UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra výtvarné výchovy

Portrét ve fotografii – poloha „oficiálního“ portrétu i sociální dokument

Aplikace tématu do školní praxe a její možnosti

Portrait in photography - oficial portrait and social document

Aplication of topic to school practise and it´s possibilities

Diplomová práce

Bc. Markéta Píchová

Studijní program: Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Učitelství VVP pro ZŠ a SŠ – pedagogika – výtvarná výchova

Vedoucí práce: PhDr. Jan Šmíd, Ph.D.

PRAHA 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně pod vedením PhDr. Jana Šmída, Ph.D. V práci jsem použila informační zdroje uvedené v seznamu.

V Praze dne _____

_____

vlastnoruční podpis

Poděkování

Děkuji především vedoucímu práce PhDr. Janu Šmídovi, Ph.D. za odborné připomínky a podporu během zpracování celé práce.

Děkuji konzultantce práce PhDr. Leonoře Kitzbergerové, Ph.D. za cenné rady a připomínky při tvorbě a realizaci didaktické části práce.

Děkuji Mgr. Tomáši Komrskovi za možnost realizovat didaktickou část práce na základní škole, za poskytnutí materiálu a konzultací. Děkuji všem žákům, kteří se aktivně podíleli na jejím ověření.

Anotace v českém jazyce

Píchová, M.: Portrét ve fotografii – poloha „oficiálního“ portrétu i sociální dokument. Aplikace tématu do školní praxe a její možnosti. [Diplomová práce] Praha 2015 − Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy, 89 s. (Přílohy: 7 s., CD)

Anotace v anglickém jazyce

Píchová, M.: Portrait in photography - oficial portrait and social documentary photography. Aplication of topic to school practise and its possibilities. [Diploma thesis] Prague 2015. - Charles University in Prague, Faculty of Education, Art Education Department, 89 p. (Attachments: 7 p., CD)

Klíčová slova v českém jazyce

Fotografie, portrét, sociální role, dokument, výtvarná výchova

Klíčová slova v v anglickém jazyce

Photography, portrait, social role, documentary photography, Art Education

Abstrakt v českém jazyce

Teoretická část práce na základě studia doporučené a další literatury zkoumá téma „portrét“ jako specifický žánr fotografického média od počátků zachycování člověka přes vznik fotografie až do 2. světové války. Zabývá se prací významných autorit z oblasti fotografie a hledá k nim taková malířská umělecká díla, která se principem a pojetím vztahují k fotografickému znázornění. Sleduje proměny tzv. oficiální portrétní fotografie a portrétu v sociální rovině. V závěru se práce věnuje také současným polohám portrétní, nyní již digitální, fotografie.

Cílem didaktické části práce je na základě prostudování Rámcového vzdělávacího programu pro druhý stupeň základní školy a poznatků ze studia vytvořit a v praxi ověřit návrh kompaktního didaktického projektu pro výtvarnou výchovu na druhém stupni základní školy, který by využíval současných možností digitální fotografie jako specifického a dostupného výtvarného média. Projekt pracuje také s psychologickými aspekty portrétu.

Realizace navrženého autorského projektu využívajícího fotografii jako inspiraci, motivaci nebo prostředek k výtvarným činnostem potvrdila, že takový projekt lze s úspěchem zařadit do výuky na druhém stupni základní školy.

Autorská část diplomové práce je chápána jako prostor pro zpracování konceptuálního souboru na téma portrét. Autorka pracuje s řadou historických fotografií, které digitálně upravuje. Výstupem je jediná fotografie zakonzervovaná v pryskyřici na téma ženská rodová linie, která je v souladu s teoretickými východisky.

Abstrakt v anglickém jazyce

Theoretical part examines the topic of portrait as the specific genre of photographic media since the beginning of man capture through the photography until WW2. It is based on the study of recommended and other literature. It deals with the work of important artists in the field of photography and finds such a pictorial art works that relate to the photographic representation with their principle and concepts. This work follows transformations of so called official portrait photography and portrait in the social level. In conclusion, the work also focuses on the current positions of portrait now digital - photography.

In the didactic part the aim is to create and practically verify the proposal of complete didactic project for Art education at the second grade of elementary school, which builds on current possibilities of digital photography as the available specific art medium, on the base of studying the Framework Education Programme for Elementary Education and findings from the study. The project also works with the psychological aspects of portrait.

Realization of the proposed author project, which uses photography as the inspiration, motivation or the mean of art activities, confirmed that such a project can be successfully included into the curriculum of the second grade of elementary school.

Author's part of the thesis is seen as an opportunity for processing on the conceptual set on the topic of portrait. The author works with many historical photos that digitally edits. The output is a single photograph on the theme female lineage conserved in the resin, which is consistent with the theoretical framework.

Obsah

ÚVOD 9

1 TEORETICKÁ ČÁST 11

1.1 Počátky zachycování otisku člověka a vznik fotografie 12
1.2 Malba versus fotografie 16
1.3 Portrétní fotografie - symbol postavení či módní epidemie 20
1.3.1 Nadar – král fotografů a vzduchoplavců 21
1.3.2 Carroll a Cameronová - znamenití amatéři z Anglie 21
1.3.3 První sociální náměty – Hill a Adamson 23
1.4 Rozšíření technických prostředků fotografie na přelomu století 24
1.4.1 Snahy o přiblížení malbě - piktorialismus 25
1.4.2 Vladimír Jindřich Bufka 26
1.4.3 Antios - zapomenutý umělec Josef Anton Trčka 27
1.4.4 Česká moderna a František Drtikol 28
1.4.5 Josef Sudek – osobnost české fotografie 30
1.4.6 Průkopníci v USA: Stieglitz a Galerie 291 31
1.4.7 Angažovaná sociální dokumentace 32
1.4.8 Reportážní fotografie 33
1.4.9 Nové možnosti malby 33
1.5 Meziválečné avantgardy 34
1.5.1 Man Ray – fotogram čili rayografie 34
1.5.2 Fotomontáž - Dada v Berlíně i ruští revolucionáři 36
1.5.3 Poetismus – obrazové básně 37
1.5.4 Klasikové české fotografie 37
1.5.5 Různé přístupy k portrétu mezi válkami 38
1.6 Fotografie v tisku: Reportáž – móda – sociální dokument – bulvár 39
1.6.1 Gentlemanský fotograf Erich Salomon 41
1.6.2 Realita všedního dne 43
1.6.3 Bulvární fotografie 44
1.7 Aktuální trendy a koncepty 47
1.7.1 Jan Saudek – Divadlo života 47
1.7.2 Barbara Probst - Úplné znejistění 48
1.7.3 Lorenzo Vitturi - Dalston Anatomy 49
1.7.4 Studentské práce 50
1.7.5 Sociální fotografie v novodobém významu 52
1.8 Závěr teoretické části 53

2 DIDAKTICKÁ ČÁST 55

2.1 Východiska pro tvorbu projektu 55
2.1.1 Věkové zvláštnosti 55
2.1.2 Rámcový vzdělávací program 57
2.1.3 Možnosti využití fotografie při rozvíjení učiva 58
2.1.4 Fotografie ve školním prostředí 59
2.1.5 Formující autority u dětí staršího školního věku – výsledky výzkumu 59
2.2 Návrh projektu 60
2.2.1 IDENTITA 61
2.2.2 NONVERBÁLNÍ KOMUNIKACE 62
2.2.3 DETAIL 64

2.2.4 TETOVÁNÍ 65
2.2.5 CHARAKTER 66
2.2.6 TŘÍDNÍ PORTRÉT 67
2.3 REALIZACE PROJEKTU 68
2.3.1 Realizace části IDENTITA 69
2.3.2 Realizace části NONVERBÁLNÍ KOMUNIKACE 70
2.3.3 Realizace části DETAIL 71
2.3.4 Realizace části TETOVÁNÍ 71
2.3.5 Realizace části CHARAKTER 72
2.3.6 Realizace části TŘÍDNÍ PORTRÉT 72
2.4 ZÁVĚR DIDAKTICKÉ ČÁSTI 73
3 AUTORSKÁ ČÁST 74
3.1 VÝCHODISKA 74
3.2 REALIZACE 76
3.3 ZÁVĚR AUTORSKÉ ČÁSTI 80
4 ZÁVĚR 81
5 LITERATURA 83
5.1 DOPLŇUJÍCÍ INTERNETOVÉ ZDROJE 85
6 ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE 86
7 SEZNAM PŘÍLOH A VYOBRAZENÍ 87
7.1 PŘÍLOHY 87
7.2 OBRÁZKY A JEJICH ZDROJE 87

Úvod

„Fotografie je chodící oko. Klusající zřítelnice... Buď někdo vidí, co se má fotografovat, anebo nevidí. Když to vidí, tak to uvidí i bez fotoaparátu; tím aparátem to jenom sdělí. To je jako když má někdo myšlenky a píše je. Píše už to, co měl dřív, než vzal pero do ruky. Kdežto někdo může mít v každé ruce pět per, a když nemá myšlenky, tak nemá co sdělovat.“

Miroslav Horníček

Nyní, na počátku třetího tisíciletí, je fotografie více než kdykoliv předtím přirozenou součástí života všech lidí. Setkáváme se s ní na stránkách novin, časopisů, je nedílnou součástí odborných publikací. Pro nastupující generaci je naprosto přirozené a nezbytné mít u sebe mobilní telefon se zabudovaným fotoaparátem a svůj život dokumentovat okamžitě sdílet na sociálních sítích. Specifickým a při tom zásadním a výrazným žánrem fotografie je fotografie portrétní.

V teoretické části práce se zajímám o vývoj portrétní fotografie od prvních pokusů v ateliérech, kdy bylo třeba z pohledu modelů nekonečně dlouhé trpělivosti pro nekonečně dlouhou dobu osvitu. Mezi množstvím tuctových fotografů, těžících z módnosti fotografie se pokouším vyzdvihnout ty osobnosti, které svým přístupem posunuly nové médium do umělecké polohy a postavily jej na úroveň grafiky i malby. Zmiňuji se o fotografii jako sociálním dokumentu a zvláštní kapitolu věnuji podobám portrétní fotografie prezentované v tisku. V posledních desetiletích vystřídal klasickou fotografii digitální záznam obrazu. Tím spíš považuji za důležité se historií fotografie zabývat, hledat cesty, jak oba typy záznamu propojit, jak jim umožnit vzájemnou komunikaci. *„Digitální záznam má na všech nosičích velmi omezenou trvanlivost. Pokud se nebudou snímky často kopírovat, může se stát, že z rodinných alb naši vnuci už nikdy nic neuvidí. Proti tomu černobílá fotografie vydrží minimálně 160 let. Zároveň ale nikdy v historii nefotilo víc lidí než nyní. Každý má nějaký kompakt nebo fotografuje mobilem. Nikdy se nedalo tak snadno fotit. Je ale otázka, co z toho obrovského množství fotografií vlastně zůstane.“*[1]

V didaktické části práce vycházím právě ze zajímavých momentů z historie fotografie. Tyto poznatky propojuji se svými zkušenostmi z praxe ve volnočasových zařízeních[2] i s požadavky Rámcového vzdělávacího programu pro základní vzdělávání a vytvářím výtvarnou řadu, která z portrétní fotografie vychází, při tom se však dotýká témat aktuálních pro děti staršího školního věku. Žáci při plnění zadaných úkolů pracují různými technikami – stejně jako Jan Šmíd převádějí fotografický záznam do své vlastní výpovědi o okolním světě: *„Nějakým způsobem řešit svět a zajímat o svět v jeho zdánlivé i reálné obyčejnosti, denní i noční syrovosti, transformovaný do malířského, „kolážového“ nebo*

[1] Birgus, 2005
[2] Píchová, 2013

fotografického záznamu bez následných dodatečných úprav a vylepšení. Fotografie pro mě představuje skvělou možnost zachycení aktuálního stavu skutečnosti v čase. Koláž pro mě představuje možnost sestavování nové konstrukce, nového strukturálního systému zdánlivě nesourodých prvků. Struktura potom znamená systém prvků, často opakujících se, s možností multiplikace, násobení a vzájemného prolínání, vrstvení. „Sourodost" je potom kompaktním uskupením autorsky sjednocených segmentů, které tvoří obrazovou zprávu, soulad, harmonii či kontrast a napětí.[3]

Svou práci završuji v autorské části – tady spojuji prvky, které mě při zkoumání fotografického média nejvíce oslovily. Výstupem je koncentrovaný objekt, který v sobě spojuje možnosti klasické i digitální fotografie, dotýká se sta let historie fotografického portrétu a přitom zůstává pro mě nadmíru osobní výpovědí.

[3] Šmíd, *Geometrie - hmota, struktura a prostor,* 2012

1 Teoretická část

Upoutal člověk paprsek světla, pravého všudybyla, ku svým službám. Neúnavné práci velkého počtu badatelů podařilo se donutiti paprsky světla, aby ustalovaly obrazy, jimi samými způsobené. A skutečně dovedli toho tito noví umělci u míře svrchované! Světlopis, čili fotografie, jakž toto nové umění nazváno jest, náleží k nejpřednějším nálezům, k nimž bylo člověku dospěti.

J. V. Jahn a Z. V. Jahn: Chemické vzdělávání surovin (1879)[4]

V teoretické části diplomové práce zkoumám téma „portrét“ jako zásadní téma a specifický žánr fotografického média. Od počátků zachycování otisku člověka obecně přecházím až k vynálezu fotografie (daguerrotypie) a věnuji se okolnostem, které tento zásadní objev předjímaly a doprovázely. Pozastavuji se nad názory současníků, kteří ne vždy nový objev vítali. Zejména portrétní fotografie ve svých počátcích soupeřila s malbou a musela sama sobě vymezit pole působnosti. Piktorialismus byl právě jedním z milníků na cestě k výtvarné fotografii, která se s malbou (a výtvarným uměním obecně) usmířila počátkem 20. století na poli moderny a jejích nových přístupů a technik. V další podkapitole se věnuji různým polohám fotografie v tisku. Teoretickou část zakončuji krátkou sondou mezi současné profesionální fotografy i studenty uměleckých škol.

Téma fotografie – byť zadáním omezené obdobím od svého vzniku do druhé světové války – je velice široké a mnohovrstevnaté. Mým úkolem nebylo tedy informace vyhledávat, ale třídit je, zvažovat jejich důležitost a vybírat takové, které měly pro další vývoj klíčový význam. V této práci se zabývám technickou stránkou fotografie jen okrajově – o nových objevech a posunech se zmiňuji jen velmi stručně v souvislosti s jejich dopadem na přístup k fotografii. Sleduji, jak se v průběhu necelých 200 let ze zvláštnosti a prominentní záležitosti fotografický portrét z daguerrotypie přenesl přes snadno dostupné fotografie pořizované lehkými přenosnými fotoaparáty na svitkový film a v podobě digitální momentky či „selfie““ se stal běžnou součástí našeho života.

„Lineární texty (především abeceda) byly vynalezeny proto, aby nahradily magické historickým vědomím a chováním. Texty rozmotávají obrazy do řádků, scény do procesů, a uspořádávají věci, které jsou jimi míněny, do progresivních kauzálních řetězců, aby mohly sloužit jako návody k racionálnímu poznávání a jednání (k vytváření pokrokově vylepšených děl)“.[5] Zřejmě se mi nepodařilo odhalit v historii portrétní fotografie nová fakta. Pokusila jsem se však rozmotat informace i obrazy stávající, uspořádat je do souvislostí a přinést tak nový, doufám, že vylepšený, náhled na neuchopitelné a fascinující médium fotografie.

[4] in Skopec, 1963, s. 39
[5] Flusser, 1996, s. 250

1.1 Počátky zachycování otisku člověka a vznik fotografie

Fotografie je obvykle vnímána jako otisk reality. A otisk reality člověka fascinoval od pradávna. V Chauvetově jeskyni v jižní Francii bylo objeveno naleziště jeskynních maleb i otisků lidských rukou z období svrchního paleolitu. Jejich stáří se odhaduje na 30 až 32 000 let. Zachytit otisk skutečnosti se jistě pokusil pravěký člověk i výrobou sošky Venuše, dnes známé jako věstonická. Také její idea se tak dochovala téměř 30 000 let. Křesťanský svět už téměř 2000 let uchovává Veraikon, otisk Kristovy tváře do roušky, kterou mu podle zpráv z Bible podala milosrdná Veronika. K tomuto nejautentičtějšímu způsobu otisku reality se později, ve 20. století, vracel Američan George Segal nebo u nás v 60. a 70. letech Eva Kmentová. Současnost, která zná digitální fotografii, 3D kino a 3D tisk se k této nejprostší metodě snaží vědomě či intuitivně znovu přiblížit.

Stejně tak dějiny malířství až do počátku 20. století nejsou často ničím jiným nežli svědectvím snahy o mimesis, nápodobu, co nejvěrnější „otisk", zachycení skutečnosti. Principu camery obscury, což byla původně temná místnost s jedním malým otvorem, kterým procházející svazek paprsků kreslil na protilehlou stěnu převrácený obraz předmětů nacházejících se před otvorem, si povšiml již Aristoteles (kolem 350 př. n. l.). Kolem roku 1020 byl tento jev popsán Alhazenem (Hassan ibn Hassanem), ve 13. století jej popisoval Roger Bacon. V době vrcholné renesance, kdy byly hledány a formulovány zákony malířské perspektivy, byl princip camery obscury cílevědomě využit nejprve ve formě úprav skutečných místností a brzy i ve formě přenosných přístrojů, které používali malíři a později cestovatelé, aby si usnadnili skicování krajinných pohledů a stavebních památek. Vztahy mezi perspektivou a funkcí oka s upozorněním na využití camery obscury popsal Leonardo da Vinci ve spisu *Codex atlanticus*. Roku 1545 uveřejnil Gemma Frisius první známé vyobrazení camery obscury.[6] Později byla camera obscura doplněna o spojnou čočku a změnila se v přenosný přístroj. Přidáním šikmého zrcadla nebo Wollastonova hranolu sloužila až do počátku 19. století jako kreslířská pomůcka.

Nejčastějším předmětem zobrazování se stal člověk a zobrazování podoby určitého člověka dalo vzniknout portrétnímu umění.[7] Do 17. století byla malovaná podobizna výsadou nejzámožnějších kruhů. Počátkem 18. století pronikla do širších vrstev měšťanstva do té míry, že kreslení podobizen se stalo řemeslným oborem. Kolem roku 1800 se z Francie po celé Evropě rozšířilo siluetářství. Profily obličejů nejčastěji vystříhané z tmavého papíru bývaly oblíbeným suvenýrem z pouti, nákladnější byly siluety na skle pokrytém zlatou folií, do které byl portrét vyryt a následně potřen asfaltem. Na pečetidlech se portréty objevovaly v plastickém provedení, fotografický obraz svou precizností provedení připomínaly portréty malované na porcelánu.[8]

[6] Scheufler, 1993, s. 3
[7] Portrétem se rozumí popisné zobrazení konkrétního jedince, zejména jeho tváře s výrazem, snažící se zachytit nejen podobu, ale i osobnost, náladu a charakteristické rysy. Jde tedy o komponované zobrazení ve statické pozici.
[8] Skopec, 1963, s. 36

Obrázek 1: Bailly David: Autoportrét se symboly vanitas. 1651. Olej na dřevě, 65 x 97,5 cm, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

Vynález fotografie je jedním z článků řetězu přeměn ve všech sférách života 19. století, jejichž jádrem byla průmyslová revoluce. Rozvoj přírodních věd, zejména fyziky, a nástup techniky do výrobních procesů výrazně stimuloval vynalézavost jako široce rozšířený společenský jev. Vedle zásadních proměn agrárních, demografických, dopravních atd. došlo k revoluci v oblasti vizuálního zobrazování. Počátkem 19. století dospěl svět do stavu, kdy bylo nezbytně zapotřebí *„…rychle, přesně a bez námahy zachytit nejen hezké slečny, ale – a to především – sama sebe.“*[9] *K vynalezení fotografie bylo třeba prakticky spojit poznatky z oblasti výtvarného umění, optiky a chemie, aby s použitím vytvořeného fotografického přístroje se využilo vlastností látek citlivých na světlo. V oblasti výtvarného umění se mohlo navázat na znalost principů reprodukčních technik počínaje dřevorytem a konče litografií, a dále na znalosti principů malířské perspektivy a různých forem vytváření obrazových iluzí.“*[10] Vnímání fotografie usnadnila stávající znalost grafických technik – diváci již uměli přečíst zobrazení člověka v pohybu jako záznam situace, ne jako zobrazení člověka, který ve svém pohybu ustrnul. A černobílá fotografie nebyla díky znalosti grafiky kritizována jako výjev postrádající barvy.[11] Nová technologie nebyla už ale založena na rukodělném, nýbrž fotochemickém procesu. Již v průběhu 17. století byly objevovány stále další chemické substance, které pod vlivem světla změnily vzhled podkladu. Zbývalo objevit postup, jak světelný obraz ustálit.[12]

Venkovan, Francouz **Nicéphore Niépce** strávil mnoho let hledáním způsobu, jak dosáhnout citlivosti na světlo litografických kamenů, kovových a později i skleněných desek. Vyvinul metodu heliografie, ale nepodařilo se mu obraz na skleněné desce potřené asfaltem ustálit. Úspěch přineslo spojenectví s Pařížanem, majitelem dioramatu, Daguerrem. Ten dokázal vyvolat obraz na desce pokryté vrstvičkou jodidu stříbrného parami rtuti a ustálit jej sirnatanem sodným. Vzniklý snímek byl jedinečně ostrý, musel však být uchováván zarámovaný do skla a ani jeho rozmnožování nebylo ještě možné.

[9] Souček, 1966, s. 241
[10] Scheufler, 1993, s. 3
[11] Zuska, 2003, s. 57
[12] Baatz, 2004

Kupodivu nikdo z průmyslníků a podnikatelů roku 1838 nezareagoval na první letáček s nabídkou **Louise Jacquese Mandé Daguerreho**, který oznamoval objev daguerrotypie a nabízel odkoupení vynálezu nebo podílnictví: *„… Tímto postupem může být bez jakékoli znalosti chemie a fyziky zachycen v několika minutách život se všemi detaily i nejmalebnější pohledy, neboť většina úkonů je jednoduchá a nevyžaduje speciálních znalostí, jen trochu péče a úsilí. …“*[13] Vynález se nepodařilo prodat ani Niépcovu synu Isidorovi, který převzal účast na smlouvě. Teprve oznámení vynálezu na slavnostním zasedání v Akademii věd a Akademii krásných umění v Paříži 19. srpna 1839 sklidilo zasloužené ovace. Král Francouzů, Ludvík Filip zakoupil tento převratný vynález 15. června 1839 a předal jej jako dar francouzského národa celému světu.

„Po staletí lidé zachycovali obraz světa pomocí rukou, s vynálezem fotografie tak činil zprostředkovaně přístroj. Konkrétní oznámení vynálezu daguerrotypie bylo tak přirozeným naplněním určitých společensko-ekonomických a technických předpokladů, jež shodou náhod vynesly na vrchol priority J. L. M. Daguerra, na jehož počest byl první v praxi používaný systém fotografie pojmenován. Na cestě k fotografii stálo mnoho osobností, ani Daguerrovy pokusy v jeho době nebyly ojedinělé, stejně jako nebyla přímočará cesta vývoje fotografie, v níž daguerrotypie tvoří jakousi zvláštní slepou vývojovou větev.“[14]

Angličan William **Henry Fox Talbot** se pokusy o zachycení obrazu zabýval již od roku 1834. V červnu toho roku zhotovil první snímek okna v Lacock Abbey. Získal negativ, který po zprůsvitnění mohl použít ke kopírování pozitivů. O svém postupu podal zprávu Královské společnosti v Londýně 31. ledna 1839. V červnu 1841 si nechal patentovat svůj postup, kdy obraz ustaloval pomocí thiosíranu sodného. Původní název této metody kalotypie byl později změněn na talbotypii.[15] Většímu rozšíření této metody zabránil zmíněný patent, který svazoval její použití přísnými pravidly.

