jedním s umělců, kteří dokázali přejít od pornografických fotografií k zajímavým a šokujícím dílům, byl H. Newton, na jehož fotografiích je patrná inspirace právě „levnými fotkami“, nicméně jeho finální dílo posunulo fotografii o velký kus dále.

3.3. Akt v české fotografii 20.století

Aktová fotografie byla v tuzemsku výrazně ovlivňována jednotlivými nadvládami, kterým byl stát podrobován. Za dob stalinismu 1949-56 byla veškerá publikace aktové tematiky silně potlačena, což s uvolněním režimu přineslo obrovský

rozmach této fotografické disciplíně. Díla této doby se vyznačují ateliérovým ztvárněním s využitím bodových světél, se smyslem pro detail strukturu a využitím různých fotografických technik jako je sendvičová montáž. Jedním z protagonistů této vlny umělců byl Miroslav Hák.

Pozdější umělci reprezentovaní Miloslavem Stiborem, Boháčem nebo Jánem Šmokem používali stylizaci prostřednictvím ostrých světelných kontrastů a působivých detailů ve svých aktech, akcentujících základní archetypy, jednoduché tvary a proporcionalitu. Stibor pak zapůsobil souborem několika fotografií, které se staly vrcholem nejen jeho tvorby (šedesátá léta) ale i české fotografie dvacátého století. Ve svém díle zachytil ženská těla s důrazem na detail, která vystupují ze tmy s nábojem erotička ale i naturalismu a neuhlazenosti. Tím se výrazně odlišil od většiny českých autorů, kteří přistupovali k lidskému tělu jako k čistému geometrickému objektu s minimální až takřka nulovou přítomností jakékoliv ženskosti.

V 60.letech se také v české fotografii setkáváme se stylizovanou fotografií, jejíž významným a světově hodnoceným autorem není nikdo jiný než Jan Saudek. Saudek se zprvu soustředí na zachycení konfrontace nevinného života s realitou - známá fotografie dítěte na ruku dospělého muže. Stejně tak stavěl do kontrastu ženskost a industriální okolí Prahy. Až později vznikají jeho expresivní stylizované fotografie žen kyprých tvarů v kontrastu s muži a nezaměnitelným pozadím jeho ateliéru.

Nástup Husákovi éry (od r. 1969) se opět negativně projevil na volném vývoji umění, i když dopad na fotografii, byl asi nejmírnější. Sedmdesátá léta jsou ovlivněna hnutím hippie, symbolismem a částečně i surrealismem. Výraznými hybateli československé fotografie jsou členové Brněnské skupiny Epos.

V 70.letech se z průměru vymyká dílo Jana Saudka, které plynule přechází od konfrontace k erotičnu a zobrazování lásky a nenávisti, záměny mužských a ženských rolí. Nadčasovost jeho fotografií přidávají mimo jiné staré kostýmy a nedatovatelné rekvizity.

Osmdesátá léta přinášejí na českou scénu mladý vítr v podání slovenských umělců na FAMU. K této skupině patří dnes velmi známí Tono Stano, Miro Švolík,

Rudo Prekop a Vasil Stanko či Kamil Varga. Jsou to představitelé inscenované fotografie, kteří šíří revoltu v umění a nebojí se nových neobvyklých póz a pohledů, za modely používají i muže. Jejich zdrojem inspirace je mimo jiné postmodernismus a spontánní reakce na zahraniční díla.

Po roce 1989 po Sametové revoluci nastává i ve fotografii obrovské uvolnění a zbavení se všech pout nasazených předešlými režimy. Na veřejnost se závratnou rychlostí dostává nesčetné množství erotických a pornografických snímků, které téměř přehlušily umění samotné. Navzdory této liberalizaci jsou léta devadesátá velmi plodná. Vzpomeňme alespoň Ivana Pinkavu, Václava Jiráka ale i spoustu dalších méně známých fotografů, kterým se dostalo zahraničního uznání jako je například Karel Pobřísko, jehož smysl pro detail a poetičnost přinášejí divákovi radost z umění. Opačně je tomu u fotografii Ivana Pinkavi, jehož fotografie mají silně existenciální a filozofický nádech a postrádají tak lehkost a humor jeho vrstevníků.

3.4. Pohyb v aktu

Není jich mnoho, ale jejich díla jsou zastoupená v mnoha národních i soukromých sbírkách. Jejich práce a odvaha zachytit čistotu těla a pohybu v její nejryzejší podobě našla i u diváků dvacátého století velmi pozitivní odezvu a údiv, že něco tak krásného je možné vytvořit a zaznamenat. Se samotnou myšlenkou sportu a nahoty se setkáváme už v antickém Řecku při slavnostech gladiátorských a olympijských her. Jeden z průkopníků fotografie, Muybridge, již v 19. století dokázal, že pohyb a nudita nejsou přežitý a i s tehdejším vybavením dokázal vytvořit nezapomenutelné snímky. V dnešní době ultra rychlých fotografických uzávěrek, silných světelných a nepřehledného množství technické podpory se zdá, že zachycení a vytvoření umění obnažených sportovců, musí být hračkou (přílohy č.14-20).

Vytvářet umění je věcí neobyčejně náročnou a záslužnou. Kdysi jsem si poznamenal myšlenku pana Kahovce na jedné z mnohých fotografických diskusí, který říká: „Umění je záležitost dost neuchopitelná a těžko popsatelná. Já jsem si jej pro sebe už kdysi definoval takto: Je to lidský výtvar nebo činnost, jehož/jejíž vnímání působí na emoce lidí, a to i těch, kteří k tomu výtvaru/k té činnosti nemají žád-

ný osobní vztah. Když teď konfrontuji tuto definici se stěžejní myšlenkou titulku („umění už dnes nikoho nezajímá“ Zdeněk Lhoták), tak z toho (zase jen pro mě) vyplývá, že to, co nikoho nezajímá, nemůže být uměním. Umění musí vzbuzovat nějaké emoce, klidně i negativní, ale musí!“ Tato definice si myslím je naprosto výstižná a utvrzuje mne v přesvědčení, že právě pohybový akt je opravdu uměním. Ať již jde o nutnost zvládnutí technické stránky fotografování, tak i zvládnutí obsahové myšlenky fotografie a naplnění této myšlenky, které se proměňuje zásluhou fotografa ve skutečné umění. František Drtikol ve svých poznámkách napsal: „Je dvojí možností: buď můj model je hmotou, která vytvoří mou už dříve zralou myšlenku, anebo: sám mi přinese novou myšlenku. Myšlenku – kámen hozený do vody, kolem něhož se začnou dělat kruhy, a ty mne, možná za dlouhou dobu a po mnohých pokusech přivedou k obrazu, z něhož mne samotného nebude možno poznat, kdy a kde byl jeho počátek“ (Drtikol, 2004, s25). Zde je ona propojenost sportu a fotografie mne tolik fascinující a motivující, že fotograf a model posouvají společnou vizí a prací své limity dále a vytváří často neopakovatelné kompozice, které daleko přesahují hranici sportovní tematiky a stávají se uměním (příloha č.21,22,23), estetickým zážitkem pro milovníky pohybu, ale i pro nezavščené diváky, kteří zůstávají v údivu žasnout nad lehkostí, elegancí i smyslností vytvořených obrazů.

3.4.1. Pohyb v aktu u českých fotografů

Absolventem Fakulty tělesné výchovy a sportu při Univerzitě Karlově a pozdějším studentem FAMU, jehož fotografie zdobí nejednu sbírku fotografického umění v tuzemsku i zahraničí je **Zdeněk Lhoták** (1949). Jeho osobité podání stylizovaných autoportrétů znázorňují neotřelý způsob zachycení vlastního těla. Úspěch souboru fotografií ze zablácené spartakiády v roce 1986, za kterou získal druhou cenu World Press Photo, Lhotáka bezesporu katapultoval mezi elitu českých fotografů. Svou tvorbou se soustředí na sportovní tematiku, kterou propojuje s aktem. Mezi jeho významné milníky kariéry se počítá působivá reportáž z Tibetu a Nepálu, která velmi lidským způsobem přiblížila život obyvatel těchto zemí. V současné době také působí v komerční oblasti, kde se jeho fotografie jídla řadí mezi špičku české produkce. Svou lásku ke sportu nezapírá a je často vyhledávaným fotografem četných publikací se sportovní tematikou.

Krása a síla detailu, která je zřetelná v díle **Pavla Brunclíka**, přináší do české fotografie opravdového umělce, pro kterého je preciznost a promyšlenost fotografií hlavním znakem. Pavel Brunclík se narodil 27. října 1950 ve Znojmě. V roce 1974 absolvoval v Praze matematicko-fyzikální fakultu Univerzity Karlovy. V zápětí přesedlal na režii a scenáristiku na katedře dokumentární tvorby FAMU. Poté tamtéž ukončil ještě jeden rok mimořádného studia na katedře fotografie. Externě spolupracoval s ČST a v letech 1980-1981 působil jako režisér Čs. armádního filmu. Od roku 1981 se věnuje čistě fotografii. Téma, jímž se v této době aktivně umělecky zaobírá, je fotografie aktu. Vedle osobní tvorby se ovšem věnuje i tvorbě komerční. V roce 1994 otevírá v Praze společně s fotografem Romanem Kelbichem Studio ASA a vrhá se odvážně do podnikání. Ve fotografii se soustředí na detail, strukturu a přirozené barvy, které krajina nabízí. V letech 2005-2007 se vrací k fotografii aktu, tématu, které ho fascinuje už od studií. Společně se sólisty Národního Divadla vytváří velký fotografický soubor věnovaný estetice lidského těla. Z této spolupráce vznikla působivá kniha Geometrie nahoty, která je pro mne fascinující sbírkou pravého umění, které spojuje pohyb a nahotu modelů. Pavel Brunclík klade důraz na preciznost póz a dokonalou práci se světlem a prostorem. Pro jeho skupinové portréty je důležitá i pozice mužského elementu a zdůraznění jeho role. Všechny fotografie tohoto souboru jsou dle mého názoru manifestem českého pohybového aktu (příloha č.24, fotografie).