Oproti tomu Daguerre publikoval svou metodu ve více než třiceti vydáních novin v Evropě i Americe. Zpočátku odrazovaly případné zájemce o první snímky vysoké ceny přístrojů a dlouhá doba osvitu. To se změnilo roku 1840, kdy český fyzik žijící ve Vídni, **Josef Petzval,** vypočítal objektiv speciálně sestrojený pro fotografii. Doba osvitu tak byla zkrácena z 20-30 minut na 1,55 – 2 sekundy a daguerrotypie se začala používat masově.[16]

Rozličné rané negativové metody, kterými se zde nebudeme zabývat, brzy vytlačil mokrý kolodiový proces díky značně vyšší citlivosti fotografické vrstvy. Plně se možnosti této metody mohly využít ve spojení s použitím albuminového papíru[17]. (Na tomto převratném vynálezu se podíleli Niépcův synovec A. Niépce de Saint Victor, který vyvinul

[13] in Skopec, 1963, s. 482
[14] Scheufler, 1993, s. 3
[15] Skopec, 1963
[16] Baatz, 2004, s. 23
[17] Albumin = vaječný bílek ze slepičích vajec, který se vyšlehal, nechal odstát a po přidání chlorových, bromových nebo jodových solí se nanesl na nosič a pomocí dusičnanu stříbrného se dosáhlo jeho citlivosti na světlo.

albuminové desky, a Louis Désiré Blanquart-Evrard, který přišel na nápad nanést albumin na papír.) Tento fotografický materiál se začal vyrábět průmyslově a používal se až do začátku 20. století. [18]

Ne každý však nové médium vítal. Vyloženě negativně se k daguerrotypii postavil francouzský básník Charles Baudelaire: „*Jako jeden jediný Narcis vrhl se hnusný svět na pozorování svého triviálního obrazu, zachyceného na kov. Všechny nové obdivovatele slunce zachvátilo šílenství a zvláštní fanatismus… Poněvadž fotografický průmysl se stal úkrytem všech nepovedených malířů, příliš málo nadaných nebo příliš lenivých, aby dokončili svá studia, neslo toto všeobecné zaujetí nejenom rysy zaslepení, nýbrž také zabarvení pomsty… Jsem přesvědčen, že nesprávně použitý vývoj fotografie hodně přispěl, jako ostatně všechen hmotný vývoj vůbec, k ochuzení francouzského uměleckého génia, už tak dosti vzácného. Poesie a pokrok jsou davem ctižádostivců, kteří se nenávidí instinktivní nenávistí… Ať se fotografie stane služkou věd a umění, avšak služkou velmi pokornou, tak jako tisk nebo těsnopis, které ani netvoří ani nenahrazují literaturu. Bude-li jí dovoleno… zachvátit všechno co má hodnotu tím, že tomu člověk vdechuje duši, pak běda nám.*“[19]

Navzdory pochybovačům však fotografie slavila úspěchy. Od samého jejího počátku můžeme vysledovat dva hlavní směry či přístupy: Niepce a Daguerrovo zapisování světlem, automatický otisk přírody za účelem uchování reprodukce světa (podle Wollena fotografie balzamuje minulost „*jako mouchy v jantaru*“, zachycuje okamžik, to, co pozorovatel dobře ví), a Talbotovo „photogenic drawings“ („tužka přírody“) – vytváření stopy předmětů. První slouží k vytváření snímků, které nahrazují zobrazovací funkci malířských děl, z druhého se později vyvinuly originální postupy jako fotogram nebo rayogram, o kterých se zmiňuji v dalších kapitolách. [20]

O vývoji fotografie od 50. let 19. století zásadně rozhodly tři faktory: politický a sociální vzestup stále silnější vrstvy měšťanstva, nová estetika fotografie a možnost vyrábět fotografie masově. Konec 19. století byla doba velkých výstav – průmyslová výroba všech vyspělých hospodářských států měla potřebu spolu soutěžit. Právě zde nalezla uplatnění i fotografie, i když zpočátku jen jako přístroj k výrobě obrazu. Světová výstava roku 1851(Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1. - 15. května roku 1851 v Londýně[21]) ukázala celému světu univerzální využití fotografie a představila nové metody vyvinuté v Anglii a Francii.

[18] Baatz, 2004, s. 28 - 31

[19]Baudelaire Charles: Salon 1859, Moderní obecenstvo a fotografie. In: Úvahy o některých současnících.

[20] Aumont, 2005, s. 164

[21] http://cs.wikipedia.org/wiki/Sv%C4%9Btov%C3%A1_v%C3%BDstava_1851

1.2 Malba versus fotografie

V počátcích fotografie však probíhala při její vzrůstající popularitě mezi umělci a kritiky divoká a kontroverzní diskuse. *„Euforické nadšení stálo tváří v tvář kategorickému odmítnutí. Tehdejší kritici zpochybňovali především její estetickou a uměleckou hodnotu.“*[22]

Obrázek 2: Portrét muže, daguerrotypie (nedatováno, autor neznámý)

Obrázek 3: Josef Mánes: Josefína, 1855, olej na plátně, Národní galerie Praha

Václav Staněk v České včele roku 1839 píše: *„Vynález ten nebude na újmu umění malířskému, tak jako to nebylo vynalezení kamenotisku, ano, malířství se zdokonalí a potřeba jeho bude tím patrnější.“*[23]

František Kupka se roku 1923 ve svém *Tvoření v umění výtvarném* zamýšlí nad účinkem fotografie na vnímání pozorovatele: „*Fotografie, které nemáme rádi, nutí nás, abychom se sklonili před jejich správným a přesným umisťováním kontur a světelných hodnot, jejichž souvztažná souvislost odpovídá stejné veličině časové. Tento studený, mechanický způsob je jediný možný, aby učinil shodným umístění v čase. Vzbuzujíc takto integritu zrakových zážitků, jež jsme pociťovali před přírodou, poskytuje fotografie soubor dojmů, jež vytváří představu absolutního faktu: ve všech nervových centrech se obnovuje molekulární stav obdobný se stavem, jejž jsme zakoušeli při pozorování shodných pouličních výjevů nebo krajin. Zkoumejme se vnitřně při pozorování fotografie: náš soubor psychických činitelů, všechny sdružené pocity sluchové, tepelné, hmatové a jiné se přizpůsobují harmonicky obrazu situace, již pozorujeme. Jsme znovu a znovu přitahováni, jsouce podmaněni přesvědčivým „podáním“ skutečnosti. A není snad zbytečné, pohlédneme-li například na mžitkovou fotografii vzatou z pařížské ulice, kde se obyčejně musíme vyhýbat. Ucítíme, že se cosi odehrává v celém našem těle, podél nervových uzlin a sympatického nervu probíhá hned blesk, hned prodloužené napětí rychle*

[22] Baatz, 2004, s. 25
[23] in Skopec, 1963, s. 269

probíhající celou řadou pohybů reflexních, všechen svalový soubor se snaží přizpůsobit rázu zrakového vjemu a chystá se k činnosti, již by žádaly okolnosti."[24]

První oficiální debaty o poměru fotografie k umění byly rozvířeny zřejmě roku 1893 v Domě umění (Kunsthalle) v Hamburku. Za vedení Alfreda Lichtwarka zde byly od tohoto roku pořádány mezinárodní výstavy amatérské fotografie a byla zde ustavena *Společnost pro zvelebení amatérské fotografie* (Gesellschaft für Förderung der Amateur Photographie).[25]

V přístupu k zobrazování skutečnosti můžeme již od nejstarších dob vysledovat tři základní přístupy a koncepce. Prvotní je snaha o co nejpřesnější zachycení podoby, smyslem je objekt zájmu *zpodobnit*. O něco dál pak nalezneme pokusy o vystižení společných vlastností skupiny objektů – pak mluvíme o umění *zobecňujícím*. Zjednodušené tvary, ponechávající jen nejcharakterističtější rysy a symboly skutečnosti, nazýváme pak *abstrakcí*. Přístup výtvarného umění k člověku je dodnes odkázán na volbu jednoho z těchto přístupů. Ukázalo se, že všech těchto přístupů je schopna i fotografie. Zejména přesnou podobu je schopna zachytit věrně, rychle a se stále menší námahou a tato oblast se tedy stala její doménou.[26]

Scruton se ve své stati o fotografii zamýšlí, zda je fotografie zobrazujícím uměním a hledá, v čem se odlišuje od malby. Je-li malba malbou nějakého člověka, neznamená to nutně, že takový člověk existuje. Je-li však fotografie fotografií nějakého předmětu nebo konkrétního člověka, plyne z toho, že takový předmět či člověk reálně existuje, navíc je zhruba takový, jako je zobrazen na fotografii. Fotografie má tedy k zobrazení pouze kauzální vztah a Scruton jí odmítá přiznat status umění. V malířství stejně jako v literatuře se jedná především o komunikaci myšlenek o jistém předmětu. Umělec nám ukazuje svůj způsob pohledu na nějaký předmět. Estetický zájem o zobrazovací vlastnosti obrazu musí znamenat jistý zájem o obraz, nikoli pouze o zobrazenou věc.

Jeden z nejdůležitějších rozdílů mezi fotografickým a malířským portrétem v jeho tradiční podobě spočívá podle Scrutona v jejich vztahu k času. Pro fotografii je typický pocit okamžiku, zatímco pro malbu je charakteristické v čase jisté rozprostření. I fotografie se samozřejmě může snažit v jediném okamžiku najít znak něčeho, co je trvalé, něco, co vypovídá o charakteru zobrazovaného člověka. Fotoaparát je obvykle použit ne proto, aby něco zobrazil, ale aby na to poukázal. Jestliže se někomu zdá být nějaká fotografie krásná, je to proto, že se mu zdá být něco krásného na jejím předmětu. Malba však může být krásná, i když zobrazuje ošklivou věc.[27]

Bazin vidí ve fotografii dovršení mimetických schopností umění a balzamování skutečnosti, pokračování camery obscury, která fixuje perspektivní záběry. Směr vytyčený Niépcem a Daguerrem, a tedy dokumentární legitimita fotografie nebyla na rozdíl od legitimity umělecké nikdy zpochybňována. Moholy-Nagy požaduje, aby při tvorbě

[24] Kupka, 1923, s. 45
[25] Skopec, 1963, s. 328
[26] Souček, 1966, s. 59 - 62
[27] Scruton, 2005, podobně in Zuska 2003

fotografií byla významná role člověka – fotografa. Fotograf má pracovat na tom, co fotografii odlišuje od malířství – analyzovat pohyb, ukazovat svět pod mikroskopem, odhalovat věci, které normálně nevidíme. Moholy-Nagy požaduje tvůrčí zpracování fotografického obrazu.[28]

Z filozofického pohledu se fotografií zabýval také McLuhan, který chápe všechna média jako extenze našeho fyzického a nervového systému. Jestliže oblečení vnímá jako extenzi naší soukromé kůže, které má ukládat a kanalizovat tělesné teplo a energii, pak bydlení je kolektivním prostředkem k dosažení téhož cíle. Pak už je snadné přijmout fotografii jako extenzi vnímání. Uvědomme si, že Talbot si fotografii nejprve zkonstruoval v představě jako extenzi camery obscury. Existující fotografie pak zbystřila vnímání a přivolala pozornost člověka k dosud neviditelnému světu bakterií. Na rozdíl od kamery fotografie časově izoluje a konzervuje a nabízí k prozkoumání jednotlivé momenty skutečnosti. *„…ve skutečnosti přesahuje obrazovost tím, že zachycuje vnitřní gesta a pozice těla i mysli a zpřístupňuje tak endokrinologii a psychopatologii nový rozměr.“*[29] Zatímco McLuhan takto upozorňuje na transformující schopnost fotografie, Aumont se zamýšlí nad fotogenií – geniálností fotografického záběru. Schopností fotografie zobrazit osoby i jevy krásnější, zajímavější. Výraz „vidět ho v lepším světle“ se ze světa fotografů nepozorovaně dostal do běžné mluvy.[30]

Současná společnost a kultura, v níž žijeme, funguje převážně na principech vizuálních impulsů - obrazů, které jsou nám v hojné míře předkládány zejména prostřednictvím sdělovacích prostředků (televize, počítač, video, filmy, reklama apod.). Proto je dnešní kultura po právu označována jako *kultura vizuální*. Tímto problémem, aktuálním od 60. let 20. století, se zabývali mnozí autoři, jako například již dříve citovaní Vilém Flusser (Za filosofii fotografie, Moc obrazu, Do universa technických obrazů, Příběh ďábla aj.) a Marshal McLuhan (Jak rozumět médiím; Člověk, média a elektronická kultura).[31]

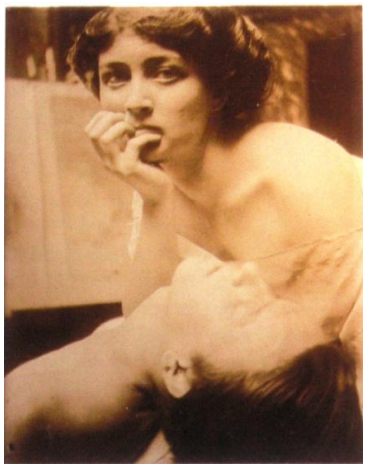
V souhrnu můžeme bez obav prohlásit, že fotografie se stala pro malbu přínosem a na přelomu 19. a 20. století stále častěji docházelo k jejich spolupráci. Uvádím zde několik příkladů z oblasti dokumentace uměleckých děl. Fotografie se rovněž velice osvědčila, když nahradila cameru obscuru jako malířská pomůcka.

Soubory fotografií soch a obrazů vydal např. grafický ústav Jana Štence v Praze nebo Sophus Williams v Berlíně. Fotograficky byl zachycen postup prací Bohumila Slánského při odstraňování přemaleb a při restauraci Roudnické madony.

Momentní snímky, zejména Muybridgeovy, se staly pro malíře významnou pomůckou pro zachycení zvířat i lidí v pohybu. Fotografování modelů jako pomůcka pro malbu namísto přípravné kresby se stalo obvyklým například pro Vojtěcha Hynaise.

[28] Aumont, 2005, s. 182
[29] McLuhan, 1991, s. 189
[30] Aumont, 2005, kap. 5/III
[31] Šmíd, 2012

Alfons Mucha využíval mnoho vlastních amatérských snímků jako předlohu pro své obrazy. Ačkoliv netvořil fotografii „pro fotografii“, ale jen jako skicu, záznam viděného, vytvořil v záznamech svých aranžovaných modelů prvořadou secesní fotografii. Čistotou fotografického vidění se Mucha vymyká z dobových snah, jeho fotografie vzniká bez použití zvláštních tvárných procesů, bez úprav negativu či pozitivu. Neuvědoměle tak předběhl dobové snahy v oblasti portrétní fotografie.[32]



Obrázek 4: Alfons Mucha: Sedící modelka. Fotografie 20,9 x 29 cm, 1895. Vydalo v nakladatelství ORBIS, Press Foto v 60. letech 20. století. http://antikvariat.eu/

Obrázek 5: Alfons Mucha: Maruška Chytilová ve svém pokoji v Chrudimi 1905. Originální fotografie z původního skleněného negativu 24 x 30 cm kopírovaná u příležitosti výstavy Alfons Mucha fotografem

Obrázek 6: Alfons Mucha: Studie pro tragedii Mural v německém divadle, New York, 1908. Muzeum výtvarného umění v Praze.

Nadčasovou platnost shledávám u soudobého vyznání Jana Šmída: *Mnohostranný vztah fotografie a skutečnosti mě zajímá z hlediska fotografie jako vizuálního média, které umožňuje záznam, **zprostředkování** a **interpretaci** skutečnosti, a to jak v rovině racionálního přístupu ke světu – dokument a **dokumentární fotografie** (fotografie jako stopa, otisk situace, zážitku v čase, záznam „definitivní“ **jednotliviny** času), tak v rovině emocionální – často **abstraktní** – výtvarná (umělecká) fotografie.*[33]

Je známo, že také malíř Eugéne Delacroix dal zhotovit kalotypie, které pak použil pro své malby. Podobně využíval fotografických předloh i Gustave Courbet. Charles Schenke vydal v New Yorku roku 1898 celý soubor předloh, které měly být vodítkem pro výtvarníky. Symbióza však fungovala i naopak - malířství inspirovalo fotografii. Slavné obrazy se kolem roku 1900 stávaly předlohou pro fotografické montáže.[34]

[32] Klaricová, 1989
[33] Šmíd, 2011
[34] Skopec, 1963, s. 269 - 273

Na pomezí grafiky (suché jehly a leptu) a fotografického obrazu stojí technika **cliché-verre**, která vychází z kresby na tmavou skleněnou desku, jež se pak promítne na fotografický papír. Vedle kresby či rytí jehlou je možné zasahovat do negativu také prsty, štětcem, experimentovat s otisky předmětů. S touto technikou se **Camille Corot** seznámil v roce 1853 a věnoval se jí po zbytek života. Krátce zaujala také umělce barbizonské školy. **Bohuslav Reynek** se s cliché-verre seznámil pravděpodobně jen díky reprodukcím. V roce 1952 však vytvořil asi dvacet skleněných desek s náboženskými náměty i svůj autoportrét. Corotův autoportrét provedený technikou cliché-verre pochází až z pozdější doby - z roku 1858.[35]

1.3 Portrétní fotografie - symbol postavení či módní epidemie

Vlastnit fotografii a dívat se na ni bylo v jejích počátcích privilegiem nejmajetnějších. Teprve když měšťanstvo s narůstající industrializací získalo větší sebevědomí, padla také tato výsada. Fotografie se etablovala jako umělecké médium a levné zboží. Obojí se nejzřetelněji projevilo ve fotografických portrétech. Prudce se zvyšující zájem a potenciál zákazníků rozeznal **André Adolphe-Eugène Disdéri**. V roce 1854 si nechal patentovat nápad zmenšit fotografické portréty na tenkrát obvyklý rozměr vizitek zhruba 6 x 9 cm.[36] Jejich obrovská popularita vedla k tomu, že se začaly sbírat portréty známých osobností. Ze zázraku se fotografie stala módou a z módy hysterií. Další a další ateliéry chrlily miliony „vizitek" – malých portrétních fotografií. Nešlo přitom o portréty v klasickém slova smyslu, byly to spíše zinscenované iluze měšťanských představ a ideálů. V oblibě byly umělé skály či pařezy jako doplněk a malovaná pozadí nejrůznějších nálad a námětů.[37]

Zároveň si kritici již v počátcích uvědomovali, že při portrétní fotografii je fotograf proti malíři v nevýhodě. Malíř během mnohahodinových sezení svůj model pozoruje a syntetizuje proměnlivý výraz tváře, očí, hry vrásek. Fotograf musí správně zvolit prchavý okamžik.[38] Ze zpráv v dobovém tisku je zřejmé, že ne každý fotograf byl takové volby schopen: *„Podobnost fotografických portrétů je skutečně mimořádná a jejich ostrost a podrobnosti tak veliké, že jsou zřetelné i při světle lamp. Ale přece se nemusí portrétní malíři lekat. Výraz každého takového portrétu je chladný a přísný, světla a stíny přehnané, jas pohledu nemůže být nikdy podán, právě tak polostíny pokožky a skvoucí svěžest pleti. Duch a život zůstanou nedostupnými při tomto mechanickém procesu, který nikdy nebude moci nahradit tvořivé schopnosti malířovy."*[39]

[35] Kroutvor, 2013, s. 164 – 167; výstava *Reynek* ve Valdštejnské jízdárně 2013

[36] Disdéri vyrobil rotační fotoaparát, který uměl udělat osm různých obrázků na jedno políčko negativu. Po vytištění na albuminový papír byly obrázky rozstřiženy na malé portréty, nalepeny na karton a používány jako navštívenky.

[37] Baatz, 2004, s. 36

[38] Souček, 1966, s. 62

[39] Bohemia, 1841 in Skopec, 1963, s. 301

I v historii fotografie nalezneme výjimky, potvrzující pravidlo. Jmenuji zde alespoň některé fotografy, průkopníky portrétní fotografie, kteří uměli využít uměleckou samostatnost nového oboru a jsou dodnes považováni za portrétisty špičkové.

1.3.1 Nadar – král fotografů a vzduchoplavců

Nadar, vlastním jménem **Gaspard-Félix Tournachon** (1820 – 1910), byl jedním z nejvýraznějších pařížských bohémů druhé poloviny 19. století. Fotostudio, které si otevřel se svým bratrem Adrienem, se stalo středem uměleckého života města. Nadar vytvořil galerii svých slavných současníků. Nechat se zpodobnit samotným mistrem a dostat se přímo do „Panthéonu Nadar" bylo v měšťácké společnosti prestižní záležitostí. Nadarovy portréty se vyznačují jednoduchostí a výborným vystižením charakteru. Jeho zásluhou zažila fotografie po roce 1950 v Paříži svou dobu rozkvětu. Také další fotografové vytvářeli po jeho vzoru snímky před neutrálním pozadím a při velmi odstupňovaném světle. Z dílny Nadar jsou známé také fotografie významných osobností v jejich pracovním prostředí nebo miniaturní vzorníčky reportáží z rozhovorů.

Studio bylo důležité i pro vzestup impresionistů, neboť právě zde se po odmítnutí na oficiálních místech konala jejich první společná výstava.

Roku 1858 udělal Nadar první snímky ze vzduchu z upoutaného balónu a během povstání komuny (1870-71) velel balónovému sboru. Po roce 1860 otevřel nová obrazová témata pro fotografii – za pomoci umělého světla fotografoval pařížské katakomby a kanalizaci. Dodnes je tento bouřlivák považován za nejlepšího francouzského portrétistu své doby.[40]

1.3.2 Carroll a Cameronová - znamenití amatéři z Anglie

V druhé polovině devatenáctého století vynikli v Anglii jako znamenití portrétisté dva fotografové, pro které bylo fotografování zálibou.

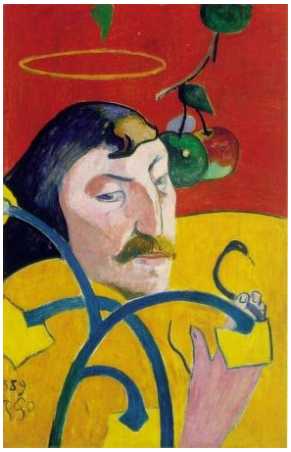
Charles Lutwidge Dodgson (1832 – 1898) je pod pseudonymem **Lewis Carroll** znám především jako anglický spisovatel – autor „Alenky v říši divů". Ve svých 24 letech se začal věnovat módnímu koníčku své doby – fotografii. Vytvořil tisíce především dětských portrétů, ve kterých se pokoušel zachytit krásu detailu a oduševnělost výrazu. Mnoho svých fotografií dětí použil v souvislosti se svými literárními díly jako ilustrace.

[40] Baatz, 2004, s. 36, Souček, 1966, s. 243, Skopec, 1963, s. 282

Celá záležitost má ale i stinnou stránku. Roku 1856 se Carroll setkal s Alicí Liddell, pětiletou dcerou děkana Christ Church College v Oxfordu. Mezi ním a dítětem vznikl velmi silný vztah. Fotografické schůzky s Alicí, ale rovněž s jinými mladými dívkami, vyvolávaly různé pověsti o jeho osobě. Portrét Alice jako žebrajícího dítěte dal debatě jasný směr. Její přímý a provokativní pohled, její postoj a její sugestivní oblečení prozrazovaly nepřípustnou touhu fotografa. V roce 1880 Lewis Carroll fotografování náhle a bez jakéhokoli vysvětlení zanechal. Ke konci života zničil část svých fotografií a jeho rodina odstranila po jeho smrti některé stránky z jeho deníku. [41]

S příchodem modernismu se změnil vkus doby a Carrollovy fotografie byly až do 60. let zapomenuty. Velká jejich část byla objevena až v roce 1949. Nyní je Carroll díky několika moderním historickým studiím považován za jednoho z nejlepších viktoriánských fotografů, který ovlivnil i některé fotografy moderní. Jeho snímky jsou zastoupeny ve sbírkách Art Institute of Chicago v Illinois, USA.[42] Vznesená podezření se nepodařilo rozptýlit, nicméně se nemohou opřít o žádný prokázaný fakt.

Carrollův případ je jen jednou z řady kontroverzí, které fotografie v průběhu 19. a 20. století vyprovokovala. Fotografický obraz se mnohokrát dostal do ohniska etických a právních debat a sporů, musel čelit cenzuře a manipulaci. Provokoval vášnivé debaty ve světě umění, vědy, politiky, žurnalistiky, módy a reklamy, které často končily u soudu.



Obrázek 7: Lewis Carroll Alice Liddellova. Fotografie na albuminovém papíru 1858

Obrázek 8: J. M. Cameronová: Loučení sira Lancelota a královny Guinevry. Albuminový tisk 34.8 x 28.6 cm, 1874

Obrázek 9: Paul Gauguin: Autoportrét se svatozáří. 1889. Olej na dřevě 51.7 x 79.6 cm National Gallery of Art, Washington

[41] výstava Kontroverze – právní a etická historie fotografie (Galerie Rudolfinum, 2011) http://www.grapheion.cz/userfiles/file/zari%20001/TZ%20-%20Kontoverze.pdf

[42] Baatz, 2004, s. 38 a také http://cs.wikipedia.org/wiki/Lewis_Carroll#Fotograf /3. 9. 2014

Vzdělaná Angličanka **Julia Margaret Cameronová** (1815 - 1879), manželka zámožného britského státního úředníka, začala fotografovat až ve svých 48 letech. Vytvářela ilustrativní fotografie, na kterých pózují modely v kostýmech literárních a historických postav. Ona sama tento styl označila jako zcela a úplně prerafaelitní.[43] Ceněna je však především pro zdrženlivé, naléhavé podobizny svých současníků, které dosahují vynikající kvality. [44]

Podobně jako Cameronová uvažovali i mnozí malíři. Známe autoportréty Gauguina, z pozdější doby pak Picassa či Dalího, na kterých se umělci stylizují do určité role nebo historické postavy.

1.3.3 První sociální náměty – Hill a Adamson

K prvním mistrům portrétní fotografie se svými talbotypickými snímky zařadili skotský malíř a litograf **David Octavius Hill** (1802 - 1870) se svým partnerem Robertem Adamsonem (1821 – 1848).

Hill se rozhodl namalovat skupinový portrét 474 duchovních Nonkonformistické skotské církve, kteří podepsali v květnu 1843 Prohlášení o nezávislosti. Obraz měl být založen na fotografiích jednotlivců, proto ke spolupráci vyzval chemika Adamsona, který při projektu pracoval s obsluhou kamery a vyvolával fotografie. Portréty duchovních na této rozměrné malbě působí velice přirozeným dojmem. Akvarelista John Harden přirovnává tento obraz k dílům Rembrandta.

Hill a Adamson ve spolupráci pokračovali a v letech 1843-1845 vytvořili asi 130 fotografií rybářů Newhavenu. Tyto práce jsou oceňovány nejen pro svou přesvědčivost, ale také jako jedno z prvních využití fotografie k dokumentaci společensko-sociálního prostředí.

V 90. letech 19. století James Craig Annan vytiskl několik Hillových a Adamsonových fotografií hlubotiskem. Tak se mohly stát inspirací pro Jamese Whistlera nebo Alfreda Stieglitze, který na ně upozornil ve svém časopise Camera Work. Monografii Hilla a Adamsona vydal Heinrich Schwarz v roce 1931.[45]

[43] *Pre-Rafphaelite Brotherhood* (Prerafaelitské bratrstvo) založili mladí studenti umění roku 1848 na Královské akademii v Londýně. Tito umělcii se stavěli proti tradici oficiálního anglického historického a náboženského malířství, pro kterou byl největší vzor Raffaelo. Za vzor si vzali pozdně gotické a raně renesanční italské umění z doby před Raffaelem (zářivé barvy, čistý detail), nizozemské primitivy, ale také německé grafiky. Studovali staré malířské receptury a techniky, obrodili techniku fresky, jejich malby a sochy vycházeli z přímého studia přírody. Náměty čerpali především z Bible a z literatury. Skupina patřila k nejvlivnějším hnutím 2. poloviny 19. století. http://artslexikon.cz/index.php/Prerafaelit%C3%A9

[44] Baatz, 2004

[45] Skopec, 1963, s. 281, 302, 352, 353

Obrázek 10: D. O. Hill: Skupinový portrét 474 duchovních Nonkonformistické skotské církve

Obrázek 11: D. O. Hill: Mr. W. S.Or and Peter Fraser. Tisk na slaném papíře 1841 – 8. 14 x 20,6 cm. MoMA. (Studie ke skupinovému portrétu.)

Obrázek 12: Rembrandt: Noční hlídka, 1642. Olej na plátně 363 x 437 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

1.4 Rozšíření technických prostředků fotografie na přelomu století

Vybavení pro mokrý kolodiový proces museli fotografové i při venkovním fotografování nosit s sebou. Světlotěsný stan, stativ, skleněné desky a chemikálie vážili kolem sta kilogramů – bylo třeba je vozit v kočáře nebo na vozíku. Proto se mnozí pokoušeli objevit suchou metodu při zachování citlivosti. Anglický lékař R. Leach Maddox přišel do styku s fotografií v souvislosti s bakteriologickým bádáním a v roce 1871 zveřejnil novou suchou metodu s bromidem stříbrným uloženým a ustáleným v želatinové vrstvě. Na tomto principu je dodnes založena klasická fotografie. Zbývalo objevit pro tuto emulzi vhodný podklad. H. W. Goodwin vyvinul lehký a pružný svitkový film z celuloidu roku 1887. Současně s novými materiály se konstruovaly také lepší typy kamer, uzávěrek a objektivů.

Důležitým milníkem v dějinách fotografie se stal obchodní záměr Američana Georga Eastmana. Podařilo se mu zjednodušit fotografování tak, aby vytvořit snímek mohl skutečně každý. S využitím Goodwinova nápadu uvedl roku 1888 na trh aparát Kodak. Byl to lehký přenosný fotoaparát o rozměrech 8 x 9 x 16 cm s pevně zaostřeným objektivem a vybavený svitkovým filmem na sto kulatých negativů o průměru 65mm. V ceně bylo zahrnuto vyvolání a výroba snímků. Tento momentní fotoaparát využívali jako zvláštní prostředek vidění i mnozí spisovatelé a umělci – například É. Zola, E. Degas, P. Bonnard, F. Khnopff nebo K. Čapek.[46]

Se šířícím se uměleckofotografickým hnutím na přelomu století znovu ožil již v počátcích fotografie existující spor o její pozici v kontextu umění. Iniciátorem této diskuse byl Angličan Peter Henry Emerson, který své teze uveřejnil v knize *Naturalistic Photography for Students of Art*. Obhajoval v ní znovuobjevení principu neostrosti. Také další tvůrci se pokoušeli distancovat od ateliérových snímků a retuší. Fotografii s uměleckou ambicí ovládl především portrét, ale také akty, téma volného času a zobrazování přírody.[47]

K rozvoji umělecké fotografie v Evropě přispěli vídeňský Camera Club, Photographic Society a The Linked Ring v Londýně a již dříve zmíněná Gesellschaft für Főrderung der Amateur Photographie v Hamburku. V Praze působil od roku 1889 Klub fotografů amatérů. Na rozdíl od malířů, kteří se setkávali v Paříži, sdružovali se fotografové především ve městech, kde fungovaly školy a ateliery – Lehr- und Versuchanstalt für Photographie ve Vídni i v Mnichově.[48]

1.4.1 Snahy o přiblížení malbě - piktorialismus

Kolem roku 1885 se objevil v Anglii fotografický směr, který usiloval o přiblížení fotografie malbě a grafice. Největšího rozmachu dosáhl na počátku 20. století a začal ustupovat v souvislosti s nástupem modernismu. Jeho charakteristickým znakem bylo zhotovování fotografií procesy ušlechtilých tisků a používání měkce kreslících objektivů a předsádek. Podle vývojových období lze piktorialismus členit na anglický, impresionistický, secesní a puristický.

Námětem anglického piktorialismu byly portréty, figurální alegorie a uměle vytvářené scény. Autoři používali techniku fotomontáže a objektivy s měkkou kresbou. Jeho představiteli byli Rejlander, Robinson a již dříve zmíněná Cameronová.

Impresionističtí piktorialisté se inspirovali impresionismem v malířství s cílem zobrazit kromě prosté reality také světlo, náladu, atmosféru a dosáhnout kvality uměleckého díla, což bylo v rozporu s dosavadním pojetím fotografie s ostrou kresbou a přirozenou tonalitou. **George Davison** vytvořil roku 1890 snímek nazvaný *Cibulové pole*

[46] Baatz, 2004, s. 58 -66
[47] Baatz, 2004, s. 69 -72
[48] Kroutvor, 2013, s. 43

(*The Onion Field*) bez ostrých kontur na drsném papíře, takže vyvolával dojem, že jde o malbu. Jeho následovníci dále snižovali ostrost svých fotografií použitím nekorigované optiky nebo speciálních objektivů nebo předsádek vytvářejících neostrou kresbu, případně neostrosti dosahovali nanesením vazelíny na objektiv, záměrně nepřesným zaostřením nebo pohybem fotografického přístroje během expozice.

Roku 1892 se od britské *Photographic Society* odštěpila skupina tvůrčích fotografů v čele s Davisonem a vytvořila nový spolek *The Linked Ring Brotherhood*. Ten sdružoval fotografy s výtvarným zaměřením ve stylu impresionistického a secesního piktorialismu a během tří let se rozrostl také o fotografy z Francie, Německa, Rakouska i Spojených států.

Secesní piktorialismus vycházel ze secese a symbolismu. Charakteristickým znakem byla především měkká kresba a užití ušlechtilých tisků. Mnozí autoři se ovšem nevyhýbali ani ručním zásahům do negativů nebo pozitivů. Někteří fotografové byli ovlivněni současně nebo postupně impresionismem i secesí. Jeho představiteli byli Hugo Erfurth, Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Frank Eugene, Clarence H. White a z českých fotografů Vladimír Jindřich Bufka a František Drtikol.

Pro puristický piktorialismus bylo příznačné užívání prostředků změkčujících fotografický obraz s cílem vystihnout atmosféru motivu. Užívalo se měkce kreslících objektivů a speciálních předsádek, uplatňovalo se protisvětlo, světelné kontrasty, záměrná neostrost, neobvyklá světelná atmosféra a šerosvit. Snímky působily mlhavým, rozplývavým „impresionistickým“ dojmem. [49]

1.4.2 Vladimír Jindřich Bufka

Jedním z nejvýraznějších reprezentantů umělecké fotografie začátku 20. století, významný představitel piktorialismu v Praze a v Rakousku-Uhersku byl Vladimír Jindřich Bufka (1887 - 1916).

Jeho ateliér otevřený v roce 1911 v Praze v Lucerně získal záhy velkou popularitu. Bufka měl dokonce ve své době větší vliv a ohlas než Drtikol, neboť své poznatky o fotografické tvorbě i publikoval. Byl velkým propagátorem techniky autochromu, o které pořádal přednášky a vydával články. Své zkušenosti s touto technikou shrnul v roce 1910 v knize *„O fotografování v barvách pomocí desky autochromové“*. V tomtéž roce vydal také *„Stručný návod k nejdůležitějším pracím s deskami fotografickými a vyvolávacími papíry“* ve kterém shrnul své zkušenosti s klasickou fotografií.

Jeho znalost fotografických technik mu umožňovalo fotografovat Prahu a Vídeň večer, v dešti nebo v protisvětle. Ve střední Evropě patří tyto práce k prvním svého druhu, v Americe se blíží snímkům Alfreda Stieglitze. Bufka byl tvůrcem stylizovaných děl

[49] Baatz, 2004, http://cs.wikipedia.org/wiki/Piktorialismus

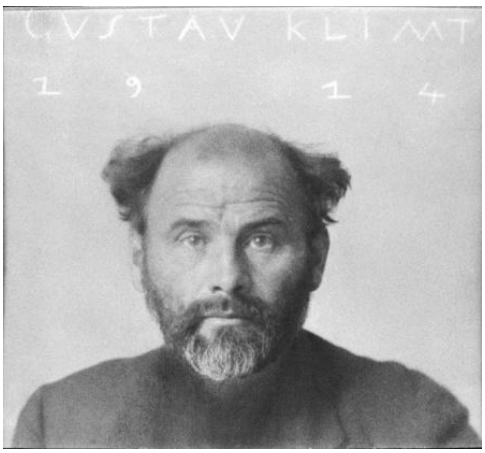
náročnými technikami olejotisku, gumotisku a barevného gumotisku. Portrétoval nejvíce svou milovanou ženu, ale také členy šlechtického rodu Schwarzenbergů.

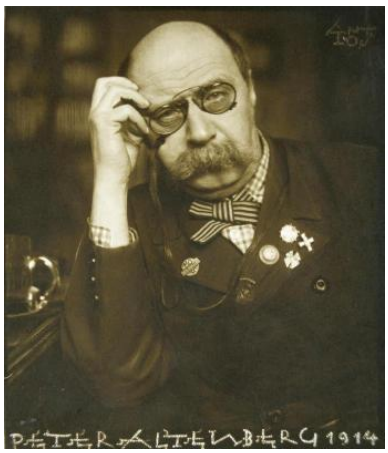
Bufka zemřel mladý na tuberkulózu a z jeho díla se zachovalo jen torzo. Jeho práce jsou součástí sbírek Moravské galerie.[50]

1.4.3 Antios - zapomenutý umělec Josef Anton Trčka

Jméno Josefa Antona Trčky[51] (1893 – 1940) bývá spojováno pouze s portréty Egona Schieleho. Ve své době byl však Trčka významným fotografem, jehož portréty vynikaly nezvykle vysokou profesionální úrovní. Studoval na renomované fotografické škole *Lehr- und Versuchanstalt für Photographie* ve Vídni, (kde působil jako profesor i Čech Karel Novák). Po čtyřech letech studia byl vedením školy vyzván, aby fotografoval mistry vídeňské moderny.

První, za kým byl vyslán, byl otec vídeňské secese Gustav Klimt. Z této spolupráce se dochovala řada skic, které odhalují, jak Trčka při portrétování přímo v ateliéru postupoval. Nejvýstižnější je Klimtův portrét „face to face“, s nezapomenutelným výrazem satyra, ovládající poněkud dekadentní vídeňskou společnost. Ve stejném roce vznikl portrét ctěného vídeňského kavárenského literáta, oblíbeného fejetonisty, ale i nenapravitelného pijana Petera Altenberga. Trčkova fotografie dobře vystihuje básníkovu rozporuplnou osobnost.



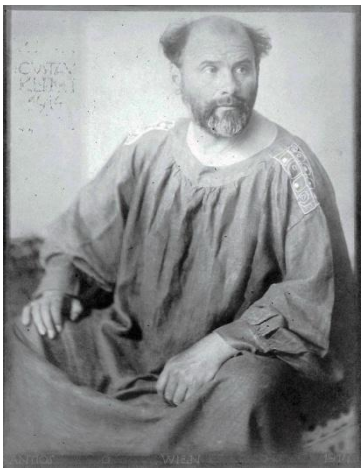


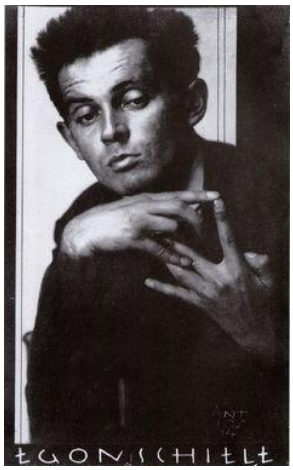
Obrázek 13: Josef Anton Trčka: Gustav Klimt. 1914. Fotografie

Obrázek 14: Josef Anton Trčka: Peter Altenberg. 1914. Fotografie

[50] Skopec 1963, s. 413, Kroutvor 2013, s. 36
[51] podepisoval se jako řecký Antios (Anton-Josef)

Ve stejné době začal Trčka fotografovat s Egonem Schielem. Ze snímků, které spolu vytvořili, je patrné, že byli blízkými přáteli. Důvodem, proč si oba umělci rozuměli, nebylo jen umění, ale i česká nátura, kterou oba rodáci z Vídně zdědili po svých předcích a kterou se ani nesnažili skrývat. Fotograf dokázal malíři poskytnout potřebnou volnost k dramatické akci a přitom zachytit přesně ten moment, který pro něj byl nejtypičtější. Tyto výstižné portréty jsou součástí snad každé Schieleho monografie.





Obrázek 15: Josef Anton Trčka: Gustav Klimt. Fotografie

Obrázek 16: Josef Anton Trčka: Egon Schiele. Fotografie

Obrázek 17: Egon Schiele: Gustav Klimt v modré malířské haleně. 1913. Tužka a kvaš na papíře. 48,1 x 32 cm

Po první světové válce se Trčka nakrátko přestěhoval do Prahy, později si otevřel vlastní ateliér v samém centru Vídně. Zemřel nečekaně začátkem okupace, v březnu 1940 – údajně se otrávil kvůli špatnému spalování kamen.

V roce 1944 zasáhla dům, ve kterém měl Trčka ateliér a kde se ještě stále nacházela velká část jeho děl, americká bomba. To je další důvod, proč víme o umělci, jehož dílo patří k počátkům moderního evropského umění, tak málo.[52]

1.4.4 Česká moderna a František Drtikol

Česká fotografická moderna nebyla programovým hnutím s vlastním manifestem, ale spíše mezihrou na rozhraní dvou epoch. Její trvání můžeme zhruba vymezit od roku 1908 do roku 1926. Všichni fotografové moderny mysleli v básnických obrazech, kterými se snažili smířit s moderním světem. Byli to hledači krásy, mystici, samotáři. Již jsem se zmínila o Bufkovi a Trčkovi, jehož styky a zájmy zařazovaly českou fotografii

[52] Kroutvor, 2013, s. 57 - 63

do světového kontextu. Nejznámějším fotografem české moderny zůstává František Drtikol.[53]

František Drtikol (1883 – 1961) se proslavil jako fotograf portrétů a aktů, velký společenský ohlas měl jeho ateliér v Praze[54], jeho dílo je však mnohem širší. Zpočátku byl ovlivněn piktorialismem a pracoval metodou ušlechtilých tisků. Později pod vlivem secese do svých fotografií zasahoval a dotvářel je pomocí retuší či domalováváním pozadí. V další fázi své práce se přiklonil k takzvané čisté fotografii a výsledný obraz tvořil pouze pomocí světel a rekvizit ve svém ateliéru. V posledním období své tvorby vytvářel výsledný obraz fotografováním stylizovaných papírových postaviček - tanečnic. On sám označil tato díla za fotopuristická.

V roce 1911 vyšlo padesátilisté album *Z dvorů a dvorečků staré Prahy*. Pro měšťanské salony byly určeny reprezentativní mužské portréty známých osobností plné šarmu, inteligence a originality, ke kterým se řadí i fotografův stylizovaný autoportrét. Hlavní Drtikolův přínos je však ve fotografii ženského aktu na stylizované symbolické scéně. V roce 1938 vyšla jeho fotografická monografie *Žena ve světle*, která obsahovala 46 aktů. Fotografie v ní jsou zdrženlivé, cudné, výtvarně jednoduché, přitom působivé. Další Drtikolovy akty jsou naopak vyzývavě smyslné, moderní estetika křeče v sobě skrývá silný erotismus. Zajímal ho tanec, ale spolu s postavou tanečnice vnímal i její osobnost. V pozůstalosti se zachovalo album věnované jeho manželce – tanečnici Ervíně Kupferové. Tanec se jak vidno prolínal Drtikolovou tvorbou i životem, *„do tanečních kompozic vložil své osobní i umělecké zkušenosti, hry a zápasy mezi mužem a ženou“* Drtikolovy expresivní portréty můžeme díky jejich výrazu bez obav přirovnat k malbám Edvarda Muncha, Oscara Kokoschky nebo Egona Schileho.[55]

Obrázek 18: Edvard Munch: Madona. Olej na plátně 1894. 90 cm × 68 cm, Munchovo muzeum, Oslo.

Obrázek 19: František Drtikol: Kompozice. Fotografie 1927.

Obrázek 20: František Drtikol: Bez názvu. Olejový tisk 1913. Muzeum výtvarného umění Praha

[53] Kroutvor, 2013, s. 28, 29
[54] na rohu Jungmannovy a Vodičkovy ulice
[55] Kroutvor, 2013, s. 37 – 41, 46 - 51

Drtikolovo fotografické dílo tvoří podivuhodný celek, kterým ve všech jeho fázích prostupují portréty. Vynikající jsou podobizny jeho secesního období. Pozdější portrétní tvorba je více objektivní, nicméně stále postihuje psychickou hloubku portrétovaného. Drtikolovy portréty známých osobností i portréty anonymní v sobě mají znak jeho nezaměnitelného rukopisu. Autor hledá optimální světlo, ale i dotvářející gesto, někdy i reálný nebo emotivní náznak prostředí. *„Každá osoba vyžaduje jiného osvětlení, aby vystoupila její charakteristika. Neboť z portrétu má být každý nejen poznán, má zrovna promluvit na první pohled. (...) Osvětlení volené portrétistou musí proto podtrhnout všechny ty rysy obličeje, jež nejsou smazatelné ani v denním, ani ve večerním světle, a jež jsou od onoho obličeje neodmyslitelny. (...)“*[56]

Drtikol se při tvorbě portrétů opíral o hluboké znalosti portrétního umění, které získal za svého pobytu v Mnichově. Zákonitost stavby portrétu tam studoval v Pinakotéce v obrazech slavných mistrů. Analogii s malířským pojetím podobizny můžeme nalézt při srovnání Drtikolova fotografického pojetí podobizny Stanislava Suchardy z roku 1913 na neutrálním pozadí a kresby Maxe Švabinského z roku 1907.[57] Inspiraci šerosvitových portrétů mistra světla Rembrandta lze vystopovat v aktech z roku 1913 i v portrétech. Jejich typickým znakem je stín v partiích očí. (Portrét Jana Hesouna nebo dámy v klobouku.)

Obrázek 21: František Drtikol: Stanislav Sucharda, fotografie 1913,

Obrázek 22: Max Švabinský: Stanislav Sucharda, barevný ofset 1928, 23 x 18 cm, Artbohemia

Obrázek 23: Josef Sudek: Z Invalidovny (pan Podrazil). 1928, 15 x 10 cm, gelatin silver print

1.4.5 Josef Sudek – osobnost české fotografie

Josef Sudek (1896 – 1976) se proslavil především jako český fotograf pražských motivů, ateliérových aranžmá, zátiší, reportáže, krajiny i reklamy. Začal fotografovat ve svých 17 letech, ale svá vrcholná díla vytvořil až poté, co rezignoval na vlivy moderních proudů a našel obratem k sobě samému svou nezaměnitelnou tvůrčí podobu.

[56] Z rukopisného souboru poznáme Františka Drtikola Oči široce otevřené, který je uložen v Drtikolově pozůstalosti v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. In Klaricová, 1989

[57] Klaricová, 1989

Zachycoval pohledy z okna ateliéru i pozoruhodná zátiší, oboje zpracované kontaktním otiskem různě velkých negativů na pozitiv. Spolu s Drtikolem a Funkem patří k nejvýznamnějším českým fotografům první poloviny 20. století. Je zároveň považován za výjimečného avantgardního fotografa v Evropě.

Méně známá je Sudkova portrétní tvorba, ačkoliv portréty provázely Sudka dlouhou řadu let - v předválečné době patřily k nejdůležitějším součástem jeho fotografické živnosti, ve 40. a 50. letech pak Sudek fotografoval zejména své blízké přátele-umělce. Mezi portrétovanými osobnostmi byli malíři, spisovatelé, vědci, lékaři, politici, architekti, herci a mnohé jiné významné osobnosti veřejného života.

„Sudek se narodil ještě v předminulém století, ale jeho umění už patří cele století dvacátému. Jsou zde jakési kořeny sahající hluboko nazpět, až do poesie symbolismu, je zde ohlédnutí k fin de siècle[58], ale je zde i nové, zcela moderní cítění a pojetí fotografie jako autonomního prostředku. První Sudkovy práce a takzvané ušlechtilé tisky připomínají ještě secesní grafiky, ale práce závěrečné jsou už mistrovskými díly fotografického umění samy o sobě. Jako by Sudek ve své tvorbě obsáhl celé století a celý vývoj moderní fotografie od piktorialismu až k čistému fotografickému vidění.“[59]

1.4.6 Průkopníci v USA: Stieglitz a Galerie 291

Téměř souběžně s evropským piktorialistickým hnutím vznikala v 90. letech 19. století americká škola. V roce 1896 byl založen v New Yorku Camera Club a v roce 1898 připravily Photographic Society of Philadelphia a Pennsylvania Academy of the Fine Arts mezinárodní fotografickou výstavu. V roce 1902 založil Stieglitz společnost Photo-secesion, Galerii 291 a roku 1903 začal vydávat časopis Camera Work.[60] Americká škola pracovala namísto s chemickými a ručními zásahy pouze s měkce kreslící optikou. V kompozici byla inspirována světelnou stavbou v dílech Rembrandta. Oblíbený byl platinotisk a gumotisk. [61]

Galerie 291 neboli *Little Galleries of the Photo-Secession* byla avantgardní umělecká galerie v New Yorku. Fotografové **Alfred Stieglitz** (1864 – 1946) a **Edward Steichen** ji založili v roce 1905 v nejvyšším poschodí domu č. 291 na Páté Avenue. Vedle fotografických prací představovala také africké umění a poprvé prezentovala ve Spojených státech evropské moderní umění. Galerie a její časopis Camera Work byly důležitým uměleckým fórem a povzbudivým impulsem pro před-dadaistické tendence na počátku 20. století. Pro nedostatek finanční podpory musela galerie v roce 1917 ukončit svou činnost.