Libor Špaček, další ze současných fotografů, jehož tvorba silně akcentuje pohyb a nahotu. Špaček se narodil v Rychnově nad Kněžnou v roce 1966. K fotografii se dostal v devadesátých letech, kdy přestal s bojovým uměním a kulturistikou a navždy propadl fotografování. Jeho milenkou je podvodní fotografie a neustále se zvětšující soubor fotografií „underwater fine art nudes“ je důkazem, že je v této oblasti fotografie opravdovou elitou na světové úrovni. Stejně jako pro řadu dalších fotografů je pro Libora Špačka inspirací ženská křivka, ke které přistupuje velmi originálním způsobem. Spojením fotografova hobby a inovativního přístupu k zachycení lidského těla vznikají až pohádkově a nadpřirozeně levitující modelky. Ke svým výsledkům používá mimo jiné i jednoduché triky (otočení fotografie o 180°), které posouvají finální obraz do světa skutečného umění. Však i Špačkovy fotografie jsou ceněnou součástí mnoha soukromých i státních sbírek fotografického umění a jeho díla se již nyní prodávají za vysoké částky.

3.5. Fotografický akt umění i k zavržení hodný

Pocházím z křesťanské rodiny, kde do určité míry byla nahota tabu a setkat s obrázkem nahé ženy v rodinné knihovně bylo nemyslitelné. Tímto a řadou dalších věcí byl ovlivněn můj vývoj. Ale ani přes tento zdánlivě možný deficit ve výchově se necítím nikterak ochuzen a čisté zobrazení nahého lidského těla mne nikterak nepopuzuje.

Často se dostávám do kontaktu s lidmi, pro které je de facto jakékoliv zobrazení nahého lidského těla něčím špatným a odsouzení hodným, zde mám na mysli např. i barokní malířství. Ale stejně tak hovořím s lidmi, pro které je jakékoliv zobrazení nahého lidského těla naprosto normálním, zde mám na mysli takřka tvrdou pornografii. Myslím si, že ani jeden z výše uvedených přístupů není pro společnost a ani pro daného jedince tím správným přístupem.

Ano, je třeba rozeznávat hranici, která vede mezi pornografií a čistým uměleckým ztvárněním nahého těla - fotografického aktu. Na tomto místě se shodnu s řadou renomovaných fotografů, že definování této hranice je velmi obtížné a do jisté míry záleží na zvrhlosti či nezvrhlosti diváka i tvůrce, na kterou stranu hranice dílo postaví. Zde uvedu několik názorných ukázek (viz příloha 25 a 26, fotografie).

Pro většinu lidí je obrázek vpravo (příloha č.26, fotografie) ukázkou typického aktu. A také tomu tak je! Obrázek vlevo bychom však spíše zařadili na druhou stranu barikády, ale ruku na srdce, o co je fotografie horší, či snad lépe řečeno vulgárnější, než ta vpravo, či je na "ní" vidět něco více? V případě fotografie vlevo bych řekl, že na druhé straně hranice nestál nikdo jiný než zkažený pseudofotograf. Zcela jistě by bylo hezčí, kdyby byla postava umístěna do příjemnějšího prostředí apod..., ale to by věc nikterak neposunulo více jedním nebo druhým směrem.

Na fotografii od Tomáše Béma (příloha č.27, fotografie) je zachycena o dost provokativnější scéna, ale fotograf ji ztvárnil maximálně bravurně. Velmi odvážná situace, ale jediný, kdo by z této fotografie mohl být pohoršen, by byl tak akorát zvrhlý divák. Když se na fotografii dívám znovu a znovu, musím konstatovat, že

je to nádherné dílo zachycující milostnou, vášnivou scénu v úžasné harmonii, a přitom lehce provokativně a dlobajíce do fantazie diváka.

Zcela jistě by bylo možné uvést i další příklady fotografií, jako např. varianta zhýralého diváka i tvůrce a to by byla pornografie, ale tyto jsem vybral, aby alespoň do určité míry charakterizovaly různé pohledy na jednu a tu samou věc - lidskou nahotu.

Stejně tak i já se dívám na svou tvorbu a říkám si, pokud se budu na lidské tělo dívat čistě a smýšlet o něm jako o kráse, věřím, že vzniklé fotografie nebudou pro nikoho pohoršením, ale spíše budou důvodem k radosti a potěšením z lidské krásy. A pak již bude jen otázkou diváka, zda se bude dívat na obrázky zhýrale, a zavrhne tak i tvůrce, jako morálního chudáka.

Fotografie aktu stejně jako jakákoliv jiná disciplína fotografie je otázka subjektivního pohledu a vytvoření si názoru, úrovně vkusu, co jsem ještě schopný akceptovat, a co je už za hranicí mého uměleckého vnímání. V dnešní době, stejně jako v minulosti, je tendencí autorů šokovat publikum. Jedni k tomu využijí reportáže z Afghánistánu, jiní hladomoru v Africe a další zase otylou spoře oděnou ženu pózující s Jezulátkem a americkou vlajkou. Finální rozhodnutí je vždy až na každém z nás osobně.

4. Fotografie a její působení na člověka

4.1. Fotografie a umění

Susan Sontag ve své knize *O fotografii* říká: „V posledních desetiletích bylo pojetí fotografie jako umění coby nástroj polemik vyčerpáno, velkou část nesmírné prestiže, které se dnes fotografii jako umění dostává, získala právě díky své deklarované ambivalenci vůči otázce, zda je či není uměním.“

V jednadvacátém století již nemusíme řešit zda je, či není fotografie uměním, ale naopak čím dál tím více se potkáváme s fotografií, jako s prostředkem, pomáhajícím

cím svými vlastnostmi i jiným uměleckým disciplínám. Původně se však k umělecké fotografii stavěli kritici různě. Jaroslav Petrák ve své knize napsal: „Umělecká fotografie jest dnes již tak vyspělá, že vším právem může požadovat, aby byla pokládána za neodvislý odbor umění výtvarných a uměleckou kritikou nebyla umlčována.“ (Petrák, 2003) K tomuto vyjádření postavme kritický názor Josefa Čapka z knihy *Nejskromnější umění*. „Dnes tedy se do pustoty a mechanismu fotografie vkládá samo umění, zajímavost a výrazné ladění. Mezi fyzikální a chemické zákony přichází fotograf s uměleckými nápady, s novou ctižádostí, aby docílil výsledků nevšedních. Řeknu ihned, že to vše je málo a že to nestačí. Přírodní sklon k realismu fotografii pomáhá a je jejím nejsilnějším znakem.“ Dále Čapek dodává: „Zpočátku stavěla fotografii do ustavičně ambivalentní pozice vůči umění její věrnost umění, dnes je to její modernistický odkaz.“ (Čapek, 2003, s.65)

Zde mohu jen konstatovat, že stejně jako si nový sport musel vydobýt svou cestu na Olympijské hry, stejně tak si i fotografie prošlapala svou cestu od podivínských pokusů na výslunní výstavních síní a zdi národních sbírek.

Proměna reality v umělecké dílo a otázka amatérských fotografií. Najít a rozpoznat rozdíl mezi kvalitní fotografií a pouhým amatérským pokusem se v důsledku značné neznalosti většiny pozorovatelů může proměnit v opravdovou hádanku. Tím, že amatérské pokusy, napodobeniny a fotografické paskvily zaplevelují především internetový svět, činí mnohem obtížnějším rozpoznat skutečné fotografické skvosty. Je však nutno na druhou stranu přiznat, že právě amatérský přístup, nepoznamenaný cizími myšlenkami, představami a doporučeními, se může stát součástí umělecký děl, aniž by to znamenalo, že by tím byla umělecká podstata fotografie degradována! „...prostý amatérský záběr může být stejně vizuálně zajímavý, stejně výmluvný a krásný jako nejproslulejší umělecká fotografie.“ (Susan Sontag, 2002, s25)

Můžeme říci, že fotografie je jedním z nejtypičtějších umění dnešní doby. Je snadné ji rozšiřovat a současnými přístroji a postupy je naprosto dostupná pro většinu lidí. S tím souvisí i fakt, že pokud má člověk alespoň trochu vizuálního cítění, může de facto bez jakýchkoliv problému konkurovat profesionálům a umělcům i s běžnou technikou. Z praxe však podotýkám a zdůrazňuji, že i když

má spousta rádoby fotoamatérů vlastní kvalitní foto výbavu a myslí si, že mají i ono vizuální vidění a cítění, jsou často se svými výtvary naprosto mimo.

4.2. Emoce a fotografie

Co jsou to emoce? H.E.Jones kdysi výstižně prohlásil, „že každý ví, co to jsou emoce až od doby, kdy se emoce pokusí definovat.“ C.E.Izard pak definoval emoce „jako primární motivační systém člověka“. A další z definic zase uvádí, že „emoce jsou psychické procesy vyjadřující subjektivní vztah člověka k jeho vlastním projevům i okolním jevům a situacím“. I přesto, že neexistuje jednotná definice emocí, odborníci se shodují „alespoň“ v jejich následujících znacích: jsou maximálně subjektivní, těžko popsatelné, jsou univerzální a neopakovatelné, jsou polární i ambivalentní a podmíněné.

Druhy fotografií můžeme dělit podle způsobu zobrazení, obsahu, tématu, barvy a dalších i subjektivních aspektů. Podle obsahu lze fotografie rozdělit na informativní a emotivní. Emotivní fotografie můžeme charakterizovat tím, že se vyznačují zaznamenáváním předmětů nebo situací citově hodnotných s esteticky podmíněnou stylizací, která se často snaží o citovou odezvu u diváka. Potlačení reality může vést až k útvarům opírajících se o přímý emocionální efekt zachycených linií a tónů, které již nemusejí mít přímý informativní charakter. S emocionálním nábojem se setkáváme často u tvůrčí fotografie, kdy autor předkládá obraz skutečnosti před oči diváka tak, aby kompozicí, úhlem pohledu, barevností i expozicí navodil u publika určité pocity a stavy, a tím dosáhl vyšší účinnosti fotografie, než by dosáhl, pokud by stejný objekt vyfotografoval normálním způsobem. Pro silný autorský přístup jsou tvůrčí fotografie významným a nezřídka uměleckým dědictvím pro příští generace.

Současný trend mnoha fotografií s emocionálním podtextem, které mají zároveň dokumentárně - informativní význam, je takový, že fotograf záměrně zachycuje utrpení lidí, válku, krutost a bolest, čímž agresivně útočí na citlivou stránku lidského nitra. Paradoxně divák takovéto fotografie vyhledává a hrůzostrašné náměty vidět chce. Manifestem takovýchto fotografií je v současnosti každoročně se

opakující soutěž World Press Photo, kde na některých snímcích, je umělecká hodnota potlačena atraktivitou a krutostí zobrazeného motivu.

Možným příkladem zřetelného rozdílu mezi informativní a emotivní fotografie je portrétní fotografie. Model vyfotografován pro potřeby, řekněme úřednické, je příkladem čistě informativní fotografie, kdy fotograf má za úkol zaznamenat barvu očí, velikost nosu a podobně. Naopak, pokud pořizujeme fotografie někoho blízkého, tak nepotřebujeme vědět, že má velký nos, to už stejně víme, ale chceme zachytit něco více, chceme zachytit výraz jeho očí, jeho krásu.

Často se setkáváme i s určitým mezistupněm mezi informativní a emotivní fotografií. Tyto obrázky jsou běžné například i v denním tisku a jsou schopné plnit jak informativní tak emotivní funkci.

4.3. Fotografie v běžném životě

Rozhlédnu se po svém stole, pokoji a jen tak letmo napočítám tučet fotografií. Mám je všude, na ploše monitoru náš budoucí vysněný dům, na stole pozdravy od kamarádů, fotografie snoubenky, nějaká umělecká fotografie pro opravdovou dekoraci. Co máte kolem sebe Vy?

Odvážím se tvrdit, že většina evropské populace je ve svém domově obklíčena fotografiemi a malbami. Již před několika desítkami tisíc let se člověk obklopoval malbami na zdech jeskyní, pak přišli malíři s plátny a nyní máme digitální rámečky s měnícími se fotografiemi tak, jak si zrovna umaneme. Princip je neustále stejný. Rádi připomínáme naší chabé paměti reálnou podobu svých blízkých, perfekcionizujeme si šedou realitu kolem sebe nebo si jen tak zdobíme okolí pohledy, které máme rádi nemůžeme je mít neustále na očích.

Fotografie v dnešním světě plní celou řadu důležitých funkcí. Od výše zmiňovaných intimních záležitostí každého z nás, tvoří fotografie nenahraditelnou podpůrnou část pro přenos s přesností informací šířící se po světě a zvyšující se rychlostí i frekvencí. Pro podpoření přesnosti informace je vizuální korekce představitelství člověka nesmírně důležitá. Vezměme v příklad zemětřesení na Haiti

(12.ledna 2010), kdo z Evropanů, kteří nezažili zemětřesení na vlastní kůži si dokáže představit zkázu způsobenou 7 stupni Richterovi stupnice? Spadlé domy, katastrofa, smrt všude- scénář z apokalyptického filmu. Člověk si představí, že musí být celý ostrov srovnán se zemí! A pak vidí fotografie a hned si své mínění může korigovat a dosáhnout podstatně přesnější informace.

Spousta věcí převážně citových a emocionálních se dá jen velmi obtížně popsat. Sami často říkávame „to se nedá popsat, to bys musel vidět“ a je tomu tak. Lidská představitivost reaguje podstatně rychleji na vizuální zkušenost. K tomu přidejme fakt, že člověk je z podstaty tvor tihnoucí k lenivosti, a proto každá nápověda, pomoc, která mu ulehčí přemýšlení je vítána. Fotografie tuto úlohu plní výtečně! Proč by pak byli ilustrované knihy a na titulcích novin fotografie?

S příchodem a značným zlevněním digitálních aparátů se stala „fotka“ součástí života většiny obyvatel Evropy, Severní Ameriky ale i Asie. Její pořízení a publikování je otázkou několika sekund, rozšíření do celého světa je otázkou okamžiku. Lidé fotí od důležitých věcí přes běžné rodinné záznamy až po úplné hlouposti jen z titulu „mám ten foťák, tak to vyfotím.“

Je věcí každého z nás, jak s možností zachytit a uchovat jedinečný okamžik naložíme a podstoupíme své obrazy přítomnosti kritice budoucnosti. Osobně se přimlouvám, ať tohoto daru využíváme s rozumem, nešíříme obrazy své časté trapnosti do světa, neboť stejně rychle, jako mluvíme a říkáme věci bez uvážení a stejně jako vyřčené slovo nemůžeme vzít zpět, stejně tak je tomu i s publikovanou fotografií. Nikdy nevíme, kdo naše dílo uvidí. Buďme proto dostatečně sebekritičtí a myslíme i na ostatní.

Fotografie je krásná věc, bez které si nedokáží život představit. Fotografie je naše možnost zastavit čas a přenést okamžik do budoucnosti. Fotografie je dar lidské zvědavosti a odměna naší vytrvalosti objevování. Važme si ji a uchovejme pro sebe i naše potomky především ty (krásné) obrazy našeho života, které nás učiní pozemsky nesmrtelnými.

IV. METODOLOGICKÁ ČÁST

5.1 Cíle práce

Cílem této diplomové práce bylo postihnout problematiku pohybu v aktu, jeho zasazení do historického kontextu s odkazem na významné fotografie a podat čtenáři příručku pro vytvoření správné fotografie s využitím technických znalostí o expozici a kompozici fotografie s přesahem do psycho – filosofického pohledu na fotografické medium.

V teoretické části práce jsem se zaměřil na souhrn historického vývoje, i současné trendy ve fotografii. Srovnal jsem české a zahraniční autory, jejich práci a přístup k tématu.

Ve vlastním projektu jsem se zaměřil na přiblížení tvorby fotografické expozice a stavbu obrazu. Dále pak hodnotím fotografický akt s pohledu morálního i uměleckého s důrazem na specifickou disciplinu pohybu v aktu, pro které uvádím několik příkladů českých tvůrců. V závěrečné části pak objasňuji, jak působí fotografie na člověka, její estetičnost i nadčasovost a kontakt s každodenním životem lidí.

5.2. Úkoly práce

Úkoly mé práce jsou:

- Získání a rešerše informací o historickém vývoji fotografie.
- Konfrontace malířství a fotografie.
- Studium života a díla zajímavých českých i zahraničních fotografů.
- Sepsání klíčových rad pro expozici fotografie.
- Sepsání nejdůležitějších pravidel pro kompozici obrazu.
- Popsat, jak působí barvy ve fotografii na člověka.
- Objasnit historii aktové fotografie v tuzemsku.
- Definovat pohyb v aktu.
- Objasnit zda je fotografie nahých těl pozitivním či negativním přínosem pro lidskou společnost.

- Přiblížit, jak se fotografie dotýká našeho každodenního života.

5.3. Hypotézy

1. Předpokládáme, že fotografie a malířství mají blízké estetické kategorie.
2. Předpokládáme, že expozice je nejdůležitějším faktorem při vzniku fotografie.
3. Předpokládáme, že prostřednictvím lidského oka, se nám dostává osobitého vhledu do estetického vidění objektivní reality.
4. Předpokládáme, že zachycení pohybu v aktu vzbuzuje u vnímatele estetické emoce.

5.4. Metoda zpracování práce

Pro tvorbu mé diplomové práce jsem zvolil metodu získání faktických informací studiem odborné literatury a aktuálních dat z internetových diskuzí i rozhovorů, jejich následnou rešerší a analýzou jsem vytvořil základní strukturu práce za přispění kompilace cizích poznatků. Následnou syntézou a komparací získaných i stávajících informací jsem poté vytvořil učebnicový text vhodný jako podpurný materiál pro vznik fotografie.

5.5. Způsob získání dat

Pro získání důležitých informací jsem využil síť pražských knihoven. Pro aktuální data jsem prozkoumal internetovou síť jak v českém, tak i v anglickém znění. Informace jsem doplnil návštěvami muzeí i rozhovory se známými fotografy.

V. DISKUZE NAD HYPOTÉZAMI

Ad1. Předpokládejme, že fotografie a malířství mají blízké estetické kategorie.

Ano tato hypotéza se potvrdila, jelikož fotografie historicky vychází právě z malířského umění a stejně jako malíři i fotografové se snaží zachytit buď čistě reálný svět kolem sebe, např. krajináři a portrétisté, nebo se dívají na reálný svět, ale svým subjektivním vnímáním přetvářejí skutečnost v umění.

Ad2. Předpokládejme, že expozice je nejdůležitějším faktorem při vzniku fotografie.

Ano i tento předpoklad je pravdivý. Již samotný název fotografie - malování světlem - nám dává odpověď. Bez světla by totiž žádná fotografie nemohla vůbec vzniknout a žádné jiné tvůrčí metody by pak neměly smysl, aby byly aplikovány. Stejně jako ve tmě lidské oko nic nevidí, ať by byl potencionální sledovaný předmět sebehezčí, tak ani fotoaparát není s to bez světla zachytit a uchovat situaci před objektivem.

Ad3. Předpokládejme, že prostřednictvím lidského oka, se nám dostává osobitého vhledu do estetického vidění objektivní reality.

I pro tuto hypotézu jsem vysledoval kladnou odpověď. Je totiž věcí každého jedince, jak se na realitu kolem sebe dívá a jak ji vnímá. Do značné míry může být schopnost vidět kolem sebe krásu dána osobním postojem k životu, ale také vzdělání a výchova dávají určité předpoklady pro větší, řekněme toleranci, vidět a rozpoznat esteticky zajímavé a hodnotné obrazy z reality denního světa.

Ad4. Předpokládejme, že zachycení pohybu v aktu vzbuzuje u vnímatele estetické emoce.