[58] Přejemnělá kultura a dekadence v evropském umění konce 19. století, obecněji dekadentní projevy na konci století. (Všeobecná encyklopedie Universum, Odeon, Praha 2001)
[59] Kroutvor, 2013, s. 52
[60] Baatz, 2004, s. 73 - 75
[61] Klaricová, 1989

Galerie 291 je významná ze dvou důvodů. Výstavy pomáhaly vynést fotografické umění v Americe na stejnou úroveň, jako byla malba a sochařství. Průkopníci výtvarné fotografie jako Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Alvin Langdon Coburn, Gertrude Käsebierová a Clarence H. White získali uznání právě díky výstavám v galerii 291. Zde vystavoval také průkopník hlubotisku James Craig Annan. Ti všichni měli vliv na vývoj fotografie v Severní Americe. Stieglitz využíval galerii také k tomu, aby ve Spojených státech představil avantgardní evropské umělce té doby, jako byli například Henri Matisse, Auguste Rodin, Henri Rousseau, Paul Cézanne, Pablo Picasso, Constantin Brancusi, Francis Picabia a Marcel Duchamp.[62]

1.4.7 Angažovaná sociální dokumentace

Kromě amatérských fotografů, kteří díky snadnému fotografování aparátem se svitkovým filmem plnili rodinná alba, ateliérových fotografů či fotografů s uměleckými ambicemi, působili od přelomu 19. a 20. století autoři, kteří pochopili, že fotografie může působit jako subjektivní a emotivní svědectví situace ve společnosti. Dánský novinář a policejní reportér **Jacob Augustus Riis** (1849 – 1914) používal fotografii jako účinnou pomůcku pro projekt sociálních reforem. Znal dobře z vlastní zkušenosti nedůstojné podmínky v židovských čtvrtích New Yorku a pokoušel se proti nim vyburcovat veřejnost. V roce 1890 vydal knihu *How the Other Half* s fotografiemi a kresbami, které ukazovaly bídu přistěhovalců.

Lewis Wickes Hine (1874 – 1940) rozpoznal ve fotoaparátu pomocný nástroj při sociologických výzkumech a šíření jejich výsledků. Dokumentoval objekty na ostrově přistěhovalců Ellis Island. Následovaly snímky z velkých činžáků i chudinských čtvrtí v New Yorku. Od roku 1907 pracoval na dokumentaci pracovních poměrů dětí v továrnách pro *National Child Labor Comittee*. Tato jeho práce velmi přispěla ke schválení zákonů napomáhajících k odstranění špatných poměrů v USA. V pozdějších letech Hine pozměnil styl, a hlavní témata svých prací – dělníky fotografoval v heroizujících pózách při budování Empire State Building. Je považován za zakladatele dokumentární fotografie.[63]

Také v Evropě sloužil fotoaparát k poukázání na sociální situaci v chudinských čtvrtích. Nejnaléhavější snímky publikoval **John Thomson** (1837 – 1921) v knize *Street Life in London* (1877 – 8). Snímky všedního života lidí stojících ve stínu společnosti fotografoval s citem a porozuměním v Berlíně **Heinrich Zille** (1858 – 1929).[64]

[62] http://cs.wikipedia.org/wiki/Galerie_291
[63] Baatz, 2004, s. 76 - 77
[64] Baatz, 2004, s. 80

1.4.8 Reportážní fotografie

Na přelomu 19. a 20. století se rozšíření příručních fotoaparátů, umožňujících fotografovat bez stativu stalo velkým impulsem pro rozvoj fotografické momentky a tedy i reportážní fotografie. Reportážní fotografie je specifický žánr ve fotografické tvorbě, který je primárně určen pro zachycování aktuálních dějů. Vznikl z potřeby novin a časopisů přiblížit čtenáře co nejvíce k realitě. Za reportážní fotografii lze označit téměř vše, co lze vyfotografovat. Fotografie ilustrují zajímavé události a děje, představují předměty, osobnosti, přírodní úkazy i lidské výtvory a jsou předkládány širokému publiku.

Zakladatelskou osobností dokumentární fotografie v českých zemích byl **Rudolf Bruner-Dvořák** (1864 – 1921). Proslul aktuálními živými snímky s gradováním děje, které pořídil na Jubilejní výstavě roku 1891. Díky přátelství s budoucím císařem arcivévodou Františkem Ferdinandem d´Este mohl fotografovat arcivévodu a jeho rodinu i ve vysloveně intimních situacích. Zajímal se o všechny události od katastrof po sportovní akce.

K dalšímu vývoji reportážní fotografie výrazně přispěl nástup společenských časopisů ilustrovaných fotografiemi. Týdeník *Český svět* byl založen roku 1906 a vedle Rudolfa Brunera-Dvořáka měl řadu dalších skvělých přispěvatelů. Snímky totiž kromě relativní autenticity prostředí zachycují i prvky respondentova stylizovaného chování daného jeho sociální pozicí, výší kulturní úrovně, návyky, stereotypy a někdy i jeho výslovným upozorněním na to, co „chce a nechce“ fotografovat.[65]

1.4.9 Nové možnosti malby

Koncem 19. století už si fotografie definitivně vydobyla své místo na poli výtvarného umění a stala se běžnou součástí života – ať už v podobě média, dokumentujícího události v rodině, ve společenském životě, na cestách nebo jako rovnoprávný umělecký prostředek. Daguerrotypie byla ve svých počátcích považována za nebezpečnou konkurenci malbě, postupem času se ukázalo, že fotografie může malířství v mnoha ohledech obohatit. *„Často se tvrdí, že vynález fotografie a poté filmu v jistém smyslu uvolnil cestu potřebě napodobování onoho pramene umělecké činnosti, který tak mohl opustit oblast malířství, jež se mohlo pustit do dobrodružství abstrakce.“*[66] Jak jsem se již zmínila, například František Kupka o možnostech fotografie přemýšlel (využil ji např. při tvorbě loga továrny Koh-i-noor) a dospěl k názoru, že je možné v malbě zcela opustit snahy o věrné zobrazení skutečnosti a „vytvořit svět znova“. Nezávisle na něm k podobnému závěru a tedy i prvním abstraktním obrazům dospěli i Malevič, Kandinskij a Mondrian. Tyto nové tendence v malířství ovlivnily uměleckou fotografii, která v abstrakci hledala nové výrazové možnosti. Obě formy umění se propojily v umění avantgardním.

[65] Birgus, Mlčoch 2005; Kaluszná 2014
[66] Aumont, 2005, s. 267

1.5 Meziválečné avantgardy

Už před první světovou válkou se zejména v Evropě začaly objevovat radikální změny všech forem umění. Avantgardní umění a fotografie spojily své zájmy ve futurismu a kubismu, pod dojmy války jejich spolupráce vyvrcholila v dadaistickém hnutí. Umělci se nadchli pro všechny metody a postupy, ve kterých umění vznikalo dílem náhody. Klíčovou roli zaujaly v polovině 20. let fotogram a fotomontáž. Nejdůležitější postavou umělecké scény 20. let byl Man Ray, experimentální fotograf stejně jako malíř, módní fotograf a tvůrce objektů.

1.5.1 Man Ray – fotogram čili rayografie

Man Ray (1890 – 1976), vlastním jménem Emmanuel Rudnitzky, studoval na Umělecké vysoké škole v New Yorku a s evropskou avantgardou byl v kontaktu díky Stieglitzově *Gallery 291*. Spoluzakládal hnutí Dada v New Yorku, později přesídlil do Paříže a spolupracoval se surrealisty.

Princip fotogramu zkoumal už roku 1834 Talbot. Roku 1838 zhotovil několik fotogramů Francouz Hippolyt Bayard, po zveřejnění daguerrotypie ale tento postup opustil.[67] U fotogramu se obraz zhotovoval bez aparátu, předměty byly přímo položeny na papír citlivý na světlo a osvíceny. Od roku 1918 tvořil fotogramy z koláží člen dadaistické skupiny v Curychu **Christian Schad** – zde šlo už o abstraktní obrazy, které zcela vyhovovaly požadavkům dadaismu. Byly vřele přijaty členy skupiny a nazvány schadografiemi.

Nezávisle na Schadovi objevil umění fotogramů také Man Ray. Namísto plochých obrazových elementů vytvářel imaginární obrazové prostory pomocí plastických materiálů. Dvanáct jeho surrealistických „rayografií“ vyšlo roku 1922 pod názvem *Champs Délicieux*.

Umělečtí fotografové objevili možnost dosáhnout pomocí fotografie toho, co odpovídá vlastnímu vnímání, propůjčit výraz cizím ireálným skutečnostem a dát jim nový význam. Rozhodující pro vtažení fotografie do surrealistického hnutí bylo setkání Raye s Marcelem Duchampem v roce 1913. Náhodné, nevědomé a neočekávané se stalo ústředním znakem Rayovy estetiky, kdy nechal působit světlo a pohyb a tím vytvářel automatický obraz zcela v souladu s principy surrealismu. K jeho oblíbeným technikám patřilo kromě fotogramu i neobvyklé zpracování negativů či pozitivů - používal solarizaci, úmyslnou zrnitost, zkreslení pomocí šikmého nastavení zvětšovacího přístroje, speciální objektivy, zrcadla a filtry. Se světlem a technikou tmavé komory experimentoval i při tvorbě portrétních fotografií, publikovaných v dobových časopisech.

[67] Skopec, 1963, s. 58

Man Ray patří k nejdůležitějším průkopníkům moderní fotografie, obzvláště v oblasti experimentů.[68]

Obrázek 24: Man Ray: Polibek. Fotogram 1922

Obrázek 25: Moholy-Nagy. Fotogram 1922, Sotheby's

K objasnění propojení moderních uměleckých forem zásadně přispěl svou programovou knihou *Malerei, Fotografie, Film* (1924) Maďar **László Moholy-Nagy** (1895 - 1946). *„Avšak nezáleží na tom, aby se z fotografie stalo umění ve starém slova smyslu, nýbrž záleží na hluboké sociální odpovědnosti fotografujícího, jenž danými základními fotografickými prostředky vykonává práci, kterou nelze jinými prostředky vykonat. Tato práce musí být nepadělaným dokumentem časové reality.“*[69]

Také Moholy-Nagy rád experimentoval, jeho první fotogramy vznikly v roce 1922, dále v nich pokračoval s Bauhausem, kde působil v letech 1923-8 jako profesor (primárně byl přijat na toto místo jako konstruktér „bizarního stroje na krásu“, vyrábějícího nezvažitelný produkt sklem a leštěnou ocelí). Vedle hledání nových možností fotografie v užitém umění tvořil nekonvenční portréty často reportážního charakteru.[70]

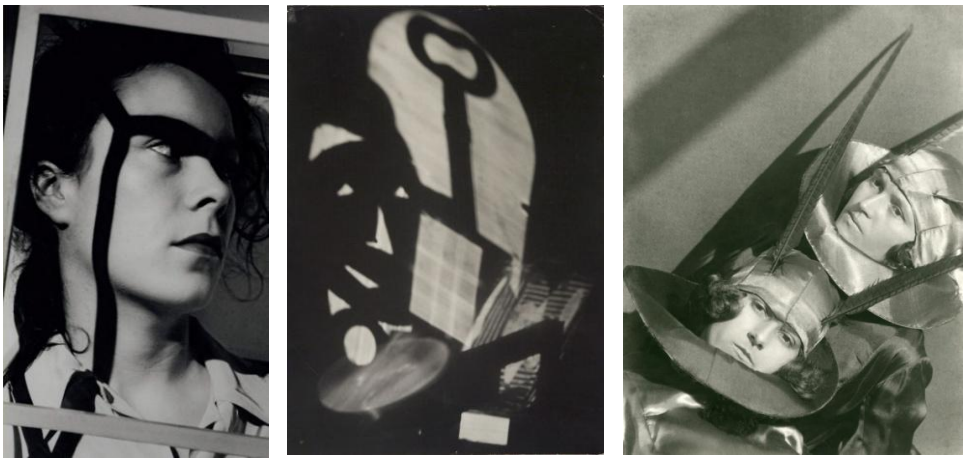
Do povědomí širší veřejnosti vstoupilo umění světelných obrazů na mezinárodní výstavě *Film und Foto*, která se konala v roce 1929 ve Stuttgartu. Brzy nato začal být fotogram využíván také v soudobé reklamě.

K světově významným průkopníkům avantgardní fotografie se v českém prostředí nejvíce přiblížil **Jaromír Funke** (1896 – 1945). Podobně jako M. Ray a L. Moholy-Nagy se Funke vydal na cestu k abstrakci, která postupně vyústila v jeho vlastním směru - "fotogenismu". V roce 1924 spolu s J. Sudkem a A. Schneebergerem založil *Českou fotografickou společnost*, která si kladla za cíl používat čistě fotografické procesy a vymanit se z vlivu grafiky.

[68] Baatz, 2004, s. 94 - 103

[69] in SOUČEK, L., Umělecká fotografie, svazek 27, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1965

[70] Skopec, 1963, s. 422



Obrázek 26: Moholy-Nagy: Fotografie

Obrázek 27: Jaromír Funke: Abstraktní kompozice III. 1927-9. Muzeum výtvarného umění Praha

Obrázek 28: Jaromír Funke: Po karnevalu. Fotografie 1924, Moravská galerie v Brně.

1.5.2 Fotomontáž - Dada v Berlíně i ruští revolucionáři

Dadaisté v Berlíně se zaměřili namísto fotogramů spíše na fotomontáže, koláže a asambláže. Pro všechny tyto techniky je charakteristické spojení textu s obrazem a vysloužily si proto společný název fototypografie. Tyto práce utvářely nový politicky angažovaný (levicově orientovaný) styl obrázkových časopisů od 20. let minulého století až do nástupu nacismu. Z autorů jmenujme **Johna Heartfielda**, **George Grosze**, **Raoula Hausmanna** a **Hannah Hőchovou**. Kombinace a slepování různých vzájemně nesouvisejících obrazových elementů do nové podoby byl jedním z nejdůležitějších uměleckých výkonů té doby. Pomocí fotografie měly být věci vytrženy ze svého obvyklého okolí a postaveny do nových souvislostí. Velmi často byly montáže používány na obálky knih – tradičně takové knihy vydávalo berlínské nakladatelství Malik.

Také ruští revolucionářští umělci spatřovali ve fotomontáži ideální prostředek k formulování svých uměleckých i politických záměrů. **Alexander Rodčenko**, **El Lissitzky** a **Vladimír Tatlin** vytvářeli montáže blízké těm dadaistickým. Cílem uměleckého hnutí po ruské revoluci (1917) bylo působit novými prostředky na budování beztřídní společnosti. V té se měli usmířit dělníci s inteligencí, umění s technikou. Příslušníci ruské avantgardy vydávali časopisy, navrhovali plakáty, knižní obálky i propagační materiály a cílili k vytvoření nového sovětského státu. Nejvýraznějším projevem kultury 20. a 30. let byly neobvyklé, změněné, částečně extrémní úhly pohledu a kombinace nejrůznějších obrazových a strukturálních elementů.

Ruské avantgardní hnutí skončilo se Stalinovou radikální kulturně-politickou změnou kursu v kontextu jeho „Nové ekonomické politiky“, v Německu nastala podobná situace s nástupem fašistické propagandy.[71]

1.5.3 Poetismus – obrazové básně

V polovině 20. let minulého století se již fotografie stala synonymem pro svědectví a důkaz. Bez fotografie nebyl myslitelný žádný turistický zájezd, někdy se soubory snímků z cest staly jakýmsi cestovatelským deníkem, podobným, jaký si kreslil na svých cestách Karel Hynek Mácha. Takové fotografické deníky, soubory drobných fotografií z cest po rodném kraji i z větších cest, se našly například v pozůstalosti Karla Němce.

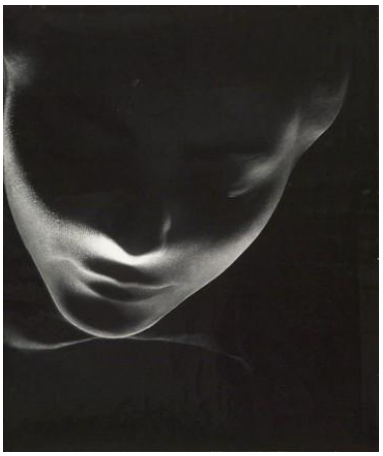
Čeští poetisté z okruhu Devětsilu[72] navázali na dadaistické hříčky a našli pro turistické a novinové fotografie nové uplatnění. Dokumentární materiály začali stříhat a sestavovat je do takzvaných obrazových básní. Původní romantický deník, jak ho známe od Máchy, tak rozvedli do nové výtvarné kompozice, kterou doplňovaly také jízdenky, účtenky nebo nálepky z cest.[73]

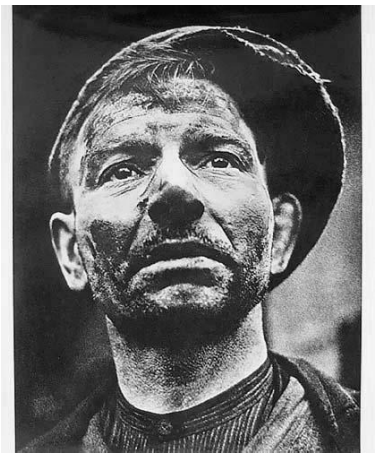
1.5.4 Klasikové české fotografie

Jednou z nejvýraznějších postav české meziválečné fotografie, plodnou, ale nikdy plně neuznanou osobností byl **Miroslav Hák** (1911 – 1978). Ještě jako zcela neznámý autor byl oceněn na Mezinárodní výstavě fotografií v Praze v roce 1936. Jeho snímky vzbudily pozornost a okamžitě ho přiřadily k významným osobnostem české avantgardy. Vystavoval společně s Heartfieldem, Rayem, Moholy-Nagym, Westonem, Rodčenkem. Od roku 1937 pracoval jako fotograf pro divadlo E. F. Buriana, v obrazové redakci Věstníku fotografů později také ve filmovém průmyslu. Spoluzaložil Skupinu 42, která spojovala české avantgardní fotografy a výtvarníky. Od roku 1954 působil jako fotograf v Ústavu teorie a dějin umění Československé akademie věd.

V meziválečném Československu se ve 30. letech uplatňovala, kromě fotografie avantgardní a umělecké, také fotografie lidí v krizi, bez práce, nešťastníků na ulici nebo například horníků uzavřených ve smrtelném nebezpečí v hořící sluji. Takové snímky vytvářel **Karel Hájek**[74] (1900 - 1978) i další levicoví fotografové. Společný jim byl jejich zobecňující pohled na situaci, která se však týkala vždy celé skupiny lidí. *Výstava sociální fotografie* uspořádaná *Film-foto skupinou Levé fronty* v Praze v roce 1933 byla v době rostoucích třídních rozporů významnou manifestací za nový názor a poslání fotografie.[75]

[71] Baatz, 2004, s. 97 - 105
[72] Jindřich Štýrský, Toyen, Karel Teige, Vítězslav Nezval, Jiří Voskovec.
[73] Kroutvor, 2013, s. 70
[74] Za snímek Černá madona (1960) byl Hájek oceněn na fotosalonu v Chicagu Farringtonovou zlatou medailí
[75] Souček, 1966, s. 76





Obrázek 29: Miroslav Hák: Maska. 1938. Fotografie.

Obrázek 30: Karel Hájek: Černá madona. 1960. Fotografie.

Obrázek 31: Karel Hájek: Zachráněný z dolu Nelson. 1934. Fotografie.

Již jsem se dříve zmínila o geniálních snímcích Josefa Sudka a Františka Drtikola. Ačkoliv rámec mojí práce je vymezen počátkem fotografie a druhou světovou válkou, nemohu opomenout generaci fotografů nastupujících v druhé polovině 20. století.

Za klasika české výtvarné a portrétní fotografie je považován **Václav Chochola** (1923 – 2005). Ve své tvorbě se věnoval momentní fotografii, portrétům celebrit i fotografii sportovní. Byl fotografem ve svobodném povolání, fotografoval pro Národní divadlo a spolupracoval i s řadou dalších scén.[76] Ve volné tvorbě byl inspirován atmosférou velkoměsta, přátelskými a uměleckými kontakty s osobnostmi 40. let. Svými fotografiemi volně navazoval na program umělecké Skupiny 42 a její civilní poetiku všedního dne. Neocenitelné jsou jeho dokumentární snímky z konce války a Pražského povstání v květnu 1945. V roce 1970 byl Chochola měsíc ve vazbě za to, že fotografoval hrob Jana Palacha.

Chochola spolupracoval s fotografy Karlem Ludwigem (1919 - 1977) a fotografem Zdeňkem Tmejem (1920 – 2004). Svou první monografii připravil v roce 1960 ve spolupráci s básníkem Jiřím Kolářem.

1.5.5 Různé přístupy k portrétu mezi válkami

Účelem portrétu v meziválečné době postupně přestalo být jen informování o tom, jak vypadají slavné osobnosti, důraz byl kladen na jejich dosud neznámé aspekty a na výtvarnou stránku fotografie. Každý z fotografů přitom nalézal k tomuto problému svůj osobitý přístup: Man Ray experimentoval se světlem a technikou tmavé komory, Alexandr Rodčenko pracoval s extrémními perspektivami, A. L. Coburn rozkládal zobrazené

[76] S některými portréty, které Chochola vytvořil, budu pracovat v didaktické části práce

snímky jako v kaleidoskopu,[77] Salomon fotografoval slavné osobnosti ve velmi osobních situacích,[78] E. Blumenfeld propůjčoval svým modelům dvojtvářnost pomocí prolínání, E. Steichen jim dával tajemný výraz a De Meyer je stavěl do mystické vzdálenosti.[79]

Do historie fotografie se zapsal svým monumentálním konceptuálním úmyslem **August Sander** (1867 – 1964), portrétní a dokumentární fotograf, který je řazen do světové meziválečné avantgardy jako zástupce německé Nové věcnosti. V návaznosti na portréty sedláků, které fotografoval ve Westerwaldu, pracoval na vytvoření díla *Menschen des 20. Jahrhunderts* – což měl být fotografický průřez lidí „všech povolání, tříd a stavů". Walter dokončení tohoto díla očekával s nadšením: *„Zatím máme k dispozici výběrový svazek s šedesáti reprodukcemi, jenž poskytne nevyčerpatelnou látku k pozorování. Sander vychází od rolníků, lidí, jež jsou svázáni se zemí, provádí pozorovatele všemi vrstvami a druhy profesí až k reprezentantům nejvyšší civilizace , a zpět až k idiotům."*[80] Kvůli příchodu nacismu zůstalo toto konceptuální dílo nedokončeno.[81] Jeho cyklus *Tvář doby – Lidé dvacátého století* přesto patří k mistrovským dílům portrétní fotografie a inspiroval mnohé pozdější fotografy.

1.6 Fotografie v tisku: Reportáž – móda – sociální dokument – bulvár

Fotografické gesto: Lovecký pohyb, při němž fotograf a aparát splývají do jedné nedělitelné funkce. Toto gesto slídí po nových stavech věcí, po dosud nevídaných situacích, po nepravděpodobném, po informacích. Struktura fotografického gesta je kvantová: je to pochybnost, vybudovaná z bodového váhání a z bodového rozhodování. Jde o typicky postindustriální gesto: je postideologické a programované a skutečnost je pro ně informací, nikoli významem této informace.[82]

V počátcích fotografie byla reprodukce snímků v novinách a časopisech složitá a nákladná. Bývaly proto převedeny do dřevorytu nebo litografie, ale tím ztrácely na své věrohodnosti. V roce 1856 vyvinul **Louis Alphonse Poitevin** (1819 - 1882) techniku uhlotisku, kterou zdokonalil roku 1864 **Joseph Wilson Swan** (1828 –1914). Tak bylo možno vytisknout až 1 500 tisků denně, ovšem při stále příliš vysokých výrobních nákladech. Rozložení jednotlivých rastrových bodů do různého stupně šedi vyřešil roku 1879 český malíř, fotograf a grafický technik **Karel Klíč** vynálezem hlubotisku.