Pohyb v aktu je v určitém smyslu slova zdokonalení prostého aktu, který již sám o sobě je velmi hodnotným estetickým dílem. Už pro tento první důvod je tedy i má poslední hypotéza potvrzena.

VI. ZÁVĚR

Fotografie od svého vzniku na začátku 19.století urazila dlouhou a náročnou cestu. Kreslení světlem se stalo svébytnou součástí kultury vyspělého světa. Od svého začátku je fascinujícím nástrojem k zachycení okamžiků (momentek) každodenního života a stejně jako slouží k vytvoření hodnotných estetických děl pro další generace.

V diplomové práci jsem zaznamenal stručný historický vývoj fotografie tak, abych z tohoto historického exkurzu mohl uvedením několika významných tuzemských i zahraničních fotografů přejít k současným událostem ve fotografii. Mezi vzorek fotografů jsem si vybral především ty autory, kteří se ve svém díle zabývali pohybem v aktu (Muybridge, Drtikol, Brunclík), či byli významnými personami ve fotografii aktu (Newton, Saudek).

Pro svůj projekt jsem poté sepsal základní prvky pro vytvoření správné expozice a následně jsem uvedl a popsal i všeobecná a pokročilejší pravidla pro sestavení kompozice obrazu, které dávají stručný návod pro pořízení fotografie, za předpokladu, že používáme standardní fotografické přístroje.

Dále jsem na základě svých zkušeností a znalostí sepsal stať, věnující se problematice pohybu v aktu, kdy zdůrazňuji náročnost vytvoření kompozice fotografie zaznamenávající právě pohyb v aktu. Tato obtížnost je dána jednak nároky kladenými na fotografa především po technické stránce a jednak důležitou, aktivní spoluprací na straně modela/ky.

Zamýšlím se i nad existencí aktové a pornografické fotografie. Najít a definovat hranici mezi těmito druhy fotografie je velmi náročné, s tím nikdo nepolemizuje, a právě proto se snažím podat alespoň určitou nápovědu a předat osobní zkušenost s těmito typy snímků, tak aby i laik měl po přečtení práce reálnější představu o rozsahu aktové, erotické resp. pornografické fotografie.

V závěru předávám svůj názor na existenci fotografického media v dnešní době, jeho důležitost a nepostradatelnost, stejně jako možnost jeho zneužití.

VII. POUŽITÁ A STUDIJNÍ LITERATURA

BIRGUS, Vladimír. *Fotografie v českých zemích 1839-1990*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing, 1999, 228 s, ISBN 80-7169-902-0

BRUNCLÍK, Pavel. *Geometrie nahoty*, 1.vyd. Praha a Příbram 2008, ISBN 978-80-87053-14-0

ČAPEK, Josef. *Nejskromnější umění*. In: Kuneš, Aleš – Pospěch, Tomáš: Čítanka z teorie fotografie, Opava 2003

DRTIKOL, František. *Oči široce otevřené*, Praha 2004, 80 s, ISBN 80 - 902986-1-3

FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. 1. vyd. Praha: Hynek: 1994, 76 s, ISBN 80-85906-04-X

HLAVÁČ, Ludovít. *Dějiny fotografie*, Praha, Osvěta, 1987, 542 s

HUGHES, James. *Velká obrazová všeobecná encyklopedie*. [s.l.] : Svojtka & Co., 1999. ISBN 80-7237-256-4. Kapitola Lidské tělo - smyslové orgány, s. 157

HOSTINSKÝ, Otakar. *Fotografie a malířství*. 1. vyd. Praha, 1956

JAMIESON, Catherine. *Digital portrait photography and lighting*, New York, Wiley Publishing, 2006, 347 s, ISBN 0-471-78128-2

MACKŮ, Josef. *Estetika fotografie*, Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2008. 47 s.

MISSELBECK, Reinhold. *20TH CENTURY PHOTOGRAPHY Museum Ludwig Cologne*, Taschen Kolin 2007, 760 s, ISBN 978-3-8228-4083-2

MARKALOUS, Bohumil. *Fotografie - umění?* In: Kuneš, Aleš – Pospěch, Tomáš: Čítanka z teorie fotografie, Opava 2003

PETRÁK, Jaroslav. *Problém fotografie umělecké*, In: Kuneš, Aleš – Pospěch, Tomáš: Čítanka z teorie fotografie. Opava 2003

PIHAN, Roman. *Mistrovství práce se světlem*, 1. vyd. Praha 2008, 238 s, ISBN 978-80-87155-02-8

PIHAN, Roman. *Mistrovství práce s DSLR*, 3.vyd. Praha 2008, 230 s, ISBN: 80-903210-8-9

SONTAG, Susan. *O fotografii*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2002. 184 s. ISBN 80-7185-471-9

Internetové zdroje

<http://www.photorevue.com/phprs/view.php?navezclanku=the-nude-in-czech-photography-1960-2000&cisloclanku=2002070503> (15.12. 2009, GMT 21:50)

http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Peach_Robinson (15.12.2009, GMT 20:05)

www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2003071702 (8.1.2010, GMT 17:50)

<http://www.spacephotos.com/indexCZ.htm> (2.2. 2010, GMT 22:30)

<http://www.pavelbrunclik.com/> (2.2. 2010, GMT 23:50)

<http://tesseractfilm.com/TesseractFilm.html> (5.2.2010, GMT 20:50)

http://zpravy.idnes.cz/fotograf-zdenek-lhotak-je-fascinovan-telem-i-tim-svym-p0s-kavarna.asp?c=A100302_000803_kavarna_chu (3.3.2010, GMT 8:20)

<http://www.lidske-emoce.com/> (4.3.2010, GMT 10:20)

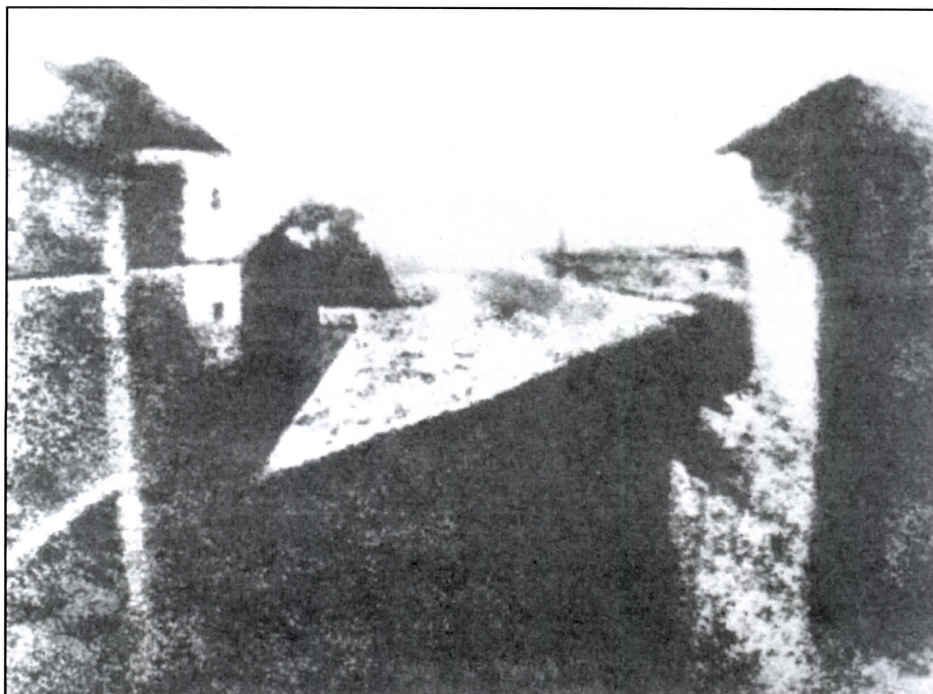
http://www.fotografovani.cz/art/fozak_df/rom_comp8_rules4.html (4.3.2010, GMT 22:10)

Seznam příloh

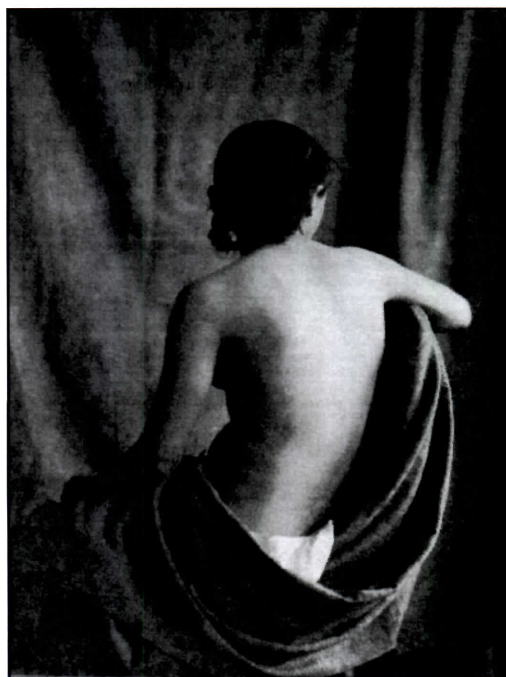
- Příloha č.1**, Joseph Nicéphore Niepce, *Pohled z okna*, 1826 (fotografie)
- Příloha č.1a**, E. Delacroix a Eugene Durieu, 1853, *jedna z prvních fotografií akt*, (fotografie)
- Příloha č.2**, Eadweard Muybridge, *headspring* (obrázek)
- Příloha č.3**, Henry Peach Robinson, *Fading away*, 1858 (fotografie)
- Příloha č.4**, Robert Mapplethorpe, *Ken and Lidya and Tyler*, 1985 (fotografie)
- Příloha č.5**, František Drtikol, 1939 (fotografie)
- Příloha č.6**, *Průřez okem* (obrázek)
- Příloha č.7**, *Clonový otvor objektivu* (obrázek)
- Příloha č. 8**, *Světelné spektrum* (obrázek)
- Příloha č. 9**, *Schéma třetinového dělení obrazu* (obrázek)
- Příloha č.10**, Petr Pělucha, *pravidlo zlatého řezu* (fotografie)
- Příloha č.11**, Petr Pělucha, *pravidlo linii* (fotografie)
- Příloha č.12**, Petr Pělucha, *pravidlo vyvážení* (fotografie)
- Příloha č.13**, Petr Pělucha, *využití příběhu* (fotografie)
- Příloha č. 14**, Petr Pělucha, *Gymnastka1*, 2009 (fotografie)
- Příloha č. 15**, Petr Pělucha, *Gymnastka 2*, 2009 (fotografie)
- Příloha č. 16**, Petr Pělucha, *Gymnastka 3*, 2009 (fotografie)
- Příloha č. 17**, Petr Pělucha, *Gymnastka 4*, 2009 (fotografie)
- Příloha č. 18**, Petr Pělucha, *Skok*, 2009 (fotografie)
- Příloha č. 19**, Petr Pělucha, *Vzpor*, 2009 (fotografie)
- Příloha č. 20**, Petr Pělucha, *Stoj*, 2009 (fotografie)
- Příloha č. 21**, Petr Pělucha, *Most*, 2009 (fotografie)
- Příloha č. 22**, Petr Pělucha, *Vrásky*, 2009 (fotografie)
- Příloha č. 23**, Petr Pělucha, *Srovnání*, 2009 (fotografie)
- Příloha č. 24**, Pavel Brunclík, *Geometrie nahoty*, 2008 (fotografie)
- Příloha č. 25**, Erotická fotografie, *zdroj Leo* (fotografie)
- Příloha č. 26**, Miloslav Stibor, *akt* (fotografie)
- Příloha č. 27**, Tomáš Bém, *akt* (fotografie)