[77] (V roce 1916 vyvinul **Langdon Coburn** ze skleněných hranolů a zrcadel kaleidoskopické zařízení, pomocí kterého vytvářel abstraktní fotografie zvané vortografie.)
[78] viz dále v textu
[79] Baatz, 2004, s. 94
[80] Walter, B.: Malé dějiny fotografie, 1931, s. 16 in Císař, 2004
[81] Baatz, 2004, s. 80, 93
[82] Flusser, 1996, s. 247- klíčové pojmy

Hlavní obrat k masovému tisku fotografií následoval roku 1881 s **Meisenbachovým**[83] vynalezením autotypie a tak obrázky mohly být tištěny společně se sazbou. První časopis, který kolem roku 1890 vsadil na fotografii, byl *Ilustrated American. New York Times* od roku 1896 vydával každých 14 dní fotografickou přílohu. V Evropě byl počátkem 20. let založen *Berliner Illustrierten* a *Münchener Illustrierten.*

Lidské touze po poznání vyšly vstříc cestovatelské fotografie – reportáže, které ověřovaly známé hodnoty, ale i takové, které objevovaly vzdálené oblasti světa a stávaly se náhražkou zážitků pro ty, kteří se uskutečnění cest museli vzdát. Na cestopisy se specializoval například *British Journal of Photography*. Jiný druh cestovatelské fotografie vytvořili obchodníci, kteří založili svá fotografická studia na turisticky frekventovaných místech. Pečlivě naaranžované žánrové scény s lidmi z cizích kultur se staly žádaným suvenýrem Evropanů.

Ostatně časopisy otiskující plnobarevné fotografie vzdálených končin jsou oblíbené dodnes. Nejvýraznější z nich – populárně naučný měsíčník *National Geographic Magazine* začala vydávat americká Národní zeměpisná společnost v říjnu 1888. Tehdy vyšel v nákladu 200 výtisků, dnes vychází v nákladu přes 8,5 milionu výtisků (včetně jinojazyčných mutací). Nad úskalími fotografie, vnímané jako otisk reality, se zamýšlí Šmíd: *Přesto, jak výrazně často bývá fotografie zaměňována za skutečnost díky své schopnosti zachytit přesně a věrně její vnější podobu, není skutečností: skutečnost totiž není jedna správná, ale existují vždy jen různé interpretace skutečnosti, přičemž velmi záleží na tom, jak dalece objektivně dokáže subjekt tuto skutečnost pozorovat, vnímat a interpretovat. Fotografie je vždy „novou" skutečností, interpretací jen některé stránky „skutečnosti", transpozicí (přepisem) trojrozměrného světa do dvojrozměrné formy zobrazení – zkrátka obrazem, transformací. Právě v těchto zdánlivě nepodstatných nuancích někdy (často?) nastává omyl a klam, kdy nejenže nechceme připustit, že fotografie není skutečnost, ale že je pouze věrným obrazem některé ze stránek její vnější podoby. Nepřipouštíme si dokonce ani myšlenku o možnostech promyšlené manipulace s fotografií jako technickým médiem, schopným velmi dobře sloužit ve službách dobra i zla.*[84] *V této souvislosti hovoří Flusser o jakési „ďábelskosti fotografie" a o její pravdivosti ve vztahu ke skutečnosti, kterou fotografie znázorňuje a dokládá. Jako bychom to, co vidíme skrze technická média a jejich produkty - technické obrazy (fotografii, televizi, Internet, tablet, mobilní telefon…) pokládali za pravdivé, za něco, co nelze zpochybnit právě proto, že je nám předkládáno formou tzv. „pravdivých vizuálních informací".*

Závažná chyba však nastává ve chvíli, kdy se kvalita a věrohodnost informace měří v souvislosti s její prezentací v masmédiích. V kontextech technického pokroku a virtuálních možností, které tento pokrok nabízí, se dotknu ještě jednoho problému, jež úzce souvisí se skutečností: Počítače dnes nabízejí variantu sestavování alternativních realit-skutečností (virtuální realita) tak dokonale a věrně, že nejsme s to odlišit je od naší „smyslové skutečnosti". Vlivem tohoto procesu se pro budoucí realizace a tvůrce jak technických, tak uměleckých obrazů otevírají zatím nepředstavitelné a nemyslitelné

[83] Georg Meisenbach (1841-1912)
[84] podtrhla Píchová

horizonty. My jsme však ztratili důvěru k naší smyslové skutečnosti právě díky možnosti vytvoření skutečnosti jiné, nové, další… Jako bychom svým smyslům již nedůvěřovali, takže můžeme být do stejné míry nedůvěřivý i k alternativním skutečnostem. To je negativní způsob, jak vyjádřit fakt, že alternativní skutečnosti mohou být reálné stejně, jako je reálná právě tato skutečnost.[85]

Vraťme se však do minulosti, kdy se fotografie stala nesporným přínosem. V Americe byl díky mužům, kteří dokumentovali události občanské války, vzbuzen zájem pro oblast amerického Západu. Tím tito fotografové významně přispěli k založení pozdějšího národního parku Yosemit a ke vzniku fotografie krajinářské.

Další druh fotografie se etabloval s rozvojem obrázkových časopisů, vzrůstající popularitou kina a vznikem kultu hvězd. Na počátku 20. let 20. století rozkvétalo **fotografování módy** a půvabu, které v sobě spojovalo umělecké a komerční aspekty. Své příjmy si díky módní fotografii zajistil například Man Ray. Zabývali se jí George Hoyningen-Huene, Martin Munkacsi, De Meyer i Edward Steichen. Hvězdy filmu byly povýšeny na umělecké produkty. Fotografové stylizovali své modely do postav art déco nebo do forem klasicistních soch. Fotografie představovaly ideální, perfektní lidi, vzdálené realitě. [86]

V Drážďanech působil **Hugo Erfurt** (1874 – 1992), který pracoval s herci, pěvci i tanečníky – zaujal svými fotografiemi profesionálů moderního tance pořízenými v pohybu. Později portrétoval také moderní malíře z okruhu Bauhausu a tak se stal kronikářem uměleckého života v Sasku. Hugo Erfurth je zároveň jedním ze zakladatelů *Gesellschaft deutscher Lichtbildner* (Společnost německých fotografů), nejstarší organizace fotografů v Německu. Také mezinárodní cena za fotografii, která vznikla díky městu Leverkusen a tamnější společnosti Agfa, nese jeho jméno.

Zcela nová měřítka nastavil novinářské fotografii Erich Salomon.

1.6.1 Gentlemanský fotograf Erich Salomon

Německý právník, spolupracovník reklamního oddělení berlínského vydavatelství *Ullstein* **Erich Salomon** (1886 – 1944) přišel do kontaktu s fotografií náhodou. Díky tomu, že používal moderní příruční maloformátovou kameru *Ermanox* (4,5 x 6 cm) a později *Leica,* mohl fotografovat diskrétně a s velkým citem pro situace. Od roku 1928 jeho reportáže odrážely soudobé dějiny a nabízely neobyčejný pohled do dramatických politických událostí konce 30. let. Salomon si získal důvěru prominentních státníků a směl fotografovat na důležitých jednáních a konferencích. Jako první zobrazoval velké

[85] Šmíd, 2014
[86] Baatz, 2013

osobnosti tohoto světa, státníky, politiky a diplomaty v neoficiálních, lidských situacích. V roce 1931 vyšla Salomonova kniha *Berühmte Zeigenossen in unbewachten Augenblicken* (Slavní současníci v nestřežených okamžicích). Ministr zahraničí A. Briand ho přátelsky označil za „Roi des Indiscrets“. Je třeba poznamenat, že zacházení tisku s informacemi bylo tehdy zcela jiné než dnes, skandály a bulvár ještě neexistovaly.

Jako žid emigroval Salomon před nacisty do Nizozemí a byl od roku 1942 vězněn ve Westerborku. V zimě 1944 byl deportován do Terezína a odsud v květnu do Terezínského rodinného tábora v Osvětimi. Zde byl pravděpodobně i se svou rodinou v červenci 1944 zavražděn. Po tomto fotografovi je pojmenována Cena Ericha Salomona, což je ocenění za celoživotní dílo pro fotožurnalisty udílené německou Fotografickou společností.

Podobně jako Salomon vytvářel fotografické reportáže pro obrázkové časopisy **Felix Hans Man**, který se proslavil zejména díky fotosérii *Jeden den ze života Mussoliniho* z roku 1931.

1.6.2 Realita všedního dne

Éra „moderního umění“ skončila Černým pátkem na Newyorské burze 24. října 1929. Ve 30. letech byl život zásadně ovlivněn světovou hospodářskou krizí a jejími sociálními a společensko- politickými důsledky. Do středu zájmu fotografů se opět častěji dostával všední život.

Jedinečný tým prvotřídních fotografů se seskupil kolem časopisu LIFE, který vycházel od roku 1936 v New Yorku. Pracoval pro něj například Němec **Alfred Eiserstaedt** (1898 – 1995), který proslul svými přirozenými a předem nepřipravovanými snímky a získal přízvisko „oko století“. Vytvořil na tisíc osm set reportáží, pomocí nichž poznaly miliony čtenářů život filmových hvězd, vědců, hudebníků, korunovaných hlav, ale i obyčejných lidí.

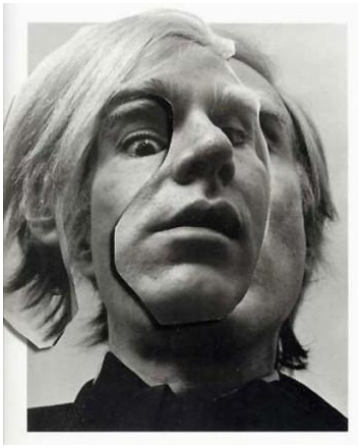
Ve Francii byl podobně zaměřen levicový časopis *Vu*, v Anglii *Picture Post* a *Weekly Illustrated*. Fotografie se stala pro mnohé autory vizuálním deníkem, neúplatným okem kritických pozorovatelů. Snímky každodenně odrážely sociální vývoj i dobové události. Jedním z fotografů, dokumentujícím nešťastné 20. století, byl **Robert Capa** (vlastním jménem Endre Friedman, 1913 – 1954). Pracoval jako reportér ve španělské válce i v dalších konfliktech. Zemřel, když šlápl za indočínské války ve Vietnamu na minu.

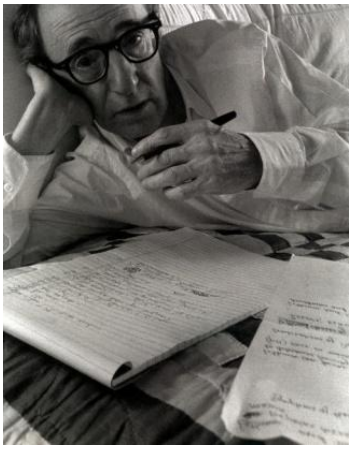
Francouz **Henri Cartier-Bresson** (1908 – 2004) je považován za zakladatele moderní fotožurnalistiky. Používal výhradně malý fotoaparát Leica, (formát 35 mm s objektivem 50 mm). Aby na sebe příliš neupozorňoval, přelepil si lesklé části na těle fotoaparátu černými páskami a nikdy nefotografoval s bleskem. Pozoroval lidi na ulicích ve všech částech světa, ve všední dny. Všímal si drobností a okamžiků na okraji zájmu. Jeho snímky ilustrují spíše všeobecné pojmy jako je radost, štěstí, bolest, smutek, bída, mládí či stáří a pod nimi se skrývající lidský úděl. Fotografování pro něj bylo především humanistickou disciplínou. Ani v těch nejtragičtějších situacích i uprostřed největší chudoby neztráceli bezejmenní hrdinové na jeho fotografiích svoji hrdost, důstojnost a lidskou velikost. Ačkoliv pro edici *Braun* pořídil sérii fotografických portrétů známých umělců a spisovatelů, to co jej odlišovalo od jiných fotografů, byla především schopnost zviditelnit krásu obyčejných okamžiků.[87]

Autoritativním dílem dějin fotografie se stala disertační práce emigrantky **Gisèle Freundové** (Gisèle Freund, 1908 – 2000) „*Fotografie a měšťanská společnost*“, kterou zveřejnila roku 1936. Freundová fotografovala reportáže pro časopis *Vu*, *Paris Match* a *Picture Post*, zajímala se o nezaměstnané v „Depressed Area“ i o práci Evity Peronové. Stejně jako Nadar chtěla vytvořit portrétní sbírku - Pantheón intelektuální elity Francie. K realizaci používala novinku – 35mm barevný film a její snímky tak působí také zvláštní barevností prvních barevných filmů.

[87] Baatz, 2004, s. 112 - 116

O důležitosti dokumentární funkce fotografie byl přesvědčen i další ze spolupracovníků časopisu LIFE, americký portrétní fotograf **Arnold Abner Newman** (1918 – 2006): *„Portrét je svého druhu biografie. Jeho cílem je informovat pro dnešek a zaznamenávat pro zítřek. Proto musíme zachycovat fakta, a ne fikci nebo idealizované představy. Fotografie v dnešních časopisech jsou zítřejší učebnice historie.“*[88] Newman fotografoval mnoho známých osobností. Svou práci založil na empatii a vcítění se do portrétovaných umělců a jejich práce. Často bývá označován za prvního fotografa, který dokázal zachytit přirozené prostředí portrétovaného. Hudebníka fotografoval v nahrávacím studiu nebo na jevišti, senátora nebo jiného státníka v kanceláři nebo před vládní budovou. Newman pracoval s velkoformátovou kamerou a stativem, tak mohl zaznamenat každý sebemenší detail scény.





Obrázek 32: Arnold Newman: Andy Warhol, koláž 1973

Obrázek 33: Arnold Newman: Woody Allan, 1996. Fotografie.

1.6.3 Bulvární fotografie

Už raná živá fotografie jednoznačně vyjádřila chápání optimálního výřezu skutečnosti jako zásadního aspektu fotografické práce. Výběr zajímavých dynamických momentů ze života byl zejména pro americké fotografy ve 30. letech velmi důležitý. Z něj vyplynul pro média specifický způsob nakládání s fotografií. Koncem 20. let byl vyvinut praktický nehlučný blesk bez kouře, který pracoval pomocí baterie, žárovky a reflektoru[89]. S ním bylo možné fotografovat prakticky všude a snímky šokovaly svou otevřeností.

[88] http://cs.wikipedia.org/wiki/Arnold_Newman

[89] Vynález z roku 1925 P. Veirkőttera vylepšil roku 1929 J. Ostermeyer bleskovou žárovkou plněnou hliníkem.

Američan **Arthur Fellig,** který sám sebe nazýval **„Weegee the Famous“** (vlastním jménem Usher Fellig – 1899 - 1968), vytvořil styl živé fotografie, kterou jistě můžeme označit za předchůdce dnešního bulváru. Snímky, pořízené právě za pomoci blesku, šokovaly svou otevřeností. Využíval svých známostí a díky krátkovlnné vysílačce ve svém autě dorážel na místa zločinu zároveň s policií nebo před ní, udělal rychle několik záběrů, které hned ráno prodával do amerických deníků. Slovo Weegee je odvozené z anglického slova označující spiritistickou tabulku; nikdo tehdy nechápal, jak může tento fotograf cítit na dálku situaci, která má teprve přijít.

Později Weegee kromě zločinů fotografoval také noční pijany, rozvášněné milence, „čumily“ při nehodách. Představoval Newyorčanům jejich město v jeho skutečné podobě, odrážející všechny záporné vlastnosti člověka.

V 50. letech Weegee experimentoval se zkreslováním obrazu a fotografováním pomocí hranolu. Vytvořil tak slavné fotografie například Johna Fitzgeralda Kennedyho nebo Marilyn Monroe.

Obrázek 34: Weegee: Reportéžní fotografie

Obrázek 35: Weegee: John Fitzgerald Kennedy, Vintage Silver tisk c. 1955

Andy Warhol (Andrej Varhola 1928 nebo 1931 – 1987) je znám především jako nejvýraznější představitel hnutí a uměleckého směru pop-art, které ovládlo Ameriku v 50. a 60. letech 20. století. Právě pop-art byl inspirován velkoměstskou kulturou a jejími novými vizuálními projevy - fotografií, filmem, reklamou a komiksem.

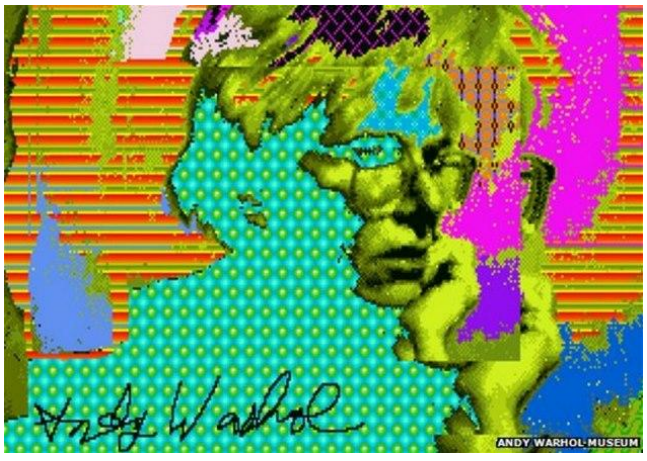
Warhol od roku 1962 užíval pro svou tvorbu techniku sítotisku, která vychází z fotografické předlohy. Prvním dílem stvořeným sítotiskem je zřejmě reprodukce dokumentární fotografie „*129 DIE*" popisující zřícení dopravního letadla 4. června 1962.

Obraz *Green Car Crash* (Green Burning Car I - Zelené hořící auto I, vlevo) - pásmo stejné automobilové nehody, pouze s jiným podílem černé barvy, či se záběrem jiné

části hořícího vraku, je jedno z nejslavnějších děl Andyho Warhola. Přesto, že dílo zobrazuje situaci, s jakou se setkáváme ve zprávách denně, cítíme z kompozice naléhavost a mrazení. Různé nehody a katastrofy Warhol zaznamenával proto, aby zvýraznil jejich děsivost a donutil lidi zamyslet se nad podstatou věci. Smrt pro něj byla něco neobyčejného a právě proto ji ukazoval prostřednictvím svých obrazů.[90]

V nedávné době objevili historici umění ve spolupráci s počítačovými experty na staré disketě, na niž výtvarník ukládal své práce vytvořené v 80. letech, dosud neznámá digitální díla. Warhol vytvořil více než desítku děl na stroji Amiga tehdejšího předního výrobce počítačů Commodore. Mimo jiné je mezi nimi portrét zpěvačky skupiny Blondie Debbie Harry, který byl podle BBC v roce 1985 zřejmě prvním digitálně vytvořeným Warholovým obrazem. Historiky umění z Univerzity Carnegie Mellon v Pittsburghu vedlo k pátrání po disketách video, které kdosi zveřejnil na internetu. Experti v archivech Warholova muzea narazili na neoznačené 30 let staré diskety, na kterých rozluštili vedle portrétu zpěvačky také okolo desítky dalších děl. "*Úžasné je, že když se na ty obrázky díváte, můžete vidět, jak rychle Warhol objevil podstatu vyjádření prostřednictvím tehdy zcela nového digitálního média,*" komentoval nález umělec a jeden ze členů pátracího týmu Cory Arcangel.[91]

Warhol vytvořil desítky uznávaných děl a je považován za jednoho z nejvlivnějších umělců druhé poloviny minulého století.



Obrázek 36: Andy Warhol: *129 Die in Jet,* 1962, akryl a tužka na plátně, 254 x 182,9 cm, Mus. Ludwig, Cologne

Obrázek 37: Andy Warhol: Počítačový autoportrét, Andy Warhol museum

[90] http://www.warhol.org/exhibitions/2012/headlines/selectedworks/129dieinjet.php
[91] http://kultura.idnes.cz/nasel-se-novy-andy-warhol-0hs-/vytvarne-meni.aspx?c=A140425_120856_vytvarne-umeni_ob/ 11.12.2014

1.7 Aktuální trendy a koncepty

V současnosti už si fotografie vydobyla své stálé místo na poli výtvarného umění, co víc – film, video, světelná instalace nebo počítačová grafika a animace postupně vytlačují klasickou malbu, sochu i grafiku. Digitální fotografie se svými možnostmi téměř definitivně nahradila fotografii klasickou. Z nepřeberného množství vybírám pro tuto závěrečnou kapitolu teoretické části práce jen několik představitelů. Jsem si přitom plně vědoma subjektivity svého výběru, který je ovlivněn místem a časem, ve kterém bytuji.

1.7.1 Jan Saudek – Divadlo života

„1935: Hned jak se narodím, tak mě příbuzní fotografují, stejně jako každé malé dítě. Později zase já je: instinktivní snaha nás všech zachovat památku.“

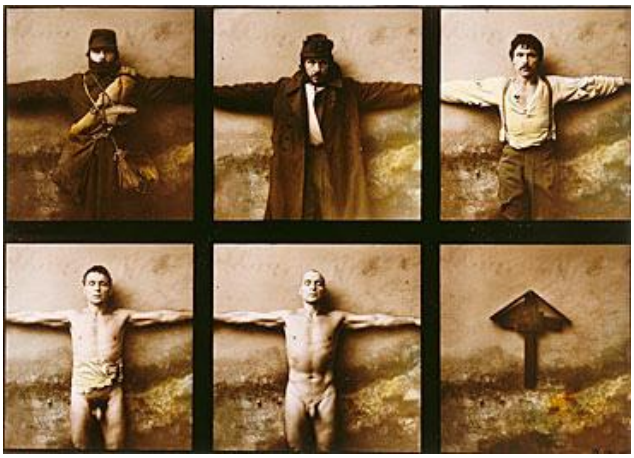
Jan Saudek

Jan Saudek se narodil roku 1935, jeho dětství i dětství jeho dvojčete Karla (klasika českého komiksu) tedy poznamenala druhá světová válka. Vyučil se fotografem, ale až do roku 1983 pracoval jako reprodukční fotograf v tiskárnách. V 60. letech byl ovlivněn dílem Edwarda Steichena, se kterým se seznámil z katalogu výstavy „Lidská rodina“. Pochopil, že *„fotografovat neznamená dělat hezké obrázky, ale spíš chápat vztahy mezi lidmi. ... Výraz generace hledající v poválečných troskách morálních hodnot ztracený ráj lásky, lidského tepla, přátelství.“*[92]

Pracoval ve sklepním ateliéru, a proto je pro jeho emotivní práce typická oprýskaná zeď v pozadí aktérů. V normalizačním Československu nesměl publikovat, první monografie "*Il teatro de la vita*" vyšla roku 1981 v Miláně. Roku 1990 byl jako vůbec první Čech vyznamenán francouzským titulem "Le Chevalier des Arts et Letters" (Rytíř umění a literatury). Po sametové revoluci byl doceněn také ve své vlasti - Saudkova čtrnáctá, doposud nejrozsáhlejší monografie "*SAUDEK*" (nakl. Slovart, Praha) vyšla roku 1990. Roku 2006 obdržel vyznamenání ministra kultury Artis Bohemiae Amicis za šíření dobrého jména vlasti v zahraničí.