Přílohy

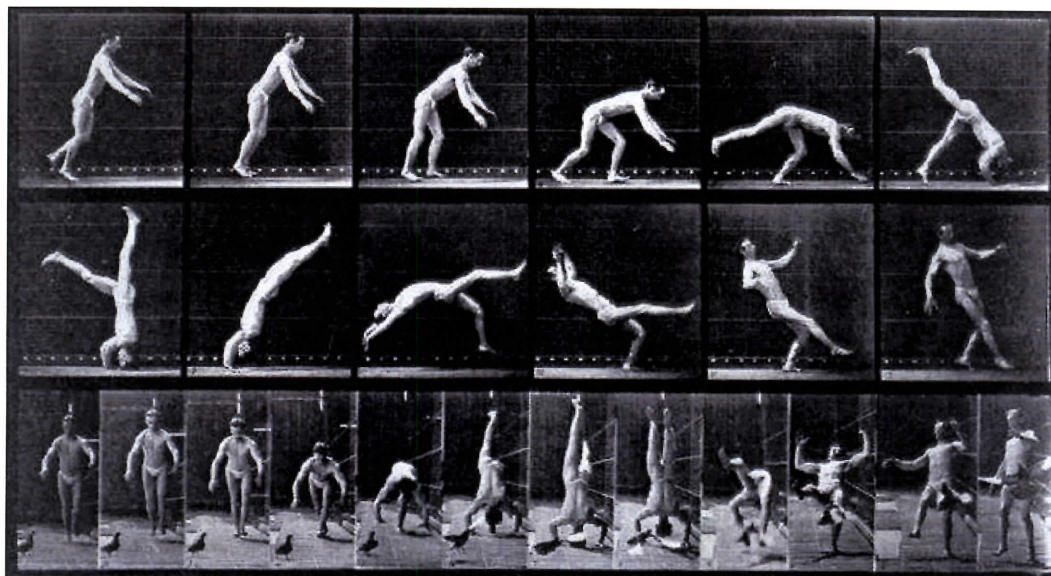
Příloha č. 1 Joseph Nicéphore Niepce, *Pohled z okna*, 1826 (fotografie)



Příloha č.1a, E. Delacroix a Eugene Durieu, 1853, *Jedna z prvních fotografií aktu*, (fotografie sloužila malíři Delacroix jako předloha), (fotografie)



Příloha č.2, Eadweard Muybridge, *headspring* (obrázek)



Příloha č.3, Henry Peach Robinson, *Fading away*, 1858 (fotografie)



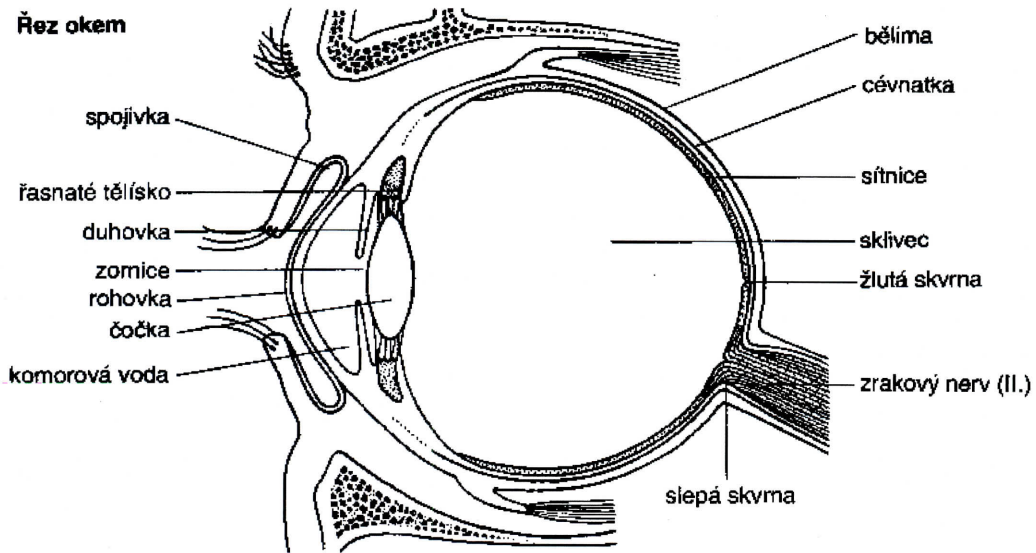
Příloha č.4 Robert Mapplethorpe, *Ken and Lidya and Tyler*, 1985 (fotografie)



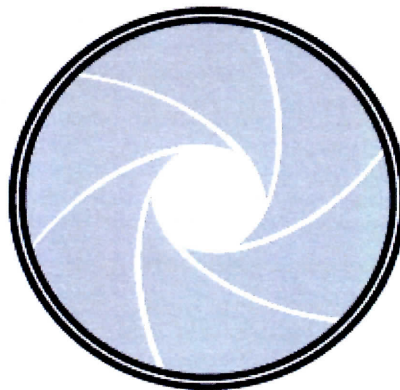
Příloha č.5, *František Drtikol*, 1939 (fotografie)



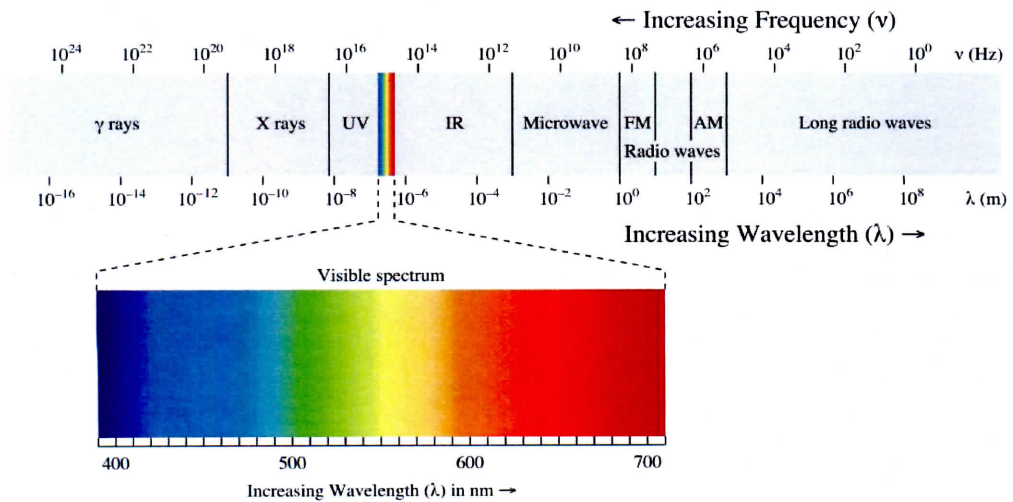
Příloha č.6, Průřez okem (obrázek)



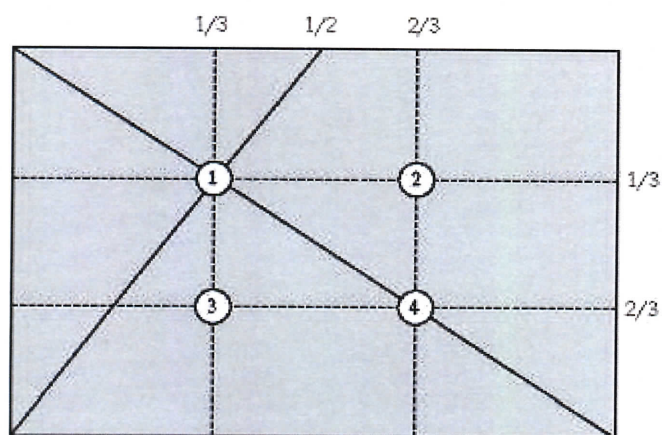
Příloha č.7, clonový otvor objektivu (obrázek)



Příloha č. 8, Světelné spektrum (obrázek)



Příloha č. 9, *Schéma třetinového dělení obrazu (obrázek)*



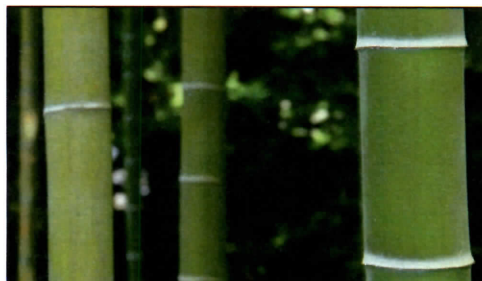
Příloha č.10, Petr Pělucha, *pravidlo linii* (fotografie)



Příloha č.11, Petr Pělucha, *pravidlo zlatého řezu* (fotografie)



Příloha č.12, Petr Pělucha, *pravidlo vyvážení* (fotografie)



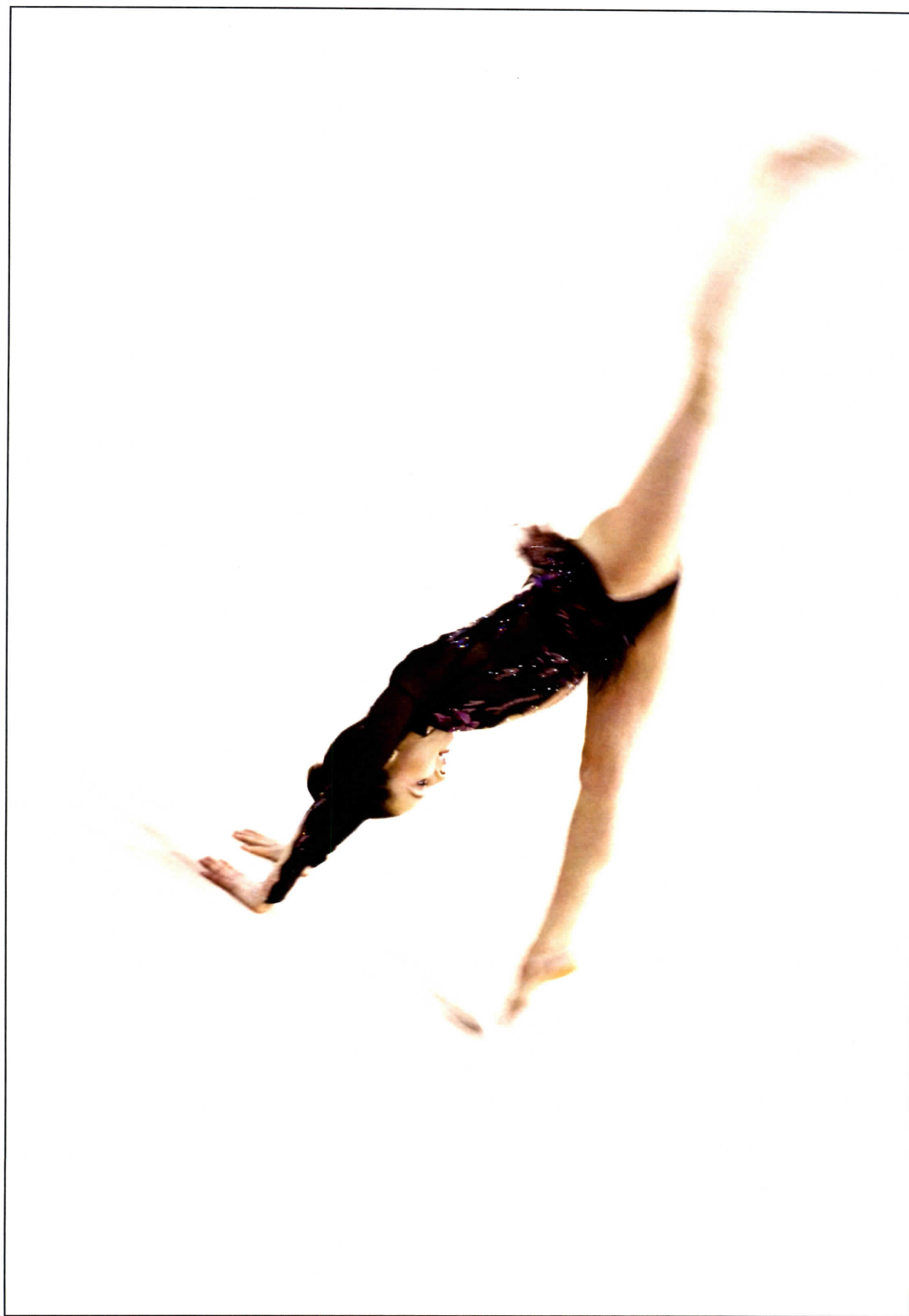
Příloha č.13, Petr Pělucha, *využití příběhu* (fotografie)



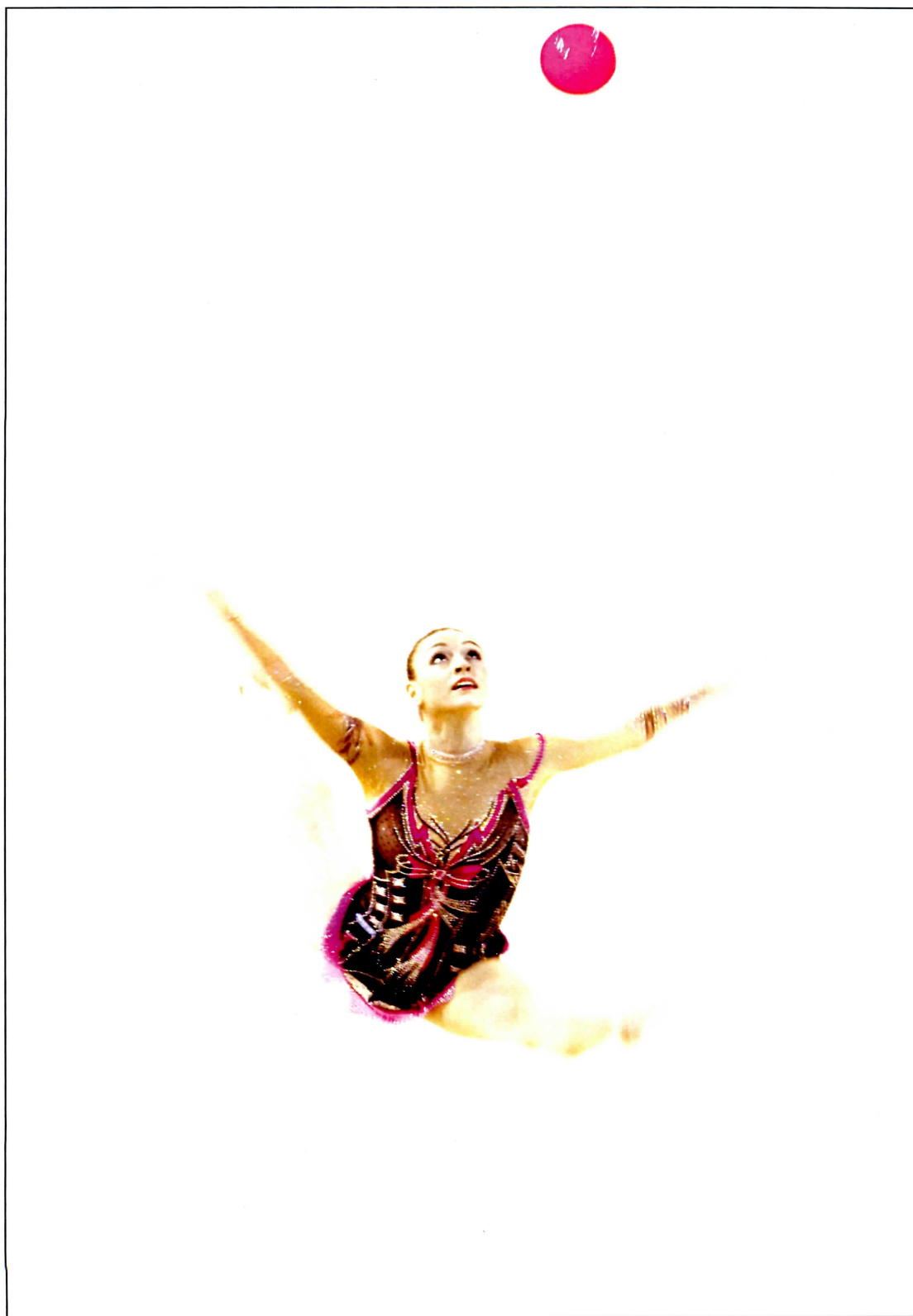
Příloha č. 14: Petr Pělucha, *Gymnastka*, 2009 (fotografie)



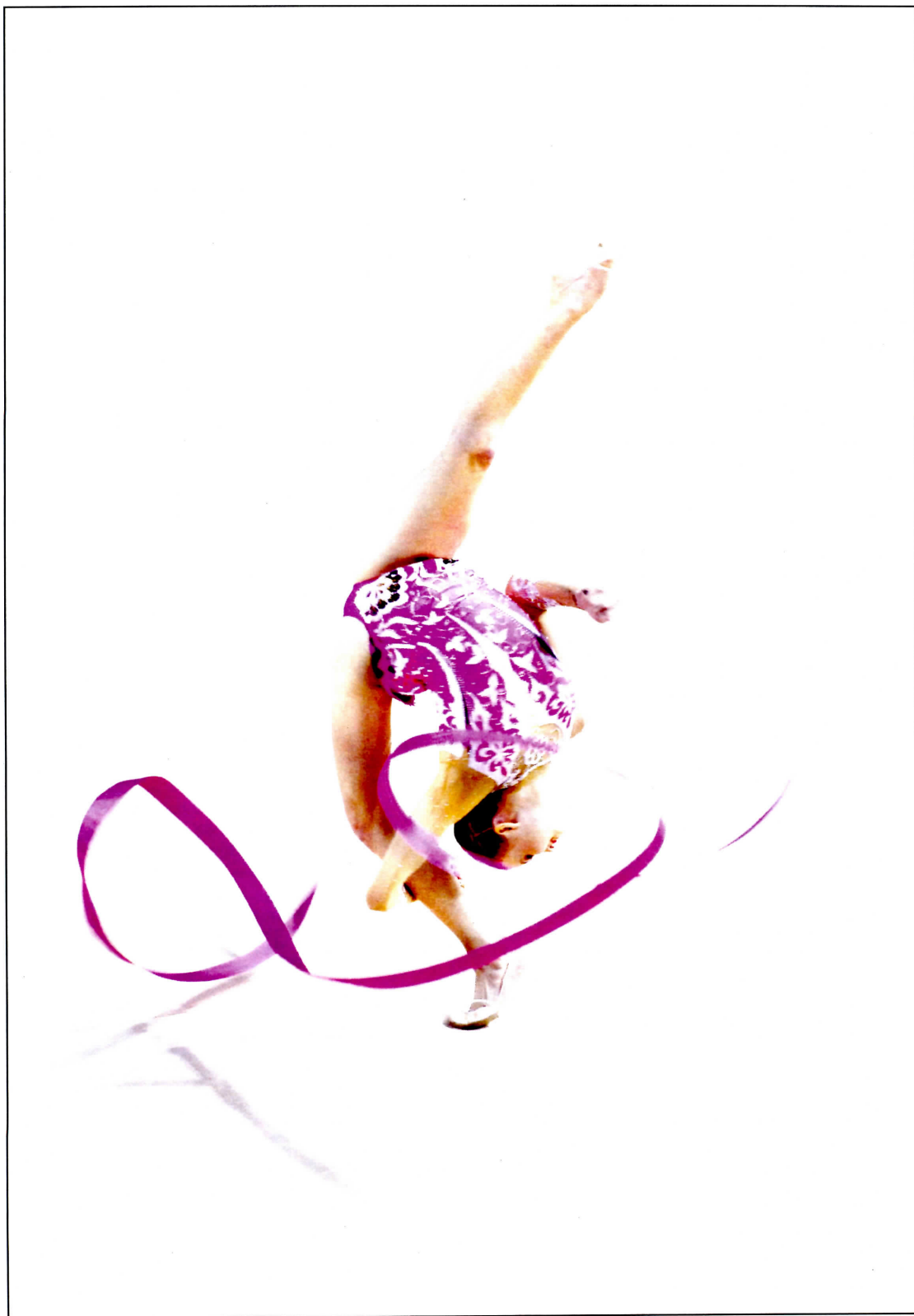
Příloha č. 15: Petr Pělucha, *Gymnastka 2*, 2009 (fotografie)