Jan Saudek je světově nejproslulejším českým fotografem současnosti s více než 400 samostatnými výstavami po celém světě. Je zastoupen ve všech prestižních světových muzeích a uměleckých galeriích. [93]

[92] Saudek, 1991, komentář Daniela Mrázková
[93] Saudek, 1991



Obrázek 38: Jan Saudek: Příběh vojáka, 1984

Obrázek 39: Jan Saudek: Els, 1989

1.7.2 Barbara Probst - Úplné znejistění

Německá fotografka Barbara Probst se narodila v Mnichově v roce 1964, žije a pracuje střídavě v Německu a USA. Na sérii *Exposures*[94] začala pracovat v roce 2000 a dodnes vytvořila přes sto fotografických souborů. Všechny spojuje metoda, kterou jsou pořízeny: dva až třináct fotoaparátů je instalováno v jednom prostoru a jejich závěrky pořídí snímek simultánně za pomoci dálkového, rádiem řízeného ovládání. Vyfotografované snímky jsou divákovi předkládány v řadách, jež mají přesně danou posloupnost "jako slova ve větě". Instalace sestává většinou z velkoformátových snímků a divák se musí pohybovat, aby je přehlédl. Stačí pootočení hlavy, krok stranou, vpřed nebo vzad. I u této formálně redukované práce Probst zůstává věrná performativnímu principu interakce. Výsledkem je znejistění diváka, který najednou neví, který pohled je ten jeho. Její práci prostupují "*Zastavení v čase par excellence, multiplikace prostřednictvím série záběrů, nejasná hranice, kde začíná a kde končí aranžmá, odkazy k estetice a lineární naraci hraného filmu*“[95]

Obrázek 40: Barbara Probst z cyklu Exposures. Fotografie 2014

[94] kterou jsme mohli vidět v pražské galerii Rudolfinum na jaře 2014
[95] kurátor David Korecký – z představení pražské výstavy, www.Lidovky.cz

1.7.3 Lorenzo Vitturi - Dalston Anatomy

Lorenzo Vitturi (narozen v Benátkách roku 1980) je fotograf a sochař, který žije a pracuje střídavě v Londýně a Miláně. V roce 2004 vystudoval fotografii a design v Římě, spolupracoval s italským režisérem Tinto Brassem, pracoval jako jevištní výtvarník v Cinecitta studiích v Římě. V jednom ze svých projektů obrátil pozornost ke svému rodnému městu – Benátkám. O této práci řekl: *„Zajímám se o křehkost věcí a o to, co mohu dělat jako umělec. Pro toto jsou Benátky vhodné místo. Ale to je i můj domov a já silně prociťuji, co se tam děje. Do všech míst, včetně Benátek přichází homogenizace. Tak jako na trh Ridley Road. Chtěl bych, aby byla nějakým způsobem ochráněna před gentrifikací*[96] *a plíživou stejností, Chtěl bych, aby existovala svým vlastním způsobem a podle vlastních pravidel. "* [97]

Vitturi přenesl tuto zkušenost z Benátek do své fotografické praxe, ve které pracuje na pomezí fotografie, sochy a akce. V roce 2013 vydal svou první fotoknihu *Dalston Anatomy*, která byla zařazena mezi nejlepší knihy roku. Následně uspořádal samostatnou výstavu v Amsterdamu a Londýně (Photographers´Gallery, léto 2014).

Obrázek 41: Lorenzo Vitturi: Plastic Blue 1 & 2 ze serie Dalston Anatomy. 2013. Barevná fotografie.

Obrázek 42: Lorenzo Vitturi: Yellow Chalk 1 & 2 ze serie Dalston Anatomy. 2013. Barevná fotografie.

[96] **Gentrifikace** je označení pro lokální sociálně-kulturní změny, které nastávají, když bohatší lidé nakupují nemovitosti k bydlení v dosud méně prosperujících společenstvích. V návaznosti na gentrifikaci roste průměrný příjem a klesá průměrná velikost rodiny ve společenství, což může vést k vytlačení nízkopříjmových vrstev obyvatelstva (z důvodu zvýšeného nájemného, vyšší ceny domů a vyšší daně z vlastnictví). Tento typ populační změny snižuje průmyslové využití půdy, která ustupuje využití pro obchod a bydlení. Kromě toho se do dříve zanedbaných oblastí stahují nové podniky, zaměřující se na bohatší základnu spotřebitelů, což dále snižuje dostupnost služeb pro méně majetné domorodce.
TOUŠEK, V.; KUNC, J.; VYSTOUPIL, J. a kol. *Ekonomická a sociální geografie*. Plzeň: Aleš Čeněk, 2008. 411 s. ISBN 978-80-7380-114-4. S. 124-125.

[97] http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jul/13/lorenzo-vitturi-ridley-road-markets-edgy-dynamic-east-london-photographer/10.12.2014

V projektu *Dalston Anatomy* se Vitturi snaží zachytit ducha trhu Ridley Road v Dalstonu ve východním Londýně dříve, než se trh stane obětí gentrifikace. Činí to prostřednictvím ohromujících barevných soch a surrealistických portrétů. Je inspirován shonem kolem afrických, karibských a asijských potravinářských stánků a zachycuje to, co nazývá svou "bláznivou estetikou". Nalezené objekty aranžuje do dynamických kompozic a fotografuje je před kulisami z materiálů odhozených na trhu. Ty kombinuje s portréty místních postav a tak vytváří jedinečný portrét způsobu života, který brzy zanikne. Jeho snímky jsou na hony vzdáleny od tradičních způsobů fotografování ulice, evokují však její kakofonickou energii.

1.7.4 Studentské práce

Fotografie se jeví jako aktuální a zajímavé médium také současným studentům pedagogických i uměleckých škol. Jako příklad zde uvedu práce Barbory Oberhelové z Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy a Gabriely Prochazka, která studuje na Fakultě umění a designu J. E. Purkyně obor Grafický design 2.[98]

Gabriela Prochazka se ve své práci, videoinstalaci, nazvané *Galaxie hvězd* (*Galaxy of Stars)* nechala inspirovat prohlášením Andy Warhola: „*V budoucnosti bude mít každý svých 15 minut slávy.*“

Na sociálních sítích může přispět každý, cítit se slavný, cítit se milovaný. O své práci Gabriela (opět na facebooku) píše: *„V této instalaci jsem použila fenomén dívčích selfies typu 'kiss me' známé také jako 'duckface' zachycené většinou na nekvalitní fotoaparáty (Instagram, Photobooth). Nikdy předtím nebylo tak jednoduché sdílet svůj osobní život, svou 'image' než dnes. Každý se může cítit tak trochu jako 'hvězda'. Tyto autoportréty promítané na strop, jemně poblikávají a tak trochu soutěží o to, aby se Vám co nejvíce líbily. Vzdáleně snad evokují novodobé digitální nebe sociálních sítí. Stáhla jsem na stovky dívčích autoportrétů z otevřených profilů na Facebooku, jež jsou pro kohokoliv (s účtem na fcb) k vidění, čili jsou k dispozici pro všechny a k jakémukoliv účelu.“*[99]

Instalace evokující noční oblohu - autoportréty, které dýchají v rytmu galaxie, byly k vidění v pražské galerii Plevel v zimě roku 2013.

[98] Gabriela je momentálně na stáži na Arts plastiques na Paris 8, Francii a má za sebou také jeden semestr na Bezalel Academy of Arts and Design v Jeruzalémě.

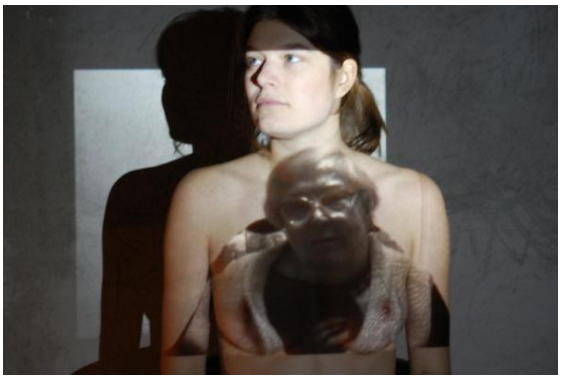
[99] https://www.facebook.com/events/581339281954132/permalink/581345361953524/9.12.2014

Obrázek 43: Gabriela Prochazka: GALAXY OF STARS. 2013. Videoinstalace.

Obrázek 44: Gabriela Prochazka: GALAXY OF STARS. 2013. Videoinstalace – pohled do galerie.

Barbora Oberhelová představila svou kolekci fotografií nazvanou *Moji blízcí* v roce 2012 na výstavě výtvarných prací VIII. ročníku soutěže studentů Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Jednalo se o fotografický záznam akce, při které si studentka promítala portréty svých blízkých na nahé části svého těla.

O své práci píše: *„Nápad s promítáním fotek na člověka jsem dostala úplnou náhodou. Při prohlížení fotek z letní dovolené někdo prošel před promítačkou a mě zaujalo, jak to vypadá. Později jsem tento nápad zužitkovala v semestrální práci na téma Skryté tváře. Zabývala jsem se v ní svojí podobností s ostatními členy rodiny. Vyfotila jsem je a jejich tváře začala promítat nejdřív na svou tvář a později na své tělo.“* [100]



Obrázek 45: Barbora Oberhelová: Moji blízcí (3). 2011. Barevná fotografie, součást cyklu.

Obrázek 46: Barbora Oberhelová: Moji blízcí (10). 2011. Barevná fotografie, součást cyklu.

[100] citováno ze soukromého e-mailu 12. 12. 2014

1.7.5 Sociální fotografie v novodobém významu

„Sociální fotografie v přeneseném novodobějším významu je podkategorií fotografie, která se zaměřuje na technologie a také na spolupráci fotografů. Digitální fotografie, Internet a internetové stránky pro sdílení fotografií pomohly vzniknout novým nástrojům a metodám sociálních sítí. Rozvinul se flashpacking - způsob cestování, kdy cestovatel vlastní iPod, digitální fotoaparát i notebook, přímo na cestě píše vlastní blog a přes mobilní připojení k internetu vysílá živé videozáznamy z cest. Ke sdílení sociálních fotografií na Internetu slouží mimo jiné populární software Instagram, který umožňuje sdílet fotografie pořízené převážně mobilními telefony, autorům ventilovat svou kreativitu a poskytuje téměř okamžitou odezvu na publikovanou fotografii. Aplikace se nesnaží konkurovat jiným sociálním službám, ba naopak umožňuje snadné sdílení fotografií na další sociální sítě jako je Facebook, Twitter, Flickr nebo na publikační služby Posterous a Tumblr.[101]

Fenoménem Selfie photo (počeštěno na „selfíček“), který je velice rozšířený zejména mezi staršími dětmi a mezi mládeží, se ve své bakalářské práci zabývala Barbora Kaluszná. Ve svém výzkumu dospěla k předpokládanému závěru: „*Selfie je anglické slovo, které v překladu znamená autoportrét, tyto autoportréty bývají pořízeny chytrým telefonem z natažené ruky, následně jsou publikovány na sociálních sítích. Jak jsem zjistila po prostudování vrácených dotazníků, téměř každý respondent vlastní fotoaparát nebo mobilní telefon s fotoaparátem, a tudíž není žádný problém tyto fotografie kdykoliv, kdekoliv a s kýmkoliv vytvořit. Ze stovky respondentů pouze jediný nevlastní žádný fotoaparát, ani mobilní telefon s fotoaparátem. Na otázku, zda se už někdy sami vyfotografovali, 84 dotazovaných selfie fotografii vytvořili. Pouhých 16 respondentů nevytvořilo selfie fotografii, ale i to se může změnit, jelikož tento fenomén se šíří skutečně velice rychle.*“[102]

Kaluszné závěry odpovídají celosvětové situaci: podle průzkumu z roku 2013 dvě třetiny australských žen ve věku od 18 do 35 let pořizují „selfies“, hlavně pro publikování na Facebooku. Podle ankety výrobce mobilních telefonů a fotoaparátů Samsung tvoří 30% veškerých fotografií pořízených lidmi ve věkovém rozpětí 18 - 24 let právě selfies. V roce 2013 se slovo „selfie“ stalo natolik běžným, aby bylo zařazeno do online slovníku Oxford English Dictionary a zároveň se stalo slovem roku.[103]

[101] http://cs.wikipedia.org/wiki/Soci%C3%A1ln%C3%AD_fotografie/ 10. 12. 2014
[102] Kaluzsná, 2014, s. 31
[103] http://www.prdaily.com/Main/Articles/3c6d1480-faa6-4615-a2de-d98b8d04b19e.aspx/ 10. 12. 2014

1.8 Závěr teoretické části

Prvotním cílem fotografie bylo dostát nárokům malby a zvýšené poptávce po co nejrealističtějším zobrazení skutečnosti. Lidé byli fascinováni možností konzervovat skutečnost, uchovat její nezměněný obraz. V počátcích fotografie bylo třeba velmi dlouhé doby osvitu, a proto fotografové v ateliérech používali různé pomůcky pro držení hlavy portrétovaného člověka. Tato nesnáz byla záhy odstraněna vyvinutím nových fotografických postupů a fotografie se mohla pokusit přiblížit malbě a uhájit své místo na poli umění. Piktorialismus přenášel fotografický obraz do finální podoby pomocí tzv. ušlechtilých tisků, a tím se domáhal práva na uznání fotografie jako uměleckého prostředku.

Postupně fotografové začali hledat a nalézat vlastnosti specifické právě pro fotografii – učili se pracovat se světlem a vystihnout správný okamžik pro stisknutí spouště.

Fotografii ovlivnil také vynález filmu. Film nastavil světu nové vidění skutečnosti, objevil možnost pracovat s posuvným rámem, velikostí obrazu, s děním mimo záběr a zabýval se zachycením ubíhání času. Z filmové řeči fotografie převzala především práci s detailem.

Díky tomu, že fotografie převzala dokumentární funkci obrazu, mohly se svobodně rozvíjet různé malířské směry, které tak byly nutnosti, co nejpřesněji zachycovat skutečnost, zbaveny. Počátkem 20. století ovlivnil další vývoj malby kubismus, expresivní malba a pak už celá škála různých pojetí, směrů a tendencí včetně abstraktního malířství.

Zatímco o uznání fotografie jako umělecké techniky musela fotografie svádět nelehký boj, její dokumentární a popisná funkce nebyla zpochybňována nikdy. Fotografický dokument patří neodmyslitelně k práci historiků, sociologů, stejně jako přírodovědců či fyziků. Fotografický portrét je nejen svědectvím o podobě člověka v čase, ale stává se i svědkem stavu okolního světa.

Fotografie se stala samozřejmou součástí našeho života. Fotoaparát je zabudovaný téměř v každém mobilním telefonu, a tudíž je snadno dostupným médiem. Kromě nesporné možnosti dokumentace míst, lidí i situací se zde otvírají nové možnosti pro tvořivost. Výstižně výhody tohoto média katalogu své poslední výstavy popisuje Jan Šmíd: *„Rychlost versus nutnost zastavování se: Jakási „samozřejmost“ a jistota digitálního záznamu umožnila těm z nás, kteří ji však stále považujeme za určitou formu jedinečnosti, pohlížet na banální a všední svět v našem blízkém i vzdáleném okolí poněkud rychleji a automatičtěji, přesto ale (...) prizmatem silného zaujetí, objevování a fascinace, jakousi vizuální „opojností“ a obrazovou poetikou, jíž definuje zcela běžný svět okolo nás. Leckterá věc a předmět, drobnost nebo předmětná či pocitová monumentalita, na kterých naše oko spočine, se může stát potenciálním inspiračním zdrojem, jež nás přitahuje, později vtahuje do sebe samého a alespoň na chvíli okouzluje, vzrušuje. Estetické kategorie se prolínají a umožňují nám „nadechovat“ se nekonečnou mnohostí vizuálních impulsů, dotýkat se jich prostřednictvím definovaného pohledu ve fotoaparátu a transformovat je do*

obrazových zpráv, které jsou – což je na tvoření nádherné – ve finálním artefaktu často zcela oproštěné od své původní reálné předlohy ve světě. Co však i tehdy zůstává, je počáteční impuls, inspirace, fascinace.[104]

Jan Šmíd je jedním z tvůrců, který pracuje s několika druhy médií, kombinuje média fyzická i elektronická a pokouší se skrze ně vyjádřit to, co je aktuálně podstatné. S fenoménem fotografie pracuje v duchu tezí Viléma Flussera – je hledačem autonomního pohledu na svět. *„…rozdíly v principu vytváření fotografie a obrazu – malby se v určitých momentech stírají, nezřídka spolu dokonce korespondují…“*[105], prolínají jedno v druhé a definitivně se tak ve Šmídově tvorbě usmiřují.

[104] Šmíd, 2014
[105] Šmíd, 2012

2 Didaktická část

Fotografie jest veliká v malém; ona přispěla nesmírně ku probuzení krasocitu obecenstva, je mocnou pákou pokroku ve všech odvětvích umění, vědy a průmyslu, a uvážíme-li, že vše to je dílem naší doby a našeho věku, dílem, jež nás naplňuje obdivem, tož můžeme s myslí povznesenou vstříc hleděti dalšímu, snad ani netušenému rozvoji fotografie v budoucnosti.

J. Husník: Beseda učitelská (1880)[106]

Cílem didaktické části diplomové práce bylo navrhnout a v praxi ověřit možnosti práce s fotografickým portrétem. Po prostudování historie fotografie jsem tedy vybrala ta témata, u kterých jsem se domnívala, že by mohla oslovit žáky staršího školního věku. Při tvorbě projektu jsem vycházela z Rámcového vzdělávacího programu pro základní vzdělání, z odborné didaktické literatury a v neposlední řadě ze zkušeností, které jsem získala při práci na přípravě a realizace příměstského tábora[107] v Domě dětí a mládeže v Praze.

V této části diplomové práce jsem se nejvíce přiblížila mému druhému studijnímu oboru – Pedagogice. Kromě již zmíněné zkušenosti s tvorbou a realizací projektu pro děti staršího školního věku jsem při práci s fotografickým portrétem využila také výsledků výzkumů, kterým jsem se průběžně věnovala po celou dobu studia a které se týkaly dětských osobnostních vzorů neboli formujících autorit.

2.1 Východiska pro tvorbu projektu

2.1.1 Věkové zvláštnosti

Důležitým hlediskem při tvorbě programu pro děti je přihlédnutí k jejich individuálním a věkovým zvláštnostem. Žáci druhého stupně základní školy spadají do kategorie dětí středního a staršího školního věku. Zmíním zde charakteristiky těchto vývojových období podle klasika výzkumu dětského myšlení Piageta, jak je uvádí Fontana[108]. Tyto základní charakteristiky doplním poznatky Hájka[109], který se zabývá spojitostí věkových zvláštností s výběrem zájmové činnosti. Na závěr kapitoly se budu zabývat vývojem dětského výtvarného projevu.

[106] in Skopec, 1963, s. 39
[107] Píchová, 2013
[108] Fontana, 2010
[109] Hájek, 2007

Období **středního školního věku**[110] je obdobím počátku dospívání a podle Piageta je spojeno s nástupem formálních operací. Myšlení dětí se svou povahou již blíží myšlení dospělých. Dokážou formulovat hypotézu bez konkrétní zkušenosti, chápou závislost jednotlivých veličin (např. rychlost, váhu, čas). Při úvahách o problému užívají mřížově-grupovou strukturu, což znamená, že cokoli může být vztaženo k čemukoli jinému.[111]

Střední školní věk bývá také nazýván prepubertou. Začíná se projevovat pohlavním dospíváním a je ukončen pohlavní zralostí. Tělesný vývoj nepostupuje rovnoměrně, z toho vyplývá určitá neohrabanost v motorice. Myšlení i vyjadřování je přesnější a logičtější. Děti se začínají zabývat řešením obecných problémů, otázkami společenského života a sociálních vztahů. Formuje se mravní vědomí, smysl pro spravedlnost. Často se objevuje nespokojenost se sebou samým, projevy snahy o nezávislost jsou pro mnohé autority těžko přijatelné. Zvyšuje se touha po dobrodružství. Ve volbě činností, a to nejen zájmových, převažuje zájem o sociální kontakty v kolektivu, děti raději než pravidelnou organizovanou činnost vyhledávají neformální skupiny. Rodiče přestávají být pro děti v tomto věku autoritou, tou se může stát učitel, vedoucí zájmové činnosti, ale také osoby mediálně prezentované (herci, sportovci). Labilita chování a podrážděnost, která k problémům dospívání patří, může být zmírněna díky silnému zájmovému zázemí s citlivým a chápavým přístupem nejen rodičů, ale i vedoucích nebo učitelů.[112]

Ve vývoji **dětského výtvarného projevu** rozlišujeme tři zřetelně oddělená období. **Období raného dětského projevu** je období plné spontaneity, nadšení a výtvarných zážitků. Dítě využívá ikonografická schémata odrážející podstatné rysy skutečnosti. Ze symbolických znaků pro náš svět dítě sestavuje jeho obraz. Zachází s nimi jako se stavebnicí, v souladu se zvoleným námětem je umisťuje na papír – zprvu volně do plochy formátu, později je řadí do souvislostí. Často děti vytvářejí ikonografická schémata kopírováním hotových vzorů podle prací profesionálních výtvarníků. Bezduché opakování těchto vzorů ale brání autentickému projevu. Pokud výtvarná výchova klade důraz na výtvarné dovednosti žáků, zvládnutí základních postupů, vyhovují výuce tradiční náměty s jednoduchou motivací. Stálým opakováním však náměty ztrácejí životnost, je oslabován výraz výtvarných znaků a pokusy o jejich náhradu doprovází pocit vnitřní nejistoty. Zvolna se vytváří pocit neúspěšnosti a na něj navazuje pokles výtvarné aktivity.

Toto přechodové období bývá nazýváno tzv. **krizí dětského výtvarného projevu.** V současné době se s jejími příznaky setkáváme ve výtvarném vyjadřování desetiletých dětí. Tento vývojový proces má výrazně individuální průběh. Někteří jedinci zábrany po čase překonávají, jiní ztrácejí vztah jak k vlastní tvorbě, tak k výtvarnému umění vůbec. Pokud se však výtvarná výchova zaměřuje na schopnost zaujatě se dívat na svět, samostatně uvažovat a citlivě se o pozorování a myšlenky dělit, uchovávají si žáci bezprostřednost a chuť se výtvarně vyjadřovat. Protože se soustřeďují především na výtvarný proces, obavy z neúspěšného výsledku nepociťují, nevytvářejí si výtvarně projevové zábrany a ve svém vývoji pokračují až do puberty.

[110] přibližně od 12 let
[111] Fontana, 2010
[112] Hájek, 2007

V období dospívání žáci prosazují své individuální zájmy a výtvarné preference. Někteří se přiklánějí k tzv. ateliérové výuce, jiní se zaměřují na zvládání výtvarných technik, jiní si oblíbí keramiku nebo textilní tvorbu. Někteří žáci vytvářejí snové kompozice, vycházející z vnímání sama sebe. Je proto důležité volit takovou koncepci výtvarné výchovy, která by napomáhala překlenutí tzv. krize výtvarného projevu a nevedla k rozloučení s výtvarnými aktivitami. Tou cestou může být například práce s fotografií.[113]

2.1.2 Rámcový vzdělávací program

Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělání vychází z nové strategie vzdělávání vytyčené Národním programem rozvoje vzdělávání v České republice, který vznikl na základě usnesení vlády České republiky č. 277 ze dne 7. dubna 1999. Vláda v něm, v návaznosti na programové prohlášení z července 1998, schválila hlavní cíle vzdělávací politiky. Přijaté cíle se staly východiskem „Koncepce vzdělávání a rozvoje vzdělávací soustavy v České republice“ zveřejněné Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy dne 13. května 1999. Ministerstvo se touto koncepcí přihlásilo k zásadě, že rozvoj školství a všech dalších vzdělávacích institucí a aktivit, podílejících se na utváření národní vzdělanosti, se má v budoucnosti vyvozovat z obecně přijatého rámce vzdělávací politiky a jasně vymezených střednědobých a dlouhodobých záměrů, které mají být veřejně vyhlášeny v podobě závazného vládního dokumentu, tzv. „Bílé knihy“ – jak jsou obdobné texty strategického charakteru v některých zemích označovány. Česká Bílá kniha je pojata jako systémový projekt, formulující myšlenková východiska, obecné záměry a rozvojové programy, které mají být směrodatné pro vývoj vzdělávací soustavy ve střednědobém horizontu.[114]

Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělání zdůrazňuje osvojení tzv. klíčových kompetencí, jejich propojenost se vzdělávacím obsahem a uplatnění získaných vědomostí a dovedností v praktickém životě. Smyslem a cílem vzdělávání je tedy vybavit všechny žáky souborem kompetencí na úrovni, která je pro ně dosažitelná, a připravit je tak na další vzdělávání a uplatnění ve společnosti. Za klíčové jsou považovány: kompetence k učení, kompetence k řešení problémů, kompetence komunikativní, kompetence sociální a personální, kompetence občanské a kompetence pracovní. Tyto kompetence představují souhrn vědomostí, dovedností, schopností, postojů a hodnot důležitých pro osobní rozvoj a uplatnění každého člena společnosti.