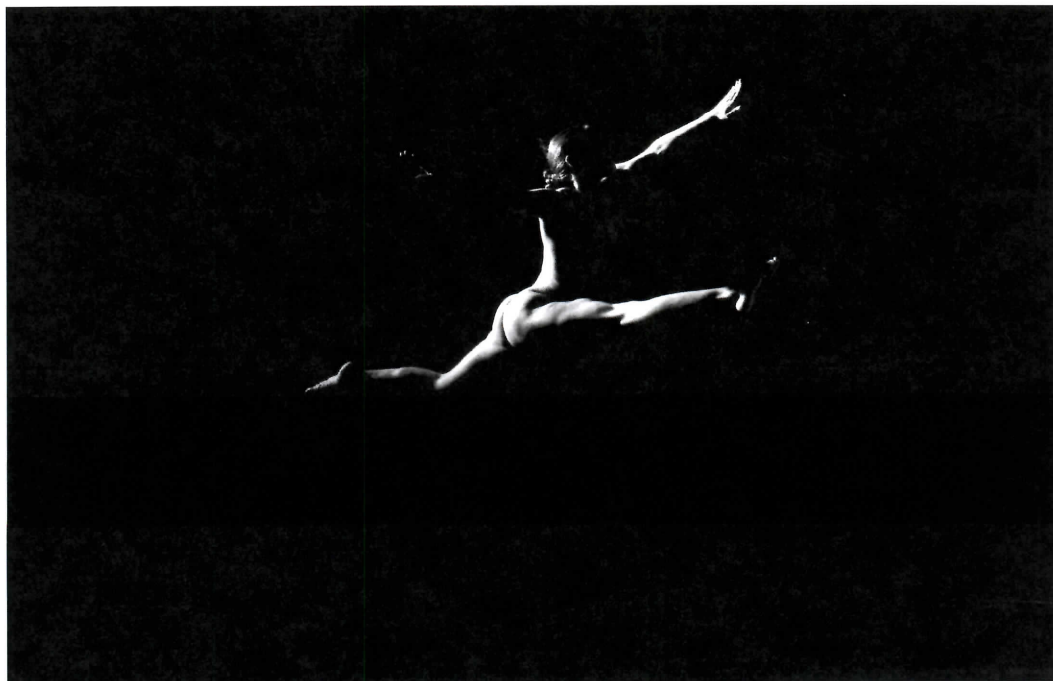
Příloha č. 16: Petr Pělucha, *Gymnastka 3*, 2009 (fotografie)



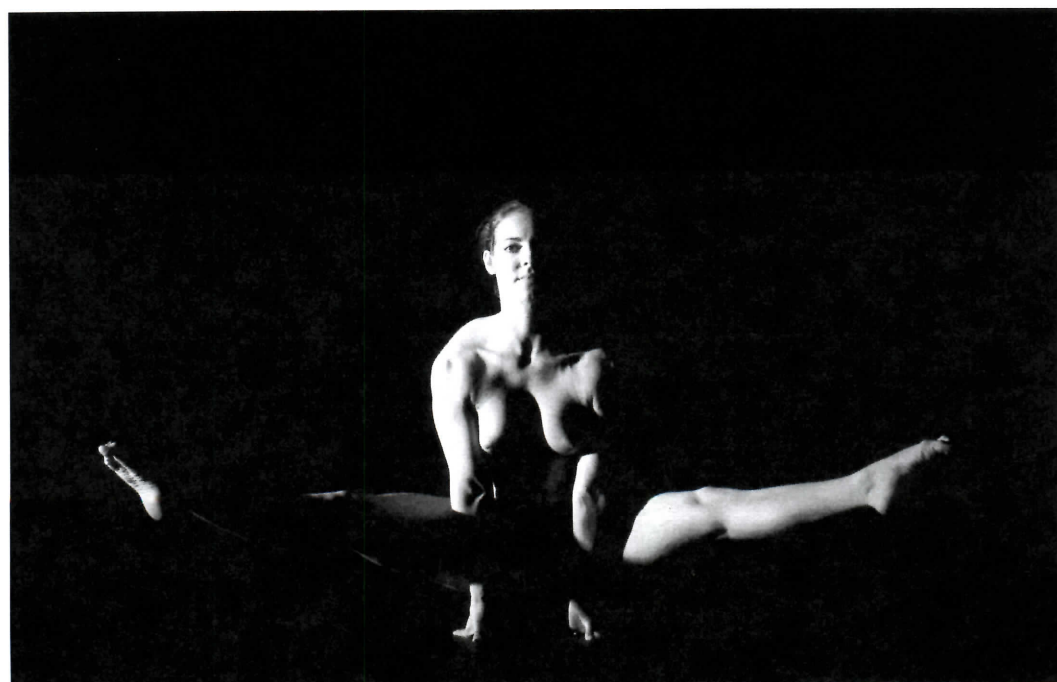
Příloha č. 17: Petr Pělucha, *Gymnastka 4*, 2009 (fotografie)



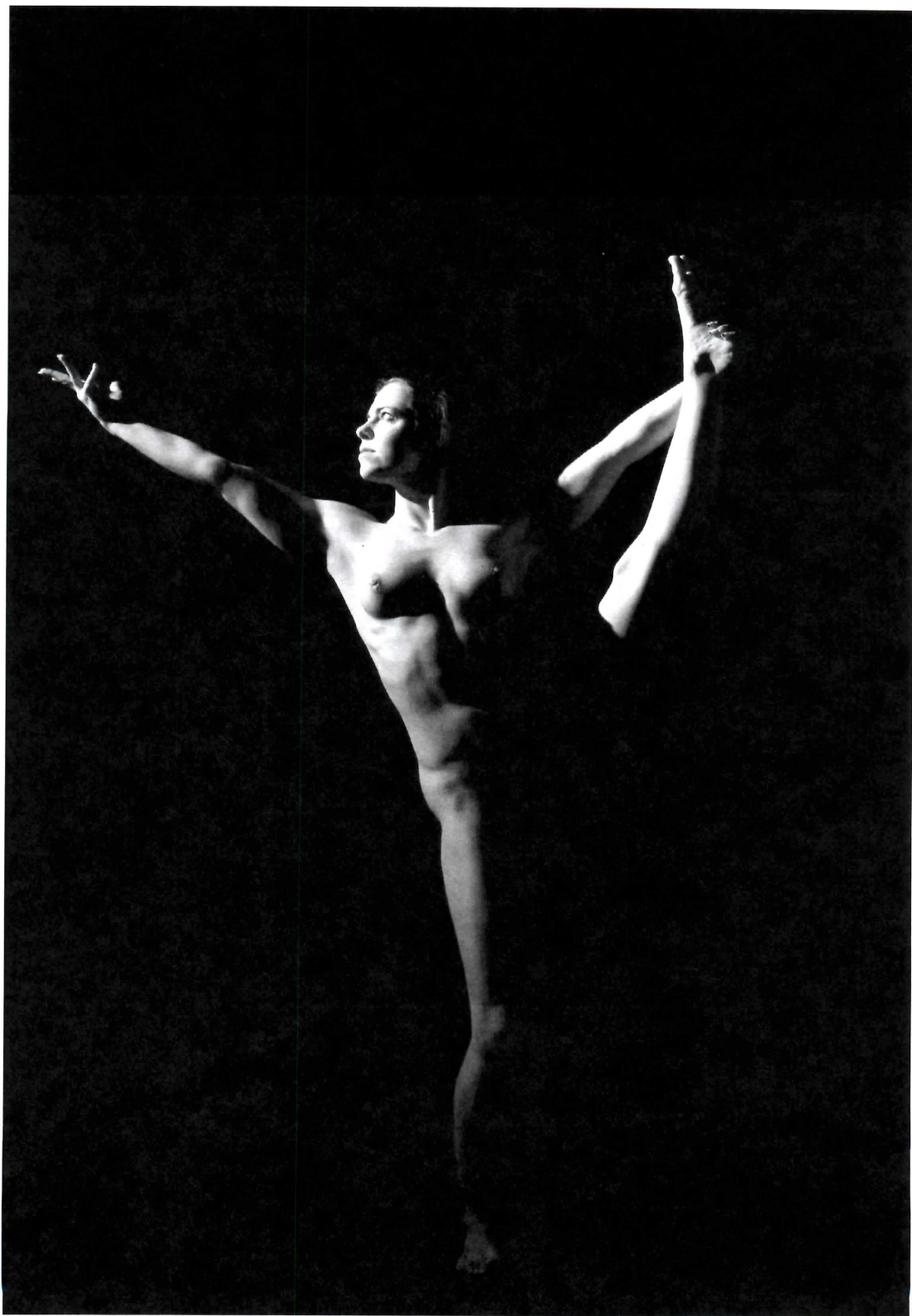
Příloha č. 18: Petr Pělucha, *Skok*, 2009 (fotografie)