Vzdělávací obsah Rámcového vzdělávacího programu pro základní vzdělání je orientačně rozdělen do devíti vzdělávacích oblastí, z nichž každá je tvořena jedním oborem nebo více obsahově blízkými obory. Výtvarná výchova je spolu s výchovou hudební zařazena do vzdělávací oblasti Umění a kultura. Vzdělávání v této oblasti přináší osvojování světa prostřednictvím tvořivých aktivit. Dochází k rozvíjení specifického cítění, tvořivosti, vnímavosti jedince k uměleckému dílu a jeho prostřednictvím k sobě samému

[113] Roeselová, 1997
[114] http://aplikace.msmt.cz/pdf/bilakniha.pdf

i k okolnímu světu. Učivo výtvarné výchovy směruje ke třem hlavním oblastem – k rozvíjení smyslové citlivosti, k uplatňování subjektivity a v neposlední řadě k ověřování komunikačních účinků.

Praktické propojení vzdělávacího obsahu s klíčovými kompetencemi je zajištěno tím, že si škola na základě cílového zaměření vzdělávací oblasti stanovuje ve Školním vzdělávacím programu jednotlivé výchovné a vzdělávací strategie vyučovacích předmětů.

Při přípravě projektu na téma portrétní fotografie jsem tedy z Rámcového vzdělávacího programu pro základní školy vycházela. Úspěšná realizace tohoto konkrétního projektu by měla směřovat k následujícím doporučeným očekávaným výstupům pro předmět výtvarná výchova: *žák:*

- *užívá vizuálně obrazná vyjádření k zaznamenání vizuálních zkušeností, zkušeností získaných ostatními smysly a k zaznamenání podnětů z představ a fantazie*
- *užívá prostředky pro zachycení jevů a procesů v proměnách a vztazích; k tvorbě užívá některé metody uplatňované v současném výtvarném umění a digitálních médiích – počítačová grafika,* ***fotografie,*** *video, animace*
- *interpretuje umělecká vizuálně obrazná vyjádření současnosti i minulosti; vychází při tom ze svých znalostí historických souvislostí i z osobních prožitků*[115]

2.1.3 Možnosti využití fotografie při rozvíjení učiva

Nad možnostmi využití fotografie ve vyučování se ve své diplomové práci zamýšlela již Macháčková:

„Smyslová citlivost může být rozvíjena prostřednictvím fotografie například při práci se světlem (a stínem) - ostré a měkké světlo (směrové a rozptýlené): modelace objemu světlem, deformace tvaru vlivem světla, světelný kontrast, siluety, vyniknutí a potlačení různých povrchových struktur, vlastní a vržený stín a jeho deformace, vliv světla na vyniknutí a potlačení barev. Dále pak při různých kompozičních cvičeních, hledání a vytváření kontrastů (v barvě, světle i rozměrech), umísťování prvků v ploše při tvorbě koláže nebo montáže výstřižků fotografií, nebo porovnáváním statické a dynamické fotografie a tvorbě živých obrazů. Při uplatňování subjektivity, tedy emocí, nálad, představ, fantazie a osobních zkušeností, se dá fotografie využít například k ilustraci textu, při tvorbě animovaného filmu, koláži a fotomontáži, fotokomiksu, reklamy či plakátu, ale i ve volné tvorbě žáků. Komunikační účinky se potom dají ověřovat například popisováním zkušeností dosažených v experimentu deformací vrženého stínu, popisování postupu při focení, vysvětlování záměru fotografa nebo sdělováním dojmů a pocitů z promítaných fotografií a při jejich interpretaci.“[116]

[115] http://www.msmt.cz/vzdelavani/skolskareforma/ramcove-vzdelavaci-programy /24.1.2013
[116] Macháčková, 2012, s. 34

Využití fotografie v hodinách výtvarné výchovy je doporučeno také v didaktické literatuře. Například Fulková doporučuje pracovat se snímky z rodinného alba, nabízí možnost vytvořit z obrazových reprodukcí roláž, používá Sudkovu fotografii jako inspirační východisko pro vlastní tvorbu žáků. Mezi technikami doporučenými pro 6. a 7. ročník základní školy, které se nacházejí v závěru knihy, však fotografie jako taková chybí.[117]

2.1.4 Fotografie ve školním prostředí

Fotoaparát se v posledních letech stal běžnou součástí mobilního telefonu. Mobilní telefon (jakkoliv se bráníme si to přiznat) se zase stává nezbytnou součástí image každého člověka, děti školního věku nevyjímaje. Pro současné děti se vlastní telefon stává atributem samostatnosti, měřítkem sociálního postavení. Na mnoha českých školách byli ale pedagogové nuceni zakotvit do školního řádu omezení používání mobilních telefonů – a tedy i zabudovaných fotoaparátů během vyučování. Pro příklad cituji ze školního řádu pražského gymnázia Budějovická: *„V průběhu vyučovacích hodin je zakázáno používat mobilní telefony a jiné podobné přístroje narušující průběh vyučování. Vyučující je oprávněn studentovi dočasně odebrat mobilní telefon či jiný podobný přístroj v případě, kdy jejich používáním student narušuje bezpečný a řádný průběh vzdělávání. Dočasným odebráním se rozumí odebrání maximálně do konce daného vyučovacího dne.“*[118] Podobná nařízení jsem shledala ve všech školních řádech, které jsem náhodným výběrem zařadila do svého drobného průzkumu.

S touto skutečností je tedy při realizaci programu, který pracuje s fotografováním, nutno počítat. Je třeba si předem ověřit, jak je používání technických zařízení ošetřeno ve školním řádu konkrétní školy a případně si vyžádat pro práci na projektu, který využívá žákovské telefony, tablety nebo fotoaparáty, z takového nařízení výjimku.

2.1.5 Formující autority u dětí staršího školního věku – výsledky výzkumu

V roce 2014 jsem se v rámci svého studia na katedře Pedagogiky Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy zabývala výzkumným šetřením, ve kterém jsem zjišťovala, kde nacházejí děti staršího školního věku formující autority pro budování své vlastní identity. Zabývala jsem se otázkou, kdo jsou dětské životní vzory a zda děti dokážou rozlišit mezi reálnými lidmi a postavami z filmů a počítačových her. Výsledky šetření jsem zpracovala ve studii, která vycházela z analýzy dat získaných výzkumným šetřením provedeným v prosinci roku 2013 a lednu 2014. Připravený dotazník vyplnilo 147 dětí ve věku 12 - 15 let navštěvujících pražské základní školy nebo osmiletá gymnázia. Při analýze dotazníků jsem porovnávala rozdíly mezi výpověďmi studentů základních škol a gymnázií a také mezi dívkami a chlapci. Hrdiny a vzory, které respondenti uváděli, jsem roztřídila

[117] Fulková, 1999
[118] http://www.gybu.cz/oskole/skrad.asp/ 10. 12. 2014

do kategorií (sportovci, herci a zpěváci, literární a filmové postavy, rodiče a další rodinní příslušníci). Zjistila jsem, že si děti uvědomují, že jejich idoly mají kromě profesního úspěchu také obyčejné lidské vlastnosti a že jejich filmoví hrdinové nejsou skuteční. Hlavními životními vzory pro zkoumanou skupinu pražských dětí staršího školního věku zůstávají stejně jako v minulosti jejich rodiče a prarodiče.

Jedna z otázek v dotazníku se týkala výzdoby dětského pokoje. Dotazovala jsem se, zda si děti vizualizují své osobnostní vzory. Podle odpovědí v dotaznících má v dětském pokoji plakáty nebo fotografie svých blízkých nebo svých idolů a vzorů 94 ze 147 dotázaných dětí. Na plakátech jsou především oblíbení zpěváci a herci (45), často se objevují fotografie rodiny (18), přátel nebo školní třídy (18) a také vlastní fotografie, které často děti komentují jako „vzpomínky na to, jak jsem byla malá"(5). V menší míře jsou zastoupena zvířata (17), sportovci (11), u chlapců auta, motorky nebo traktory (6) a naučné přílohy z časopisů (6).

Výsledky výzkumné studie (stejně jako srovnatelné předchozí výzkumy jiných studentů) ukazují, že odpovědi dětí odrážejí současnou situaci na populární scéně a v médiích. Uváděná jména se obměňují v souvislosti s uvedením nového klipu, filmu či seriálu. Z odpovědí ve všech zmiňovaných výzkumech je zřejmé, že děti o svých idolech přemýšlejí a jsou ochotny o nich a jejich vlastnostech debatovat. Tento závěr jsem měla na paměti i při vytváření výtvarného projektu, jehož spojujícím článkem byl fotografický portrét.

2.2 Návrh projektu

Projekt[119] na téma *Portrét ve fotografii* jsem připravila pro žáky 6. - 7. ročníku základní školy. Počítala jsem s klasickou školní třídou, tedy asi s 25 žáky a vyučovací jednotkou 90 minut – tedy„dvouhodinovkou“, která je pro výuku výtvarné výchovy na druhém stupni ZŠ obvyklá. Pro lepší přehlednost jsem následující text strukturovala.

Klíčové pojmy: člověk, portrét, fotografie, atribut, výraz, nonverbální komunikace, gesto, detail, hádanka, normalita, tetování, věk, charakter

Mezioborové vztahy a přesahy: osobnostní a sociální výchova, mediální výchova, literatura

Části projektu:

1. IDENTITA – člověk, jeho povolání a zájmy – klamnost prvního dojmu. Zkoumání portrétních fotografií a vlastní fotografie žáků.

[119] Vhodností užití termínu „projekt“ a jeho pojetí ve výtvarné výchově jsem se podrobněji zabývala ve své bakalářské práci. Viz Píchová, 2013.

2. NONVERBÁLNÍ KOMUNIKACE – zadané epizody přehrávané pomocí gest a výrazů tváře. Záznam gest pomocí chronofotografie nebo kresbou.

3. DETAIL – fotohádanky. Vlastní fotografie žáků – detaily obličeje. Přemalba temperou na velký formát.

4. TETOVÁNÍ – debata nad dokumentárními fotografiemi. Návrh a realizace vlastního tetování (na svou fotografii, pak speciálním fixem na tělo).

5. CHARAKTER – má člověk povahu vepsanou do tváře? O. Wilde: Obraz Doriana Graye versus portréty morálně krásných lidí. Změna tváře technikou muchláže.

6. TŘÍDNÍ PORTRÉT – průměrné poměry částí obličeje. Kresba portrétu spolužáka. Autoportrét pomocí barev. Třídní portrét proložením portrétů dílčích.

2.2.1 IDENTITA

Námět: člověk, jeho povolání a zájmy

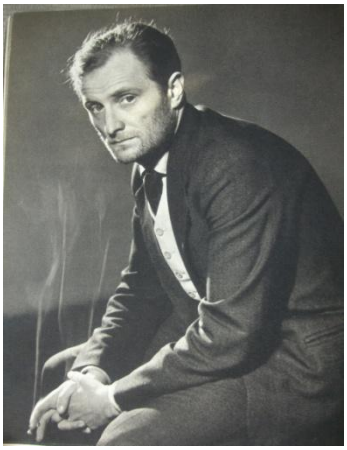
Cíl: žák:

- porovná svůj dojem z fotografie s informací o fotografovaném člověku
- vyfotografuje spolužáka tak, aby byly patrné jeho zájmy, vybere jednu nejzdařilejší verzi úkolu
- (přenese fotografii do PC a vytiskne ji) – podle možností školy
- v debatě zdůvodní svou fotografii

Lidský problém: klamnost prvního dojmu, stylizace do role

Výtvarný úkol: portrétní fotografie - aranžovaná

Vazba na výtvarnou kulturu: Václav Chochola, Mistr Theodorik



Obrázek 47: Václav Chochola: Luis Chiron. Fotografie.

Obrázek 48: Václav Chochola: Karel Ludwig. Fotografie.

Pomůcky: učitel: vytištěné reprofotografie známých osobností V. Chocholy (6 - 10)
PC a dataprojektor , černobílá tiskárna, čtečka karet z fotoaparátů
reprodukce - světci s atributy z Karlštejnského cyklu
žáci: digitální fotoaparát a kabel k PC – alespoň do čtveřice

Úkol:

Motivační část – úvodní – 20 minut

- Seznamte žáky s rámcovým průběhem hodiny a očekávanými výstupy (cíli).
- Rozdělte žáky do šesti skupin a nechte kolovat 6 - 10 Chocholových fotografií. Žáci ve skupinách zapisují své domněnky ohledně profese fotografovaných osob (osobností).
- Promítejte tyto fotografie – zástupce skupin říkají domněnky. Seznamte žáky se jmény a povoláními osob na fotografiích. Kdo se trefil? Podle čeho jste tak usuzovali?
- Krátkou zmínku o atributech světců doplňte obrázky.

Tvůrčí činnost – hlavní část – 40 minut

- Žáci v malých skupinkách (podle počtu fotoaparátů) vyfotografují každého žáka tak, aby byly patrné jeho zájmy. Určete pravidla, jak se mohou pohybovat po škole, které rekvizity a prostory mohou využívat. Jednu fotografii za každého žáka učitel připraví do PC pro promítnutí, případně vytiskne. Žáci musí sami sledovat časový limit pro dokončení úkolu.

Reflektivní část – 20 minut

- Prezentace výsledků: vystavte vytištěné fotografie (dle možností školy)
- Reflektivní dialog: promítněte práce žáků – autoři v debatě zdůvodní svou fotografii, spolužáci komentují, jak se úkol podařil a nakolik odpovídá fotografie vlastnostem fotografovaného
- Kritéria hodnocení – splnění úkolu, aktivní účast, dodržení časového limitu

Závěr – shrnutí s vazbou na výtvarnou kulturu (viz výše), 10 minut

- Promítněte znovu Chocholovy snímky – nakolik vypovídají o fotografovaných osobách? Může fotografie klamat? Je to záměr?

2.2.2 NONVERBÁLNÍ KOMUNIKACE

Námět: komunikace pomocí gesta, pohybu, postoje, mimiky
Cíl: žák:

- vysvětlí pojem mimoslovní komunikace a předvede na příkladech
- zaznamená rozfázovaný pohyb, vysvětlí pojem chronofotografie
- okomentuje svou výtvarnou práci – vysvětlí volbu barev a výtvarného pojetí

Lidský problém: nezbytnost pohybu pro člověka, gesto a výraz jako komunikační prostředek

Výtvarný úkol: zaznamenání pohybu a emocí pomocí kresby pastelem

Vazba na výtvarnou kulturu: chronofotografie z počátku 20. stol.[120], F. Kupka: Poklona, Tržiště, M. Duchamp: Akt sestupující ze schodů

Obrázek 49: Marcel Duchamp: Akt sestupující ze schodů. 1912. Olej na plátně, 147,5 x 89 cm. Museum of Art, Philadelphia.

Obrázek 50: František Kupka: Poklona. Olej na plátně.

Pomůcky: učitel: kartičky se situacemi, které mají děti předvádět, fixativ, zdroje světla (lampa, projektor, reflektor…), reprodukce maleb, chronofotografie
žáci: papíry velkého formátu, lepenky, suchý pastel

Úkol:

Motivační část – úvodní: Význam gesta – 20 minut

- Žáci si od učitele vylosují zadání a připraví ve dvojicích krátkou mimoslovní interakci (blahopřání k narozeninám, kárání žáka atd.) Předvádějí ostatním a ti hádají, co dvojice sdělovala.
- Promítněte ukázky chronofotografií, Kupkových a Duchampových obrazů.

Tvůrčí činnost – hlavní část – 40 minut

- Žáci ve dvojicích nebo trojicích zachytí rozfázované gesto nebo dialog pomocí gest. Mohou využít možnosti obkreslovat siluety (stíny) vytvořené pomocí umělého světla. Pracují na celé ploše obrazu. Vybarvují vzniklé plošky, barevnost volí podle zobrazené situace. Hotové práce zafixují.

Reflektivní část – 20 minut

- Prezentace výsledků – uspořádejte výstavu prací.
- Otázky pro reflektivní dialog: Jak se podařilo gesto zaznamenat? Co bylo na práci obtížné? Měli jste technické problémy? Rozumíte spíše gestům nebo slovům? Zkuste spojit nepatřičné gesto a prohlášení.
- Kritéria hodnocení – splnění úkolu, aktivní účast, spolupráce ve dvojici.

Závěr – shrnutí s vazbou na výtvarnou kulturu (viz výše), 10 minut

- Zopakování nových pojmů, nonverbální rozloučení.

[120] Skopec, 1963, s. 194 - 201

2.2.3 DETAIL

Námět: Fotografie může zachytit detaily nerozpoznatelné lidským okem. Při velkém přiblížení vidíme jen část výjevu, zbytek si musí divák domyslet (uhodnout). Fragment obrazu tak reprezentuje celý výjev.

Cíl: žák:

- zapojuje svou představivost – hádá, co znázorňují nejednoznačné fotografie
- vyfotografuje detail obličeje spolužáka, vybere jednu nejzdařilejší verzi úkolu
- (přenese fotografii do PC a vytiskne ji – podle možností školy)
- přemaluje vytvořenou fotografii temperou
- hovoří o své práci se spolužáky i vyučujícím

Lidský problém: hra – hádanka; obličej – jeho krása, ošklivost, podivnost

Výtvarný úkol: zaznamenání detailu a přemalování na velký formát

Vazba na výtvarnou kulturu: Man Ray

Pomůcky: učitel: tradiční dětské hádanky, PC, dataprojektor, fotogramy M. Raye
žáci: fotoaparáty – do skupin, PC, tiskárna, tempery, štětce, kartony A3

Úkol:

Motivační část – úvodní – 20 minut

- Řekněte žákům několik dětských hádanek, vyzvěte je, ať přidají další.
- Promítněte fotografie M. Raye.
- Zmiňte se o irisdiagnostice, akupresuře.[121]

Tvůrčí činnost – hlavní část – 40 minut

- Žáci fotografují detaily obličeje spolužáků.
- Nejzdařilejší verzi úkolu přenesou do PC a vytisknou ji.
- Vytvořenou fotografii přemalují temperou na formát A4, barvy volí podle fantazie. Mohou pracovat také podle fotografií M. Raye.

Reflektivní část – 20 minut

- Prezentace výsledků: uspořádejte výstavu fotografií a jejich přemaleb.
- Reflektivní dialog začněte asociační hrou „co ti to připomíná“ nad obrázky. Co bylo pro žáky obtížnější fotografie nebo malba? A se kterou verzí jsou více spokojeni? Je inspirací spíše jednoznačná nebo nejasná fotografie?

[121] *Oční diagnostika – **irisdiagnostika** se řadí mezi alternativní metodu, díky které je možné odhalit i skryté příčiny psychických, ale i zdravotních problémů tělesné schránky. Je to více než tisíc let známá metoda, která odkrývá nejrůznější zdravotní disharmonie člověka. Změny, které se v průběhu života postupně zaznamenávají do našich očí, pak odrážejí náš celkový fyzický a duševní stav. Zkuste se podívat zblízka sami do zrcadla, nebo do očí jiného člověka a všímejte si detailů, jako jsou tečky, kolečka, čárky, barevné skvrnky aj. Oko – ač by se to možná nezdálo, je propojené s celým naším tělem. Jakékoli změny, které se dějí v našem organismu, můžeme zaznamenat právě na očích. Metoda, která umožňuje stanovit predispozici k určitým onemocněním dříve, než se vůbec projeví. Lidské oko nám signalizuje nejrůznější příčiny zdravotních potíží – hormonální nerovnováhu, změnu kvality krve, porušení nervového zásobení orgánu aj.*

- Kritéria hodnocení – zaujetí pro práci, splnění úkolu, nápad, vtip.

Závěr – 10 minut - shrnutí s vazbou na výtvarnou kulturu (viz výše)
- Man Ray jako představitel dadaismu. Nonsens v kontextu první světové války.

2.2.4 TETOVÁNÍ

Námět: Zdobení obličeje – móda, nebo postoj?
Cíl: žák:
- debatuje se spolužáky o tetování v různých kulturách a dobách
- vyjádří svůj souhlas či nesouhlas s tetováním v současné společnosti
- navrhne vzor tetování – kreslí přes svoji vytištěnou fotografii
- se souhlasem spolužáka mu nakreslí ornament na obličej nebo paži „tetovacím fixem“
- hovoří o své práci se spolužáky i vyučujícím

Lidský problém: tetování v různých kulturách a dobách, přechodové rituály

Výtvarný úkol: ornament a vhodnost jeho umístění na lidském těle

Vazba na výtvarnou kulturu: Maorové – Nový Zéland[122], Vladimír Franz

Obrázek 51: Maorské tetování. Digitální fotografie.

Pomůcky: učitel: obrázky Maorů, V. Franze,
vytištěné fotografie všech žáků (portrét s rukou), fixy, tetovací fixy,
fotoaparát pro dokumentaci

[122] *Maorské tetování patří k nejvýraznějšímu tetování na světě a má svou vlastní identitu mezi polynéským tetováním. Je to posvátné umění mezi Maory z Nového Zélandu a pravděpodobně k nim dorazilo z ostrovů východní Polynésie. Je velmi krásné, skládající se ze zakřivených tvarů a spirál ve složité vzory. Charakteristické pro maorský design tetování je fakt, že je založen na spirále a je válcovitý. Nejrozšířenějším místem pro tetování je obličej, pravděpodobně jako výsledek chladného klimatu Nového Zélandu.*

Úkol:

Motivační část – úvodní – 20 minut

- Ukažte žákům fotografie Maorů a V. Franze, doplňte informace.
- Vyzvěte žáky, aby si sedli do dvou částí kroužku podle toho, jestli s tetováním souhlasí. Otázku pro rozdělení formulujte přesně – např.: Nelíbí se mi, když má někdo v Česku tetování. Nebo: Chtěl bych si časem nechat vytvořit tetování. Debatujte.

Tvůrčí činnost – hlavní část – 40 minut

- Žáci kreslí návrh tetování na fotografii svého obličeje nebo ruky. Podle tohoto návrhu si vzájemně kreslí „tetování" na své tělo.

Reflektivní část – 20 minut

- Uspořádejte výstavu návrhů, žáky fotografujte. Žáci povídají, jak se cítili v roli modelu a „tatéra". Představují svá tetování, hovoří o jejich symbolice.
- Kritéria hodnocení – splnění úkolu, dodržení zadání.

Závěr – shrnutí s vazbou na výtvarnou kulturu (viz výše), 10 minut

2.2.5 CHARAKTER

Námět: Má člověk povahu vepsanou do tváře?

Cíl: žák:

- uvede příklady morálních starých lidí s krásnou tváří
- upraví vytištěnou portrétní fotografii celebrity technikou muchláže nebo roláže
- hovoří o své práci se spolužáky i vyučujícím

Lidský problém: temperament, charakter a jeho otisk v lidské tváři

Výtvarný úkol: změna podoby – technika muchláže nebo roláže

Vazba na výtvarnou kulturu: Jiří Kolář[123]

Pomůcky: učitel: O. Wilde: Obraz Doriana Graye, obrázky muchláží a roláží J. Koláře portrét matky Terezy, indiánského náčelníka apod., čtvrtky A4
žáci: fotografie celebrity dle vlastního výběru – formát A4, nůžky, lepidla

Úkol:

Motivační část – úvodní – 20 minut

- Přečtěte ukázku z knihy O. Wilde: Obraz Doriana Graye, dovyprávějte příběh.

[123] ***Jiří Kolář*** *– se ve 40. letech se stal členem skupiny 42 - začlenil se do ní jako básník a poezii se také po celá 40. a 50. léta věnoval. Postupně si však uvědomoval omezenou schopnost slova v lidské komunikaci. Ve své výtvarné tvorbě pracoval namísto štětce skalpelem, barvy nahrazoval potištěným papírem a lepidlem. Jeho koláže - obrazy, reliéfy, objekty, vytvářené metodami roláže, proláže, muchláže, chiasmáže, asambláže, stratifie … - jsou průnikem do mnoha vrstev a záhybů lidské existence.*

- Debatujte s žáky o změnách lidské tváře – žáci uvádějí příklady z vlastní zkušenosti.
- Ukažte žákům obrázky muchláží a roláží Jiřího Koláře.

Tvůrčí činnost – hlavní část – 40 minut
- Žáci upraví donesené fotografie technikou muchláže nebo roláže.
- Nově vytvořené portréty nalepí na čtvrtku A4.
- Pokud zbývá čas, vymyslí a napíšou k upravenému portrétu příběh.