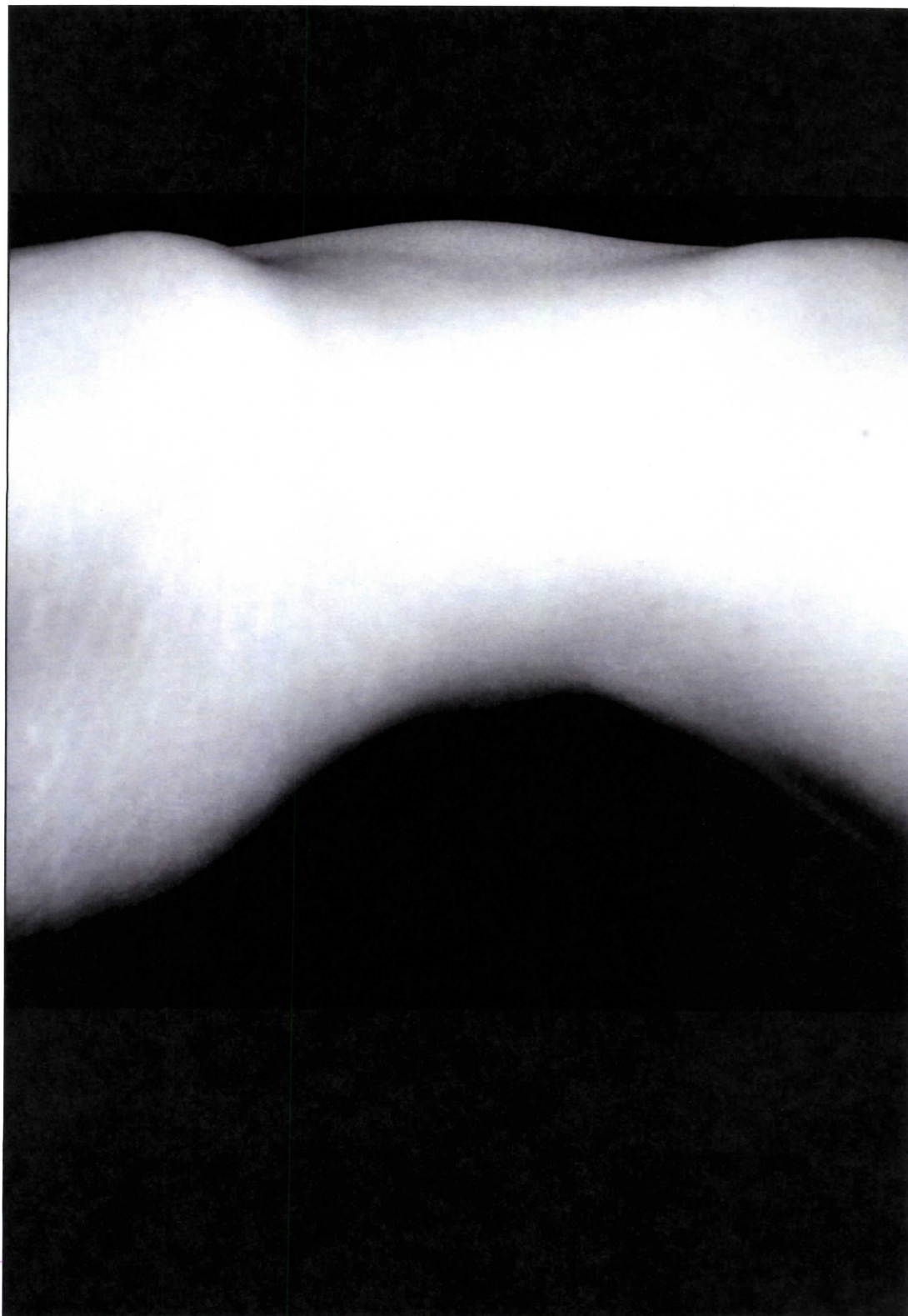
Příloha č. 19: Petr Pělucha, *Vzpor*, 2009 (fotografie)



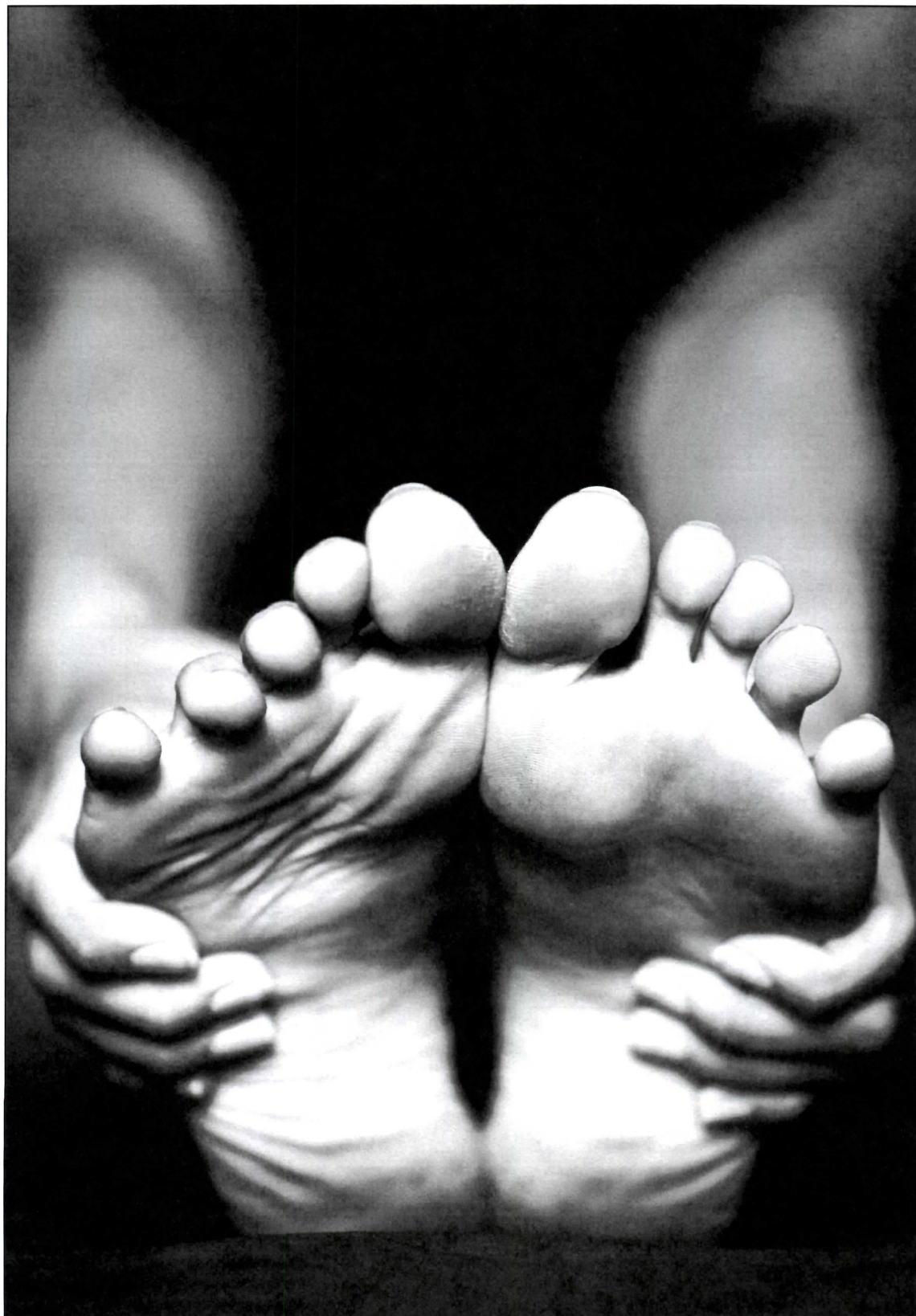
Příloha č. 20: Petr Pělucha, *Stoj*, 2009 (fotografie)



Příloha č. 21: Petr Pělucha, *Most*, 2009 (fotografie)



Příloha č. 22: Petr Pělucha, *Vrásky*, 2009 (fotografie)



Příloha č. 23: Petr Pělucha, *Srovnání*, 2009 (fotografie)



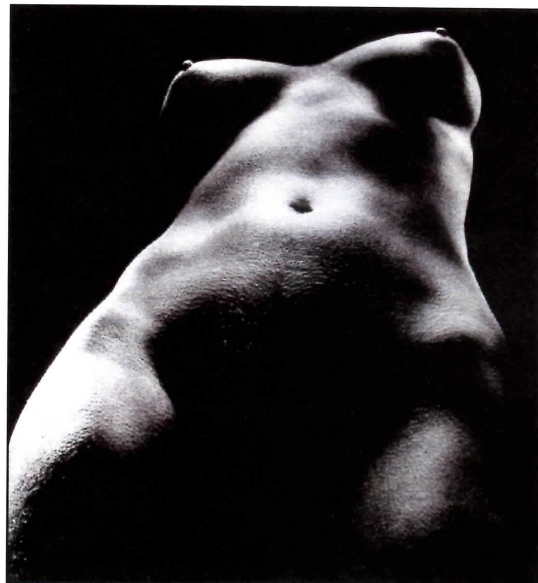
Příloha č. 24, Pavel Brunclík, *Geometrie nahoty*, 2008 (fotografie)



Příloha č. 25, Erotická fotografie, zdroj *Leo* (fotografie)



Příloha č. 26, Miloslav Stibor, *akt*
(fotografie)



Příloha č. 27, Tomáš Bém, *akt* (fotografie)