Reflektivní část – 20 minut
- Uspořádejte výstavu upravených portrétů – spolužáci říkají své asociace nad pracemi. Žáci vyprávějí nebo předčítají k portrétům své příběhy.

Závěr – shrnutí s vazbou na výtvarnou kulturu (viz výše), 10 minut

2.2.6 TŘÍDNÍ PORTRÉT [124]

Námět: Existuje průměrný portrét nebo ideální proporce obličeje?
Cíl: žák:
- Pomocí fotografií v časopisech hledá průměrné poměry částí obličeje.
- Nakreslí fixem portrét svého spolužáka.
- Vytvoří svůj barevný pocitový autoportrét.

Lidský problém: Nakolik se od ideálu obličeje odlišujeme? Je odlišnost žádoucí a zajímavá?

Výtvarný úkol: proporce obličeje – standard a odlišnosti

Vazba na výtvarnou kulturu: Michelangelo, Dürer[125]

Pomůcky: učitel: schéma ideálních proporcí obličeje (poster), pauzovací papíry
žáci: papíry A4, černý fix, časopisy s fotografiemi lidí (hudební, módní, lifestyl…), temperové nebo akvarelové barvy, štětce, čtvrtka A4

Úkol:
Motivační část – úvodní – 20 minut
- Seznamte žáky se studiemi proporcí lidské tváře podle Michelangela, Dürera, Galtona[126] a výzkumu současných kanadských vědců. Proporce zakreslete na tabuli, žáci si vyrobí přehýbáním papíru šablonu pro ideální obličej.[127]

[124] Tuto část projektu jsem se svolením převzala od kolegyně Bc. Zuzany Kolebabové, která ji vytvořila a ověřila na základní škole v rámci souvislé oborové praxe v 1. ročníku navazujícího magisterského studia.

[125] Gombrich, 1985

[126] Anglický antropolog F.Galton (1822 – 1911) hledal průměrné vzezření osob určitých národností, povolání aj. tím, že kombinoval několik portrétů přes sebe. – Skopec, 1963, s.188, viz obr. 58

[127] Ideální proporce ženského obličeje stanovili kanadští vědci z torontské univerzity. Krása tváře podle nich spočívá hlavně v poměru vzdáleností mezi očima, ústy a ušima. Vědci předkládali dobrovolníkům

Tvůrčí činnost – hlavní část – 40 minut

- Žáci zkoumají obličeje v časopisech. Jejich hlavní rysy překreslují fixem na pauzovací papír.
- Na jiný pauzovací papír ve dvojicích nakreslí obličej svého spolužáka.
- Zopakujte krátce rozhovor o smyslovém působení barev z druhé části projektu.
- Každý žák pak zaznamená na čtvrtku svůj pocitový autoportrét jen pomocí barev – tak, jak se sám cítí.

Reflektivní část – 20 minut

- Uspořádejte výstavu prací – každý žák podloží pod svůj portrét svůj pocitový autoportrét.
- Portréty na pauzovacích papírech proložte a prosviťte, vytvořte třídní portrét. Ve velké skupině vytvořte např. portrét kluků a děvčat.
- Debatujte o ideální podobě tváře a potřebě odlišnosti.

Závěr – shrnutí s vazbou na výtvarnou kulturu a závěry vědců (viz výše), 10 minut

2.3 Realizace projektu

Navržený projekt jsem měla možnost ověřit s pěti skupinami žáků staršího školního věku v průběhu dubna – června 2014. Pro zjednodušení tyto skupiny budu nadále označovat tiskacími písmeny:

A – skupina 14 žáků 6. ročníku pražské základní školy. Jednalo se o kompletní školní třídu, ve které pracovali 3 dívky a 11 chlapců. Protože ve třídě je integrováno několik dětí se specifickými poruchami učení a chování a dvě děti cizinců, pracuje s ní po celou dobu vyučování asistentka pedagoga (studentka PedF UK). S touto třídou jsem realizovala projekt v rámci její páteční dvouhodinové výuky (90 minut) výtvarné výchovy. Při výuce byl přítomen „jejich stálý“ učitel výtvarné výchovy, obvykle v roli dalšího žáka. Pracovali jsme v „ateliéru“ – prostorné světlé místnosti v odlehlém křídle školy určené výhradně pro výuku výtvarné výchovy. Všichni žáci zde pracují u jednoho velkého stolu, mohou využívat materiál umístěný v otevřených policích.

B – skupina 18 žáků 7. a 8. ročníku stejné školy jako skupina A. Jednalo se o děti, které se v odpoledních hodinách přihlásily do Výtvarného klubu, který na škole pracuje. Skupina se schází v úterý odpoledne v „ateliéru“, schůzka trvá 75 minut. Do klubu dochází 10 žáků 7. ročníku a 8 žáků 8. ročníku. Učitel byl ve třídě přítomen, do průběhu hodin nezasahoval, aktivně se účastnil závěrečné reflexe.

---

fota ženy, u kterých pomocí speciálního programu vždy měnili vzdálenost mezi očima a ústy, a mezi očima navzájem. Na základě výsledků vědci určili, že vzdálenost mezi očima a ústy ideální krásky má tvořit třetinu celkové délky obličeje. Vzdálenost mezi očima by zase měla být poloviční proti šířce obličeje mezi ušima.

C – skupina 16 žáků 9. ročníku jiné pražské základní školy. Jednalo se o kompletní školní třídu 9. A, do které chodí 10 chlapců a 4 děvčata. Na projektu jsme stejně jako se skupinou D a E pracovali na úplný závěr školního roku, kdy se již žáci upínali ke svému budoucímu studiu na středních školách. Ve skupinách C, D a E jsem zastupovala „jejich stálou" učitelku výtvarné výchovy, která dlouhodobě onemocněla. Skupina C měla výtvarnou výchovu na rozvrhu ve čtvrtek 5. a 6. vyučovací hodinu. Pracovali jsme v jejich kmenové školní třídě, všechny pomůcky bylo třeba donést z kabinetu.

D – paralelní skupina ke skupině C – třída 9. B s 18 žáky měla výtvarnou výchovu na rozvrhu v pondělí 3. a 4. vyučovací hodinu.

E – žáci devátých tříd této školy si mohli jako volitelný předmět vybrat estetickou výchovu. Jednalo se pouze o jednu vyučovací hodinu týdně, protože však žáci pracovali s velkým zaujetím, realizovala jsem některé části projektu s touto skupinou.

Pomůcky

V žádné skupině žáci nebyli zvyklí nosit si výtvarné pomůcky. Materiál byl k dispozici v případě skupin A a B v atelieru, u skupin C - E ve školním kabinetu. Některý materiál (tetovací fixy) bylo třeba dokoupit. Nikde nebyl k dispozici dataprojektor – ve skupině A a B nainstaloval učitel do atelieru osobní počítač, ve skupinách C – E byl vždy jeden osobní počítač součástí vybavení třídy (fungují zde elektronické třídní knihy). Naprostá většina dětí měla u sebe mobilní telefon, jehož součástí je digitální fotoaparát, ve skupině D používaly dvě dívky svůj tablet.

Fotodokumentace

Pořizování fotografií zachycujících děti jednotlivých škol vždy musí být v souladu s interní metodikou konkrétní školy.[128] Tak, jak bývá obvyklé, vyžádal si i na těchto školách ředitel školy paušální souhlas rodičů s pořizováním fotodokumentace při výuce.

2.3.1 Realizace části IDENTITA

Tuto část projektu jsem realizovala se skupinami A, B a D.

Motivační část proběhla ve všech skupinách dobře – žáci si ve dvojicích prohlíželi vytištěné a očíslované Chocholovy fotografie, na papír zapisovali své tipy, kdo je na nich zobrazen. Nejobtížnější bylo určit básníka Petra Bezruče, který je zachycen při štípání dříví. Tato situace byla dobrým vodítkem pro následnou debatu, jak může fotograf vystihnout zájmy nebo povolání zobrazované osoby. O atributech světců neměli žáci v žádné ze skupin povědomí, rozeznali pouze Pannu Marii s Ježíškem. Výklad i ukázky sledovali se zájmem.

Ve skupinách A a B neměly děti vlastní fotoaparáty, snímky jsem pořizovala já. Pohybovaly se pouze po ateliéru, kde ale mohly využít pracovní pláště, nábytek i výtvarný

[128] Novotný, 2010

materiál. Nejvíce nápadů měli chlapci ze skupiny A, někteří vymysleli hned několik situací, ve kterých si přáli být vyfotografováni. Dívka ze skupiny B si přála být zachycena otočená zády v prostředí atelieru. Ve skupině D si žáci přinesli propojovací kabely ke svým telefonům a své tablety, pracovali tedy samostatně a vybrané snímky jsme „nastahovali" do třídního počítače. K práci využili svou třídu a horní patro školní budovy. Ukázky prací viz příloha 1.[129]

V žádné ze skupin nebyl k dispozici dataprojektor, hotové práce jsme si prohlíželi na monitoru počítače. Skupiny nebyly velké, nečinilo to proto obtíže. Nejplodnější debata proběhla ve skupině A, kde zejména chlapci doslova sršeli nápady, o čem by mohly zobrazené snímky vypovídat. Častá otázka: „Podle čeho usuzuje, že…?" uvedla žáky do problematiky interpretace obrazu – a to nejen fotografického.

Žáci ve všech skupinách zadaný úkol splnili.

2.3.2 Realizace části NONVERBÁLNÍ KOMUNIKACE

Tuto část projektu už jsem ověřila při projektu Barevný týden, proto jsem ji tentokrát realizovala pouze se skupinami A a B. (Se skupinami C a D bylo třeba vyrobit keramické zvonky na poslední zvonění, a tím se snížil počet hodin, které jsem měla k dispozici.)

Motivační část proběhla v příjemné atmosféře. Děti bavilo předvádět a hádat připravené situace. Ukázky chronofotografií a obrazů jsem měla vytištěné. Ujasnili jsme si, že v počátcích fotografie nebylo možné nasnímat pohyb kamerou, pro chronofotografii bylo třeba použít příslušný počet fotoaparátů.

Pro zachycování gest jsme s učitelem připravili tři pracovní plochy – použili jsme školní zpětný projektor, lampu a diaprojektor. Zdroje světla bylo třeba namířit do různých stran, přesto vznikaly nežádoucí stíny. Tato část úkolu byla pro děti obtížná, některé raději zvolily přímé obkreslování ruky. Pracovali jsme ve dvojicích nebo trojicích na formáty papíru zhruba A2. Vybarvování siluet suchým pastelem žáky vyloženě těšilo. Úkol vystihnout zobrazenou situaci pomocí barev jim byl příjemný, blízký. Ačkoliv to zpočátku tak nevypadalo, všechny děti stihly práci dokončit. Ukázky prací viz příloha 2.

Děti v této škole jsou zvyklé zakončovat hodinu dialogem nad hotovými pracemi. Také tentokrát ochotně hovořily o obtížích při zachycení pohybu. Vzájemně si sdělovaly, jak na ně práce spolužáků působí a ověřovaly tak, jestli se jim podařilo splnit svůj záměr.

Tato část projektu je náročná na technické vybavení, ukázalo se, že je možné zachytit pohyb také přímo obkreslováním rukou nebo profilů. Práce se stíny je však mnohem zajímavější a rozhodně stojí za vynaloženou námahu.

[129] Vysvětlivka k popiskám obrázků **A: Ch (11) – Číšník** označuje skupinu A: Chlapec (11 let) – Název práce: Číšník

2.3.3 Realizace části DETAIL

Tuto část projektu jsem realizovala se skupinami A, B C a D.

Motivační část – dětské hádanky, proběhla nejlépe u dětí ze šestého ročníku, které měly k hádankám nejblíže. Žáci devátých ročníků se nedokázali smířit s nadsázkou a vtipem, v tradičních hádankách používaných (např. sukýnky u cibule). Ani po vysvětlení tuto nadsázku nepřijali. V žádné skupině jsem neměla k dispozici dataprojektor, fotografie M. Raye jsem tedy vytiskla na formát A4. U všech žáků tyto reprodukce vzbudily velkou pozornost a zájem o další práci. Inspirací bylo zakrývání částí snímku nebo jeho otáčení.

Ve škole, kde jsem pracovala se skupinami A a B, mají děti zakázáno používat mobilní telefony. Pracovali jsme tedy jen se snímky M. Raye. Žáky ze skupiny C a D jsem vybídla, aby vzájemně nacházeli zajímavé detaily na obličejích svých spolužáků a fotografovali je mobilním telefonem. Pořízené snímky pak mohli použít jako vzor pro přemalování. (Neměli jsme možnost použít tiskárnu, žáci pracovali se zobrazením na displeji). Do této práce se všichni s chutí pustili, pro malbu si však raději většinou zvolili více anonymní fotografie M. Raye.

Ve všech čtyřech skupinách jsem zaznamenala, že pro žáky není běžné používat temperové barvy (k dispozici jsme měli v obou školách výborné Jovi tempery v litrových baleních). Také proto byla pro ně práce zajímavá a přitažlivá. Ukázky prací viz příloha 3.

Při prezentaci výsledků jsme porovnávali různé přístupy k přetvoření stejných snímků M. Raye. Mladší žáci více zapojili fantazii, žáci devátých ročníků se často snažili spíše o co nejvěrnější přepis fotografie. I s takovým přístupem jsem považovala úkol za splněný.

2.3.4 Realizace části TETOVÁNÍ

Tuto část projektu jsem realizovala se skupinou A, B a E. Fotografie obličeje a ruky jsem měla připravené pro skupinu A a B, skupina E vytvářela návrhy tetování na volné listy papíru.

V motivační debatě se všichni žáci shodli, že na tetování nespatřují nic špatného. Převážná většina žáků ve všech skupinách vyjádřila přání si časem nechat tetování vytvořit. Zdůraznila jsem nutnost využít služeb profesionálních salonů vzhledem ke zdravotním rizikům – všichni žáci mě ubezpečili, že to považují za samozřejmé.

Někteří žáci ze skupin A a B se zdráhali kreslit návrh na „svou“ fotografii, umožnila jsem jim tedy obkreslit si svou ruku s předloktím kreslit návrh na tuto kresbu. Pro práci jsem koupila dva druhy „tetovacích fixů“. Sada označená jako „gelové“ se neosvědčila – barvy byly nevýrazné, některé fixy brzy přestaly psát. Návrhy i realizovaná „tetování“ viz příloha 4.

Všechny děti práce zajímala, je zřejmé, že tetování je pro ně aktuální téma, o kterém je třeba hovořit. Splnění úkolu tedy bylo pro všechny děti snadné. U mnohých etnických skupin je tetování odznakem dospělosti, zralosti. Také v českých tetovacích salonech si mohou lidé nechat vytvořit tetování až po dosažení věku 18 let. V debatě jsme hledali další atributy dospělosti v našem prostředí.

2.3.5 Realizace části CHARAKTER

Tuto část projektu jsem realizovala (z časových důvodů) pouze se skupinou A a E.

Na úvod jsem žákům stručně převyprávěla Wildův příběh o obrazu Doriana Graye a přečetla ukázku, ve které Dorian svůj obraz zničí. Žáci v obou skupinách pozorně poslouchali, kladli dotazy. Uvažovali jsme společně nad tím, že může být také ošklivý člověk dobrý. Žáci ze skupiny A se ve škole setkali s roláženi J. Koláře.

Ve skupině A měli žáci k dispozici portrét muže i ženy (herce a herečky), někteří obě fotografie kombinovali. Tím se podle mého názoru příliš odklonili od zadání. Proto jsem ve skupině E dala žákům k dispozici jen fotografie mladého muže.

Při plnění tohoto úkolu jsem zaznamenala velký rozdíl v přístupu k němu. Žáci šestého ročníků práci pojali jako hravou koláž – bavilo je experimentovat s částmi obličeje a pozorovat změny výrazu. Žáci z devátých tříd, připomínám, že ale šlo o „výběrovou“ skupinu žáků se zájmem o estetickou výchovu, nad úkolem mnohem více přemýšleli a snažili se do portrétu zasahovat velice citlivě. Tyto rozdíly jsou dobře patrné na ukázkách – viz příloha 5.

V žádné skupině nezbýval čas na zamýšlené psaní příběhů o nově vytvořených portrétech.

2.3.6 Realizace části TŘÍDNÍ PORTRÉT

Tuto část projektu jsem převzala od Bc. Zuzany Kolebabové, která na Pedagogické fakultě referovala o její úspěšné realizaci. Zařadila jsem ji na konec projektu a stihla ji ověřit pouze se skupinou E (respektive na spojené hodině skupin C a D). S průběhem dvouhodinovky jsem byla spokojena a pro příště doporučuji zařadit tuto část v projektu jako třetí v pořadí.

Na úvod hodiny si každý žák překládáním papíru A4 vytvořil šablonu, do které zakreslil „ideální obličej“.

V časopisech pak žáci vyhledávali obličeje a překreslovali je na pauzák. Časopisy, které jsme měli k dispozici v kabinetu, nebyly pro tuto práci nejvhodnější – velké obličeje jsme hledali s obtížemi. Po absolvování těchto přípravných etud se žáci nezalekli poměrně obtížného úkolu nakreslit fixem portrét svého spolužáka a práce se jim dařila.

Ani další úkol, vystižení svého autoportrétu jen pomocí barev, nikoho neodradil. Žáci nejprve aktivně hovořili o emotivním působení barev, na autoportrétu pak pracovali s touto osvěženou znalostí.

V závěru hodiny jsme využili situace – spojené hodiny třídy 9. A a 9. B a v protisvětle na okně se pokusili vytvořit portréty jednotlivých tříd. Již v průběhu práce bylo zřejmé, že od ideálního portrétu se každý odlišuje a nikdo nepochyboval o žádoucnosti této situace. Práce na portrétech spolužáků proběhla v příjemné a vstřícné atmosféře, žáci byli potěšeni, jak kolegové trefně vystihli jejich podobu.

2.4 Závěr didaktické části

Při vymýšlení tohoto projektu jsem vycházela ze zkušenosti z práce na příměstském táboře v Domě dětí a mládeže[130], kde si děti bez problémů nosily digitální fotoaparáty, pořízené snímky nebyl problém stahovat, posílat a okamžitě tisknout. Při praxích na pražských školách jsem zjistila, že situace v hodinách výtvarné výchovy je zcela odlišná – v žádné ze tříd jsme neměli k dispozici dataprojektor ani tiskárnu. Ačkoliv v obou školách mají počítačovou učebnu, nebylo reálné zapojit práci v ní do výuky výtvarné výchovy. Téměř všechny děti, se kterými jsem se v rámci realizace projektu setkala, měly u sebe mobilní telefon s fotoaparátem, v obou školách ale měly zakázáno mobilní telefony používat v době vyučování.

Po zjištění této situace jsem musela svou původní představu pozměnit. Naštěstí všechny skupiny, se kterými jsem pracovala, byly poměrně malé a obešli jsme se tedy bez technického vybavení.

Pro současné děti je fotoaparát běžnou součástí života a portrétní fotografie je provází doslova na každém kroku. Při rozhovoru na začátku projektu si děti neuvědomovaly, že fotografie je také součástí výtvarné kultury – a tedy může být součástí výtvarné výchovy. Tento krátký projekt naznačuje možnosti, které fotografie nabízí.

V běžné školní praxi je za výtvarnou činnost považována výtvarná tvorba. Výtvarné činnosti však mohou být trojího charakteru: výtvarné vnímání, výtvarná imaginace a výtvarná tvorba. Výtvarné vnímání je vnitřní činnost, která spočívá v poznávání, prožívání a hodnocení smysly. Nemá samo o sobě žádný hmotný výsledek, ale je nezbytnou podmínkou tvorby. Výtvarná imaginace už je činností přetvářecí, ale stále ještě neústí v žádný hmotný výsledek. Navenek se projevuje teprve následná výtvarná tvorba, jejíž výsledek je vizuálně nebo hapticky vnímatelný. Projevuje se v lineární, plošné, prostorové nebo časoprostorové podobě, případně jako výtvarná akce. Je podmíněna předcházejícím výtvarným vnímáním a určena pro vnímání následné. V předkládaném projektu jsem ověřila, že žáci na druhém stupni základní školy jsou schopni vyvíjet všechny tyto typy výtvarných činností, a je tedy žádoucí, aby učitel žáky k takovým činnostem vedl.

[130] Píchová, 2012

3 Autorská část

„Fotografie je dnes umění, jak nestisknout spoušť.“
Frank Horvath

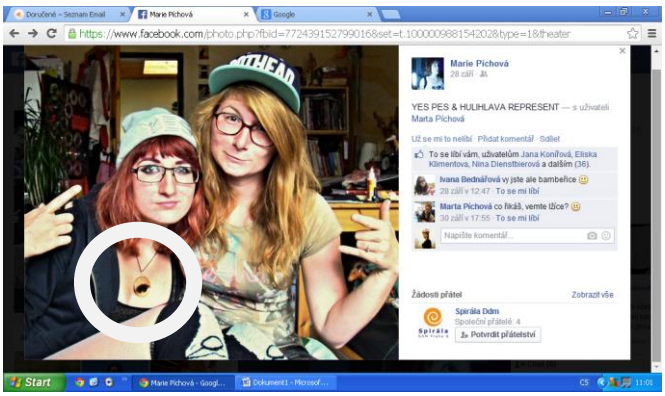
„Fotografie balzamuje minulost jako mouchy v jantaru.“
Peter Wollen

Cílem autorské části diplomové práce na téma *Portrét ve fotografii – poloha „oficiálního“ portrétu i sociální dokument* je podle zadání zpracování celistvého cyklu fotografií, koláží či počítačově upravených fotografií nebo konceptuálních souborů na téma portrét, jeho různé kategorie a jeho možné modifikace. Výstupem má být soubor fotografií na mnou zvolená podtémata v rámci zastřešujícího tématu.

Rozhodla jsem se autorskou část pojmout jako syntézu nejzajímavějších přístupů, se kterými jsem se v průběhu vypracovávání teoretické i didaktické části setkala. Chtěla jsem, aby moje práce byla velice osobní, aby v souladu s teoretickou částí práce obsáhla co nejdelší historické období, přitom aby zohlednila současné postupy, včetně fenoménu facebooku. Výstupem této části práce je tedy kromě nevelkého souboru fotografií také jeden fyzický, uchopitelný objekt.

3.1 Východiska

Prvotním impulzem pro moji práci bylo výše uvedené připodobnění Petera Wolena, se kterým jsem se setkala v Aumontově syntetické knize Obraz[131]. Wolen vnímá fotografii jako sklenici se zavařeninou, jako dávné poselství zakonzervované ve zkamenělé pryskyřici. Rozhodla jsem se přivést tento jeho slovní obrat do skutečnosti a vytvořenou fotografii (fotografickou koláž) skutečně zalít do pryskyřice a upevnit do medailonu.



Obrázek 52: Printscreen ze sítě facebook, 2014 – dívka má na krku medailon s můrou zalitou v pryskyřici

Obrázek 53: Jan Saudek: Jen vzpomínky ti zůstanou, 1975, kolorovaná fotografie

[131] Aumont, 2005

V teoretické části práce jsem se zmínila o nejrůznějších přístupech k portrétní fotografii. Daguerrotypie a první fotografie byly doménou profesionálních fotografů, pořízení portrétu souviselo s prestižním postavením klienta v tehdejší měšťanské společnosti a většinou dokladovalo výrazné události v životě rodiny. Postupně, jak se zdokonaloval a hlavně zjednodušoval postup pro zachycení skutečnosti, fotografie stále více dokumentovaly běžný život. Vždyť podle Flussera: *„…,fotografie´ je obraz, který zachycuje dějiny, zadržuje jejich průběh, a tím dovoluje učinit je odvolatelnými a znovu vyvolatelnými. Před vynálezem fotografie … se na dějiny pohlíželo jako na větvící se proudění, vtékající do neviditelného oceánu… Od těch dob se dějiny přirovnávají spíše k toku řítícímu se přes přehradní zeď, jež do něj byla uměle zavedena, aby pak stagnoval v přehradní nádrži fotografií. … Předtím jsme plavali v toku dějin a byli jsme vláčeni nikdy neopakovatelnými událostmi. Od vynálezu fotografie se točíme v přehradní nádrži technických obrazů, v níž se překotně střídají dějinné události – jsme míčkem v pěnících se vlnách obrazů.“*[132] S obrazy, které „vyplavaly“ z našeho rodinného alba, budu v autorské části své diplomové práce pracovat i já.

V didaktické části této diplomové práce jsem se zmínila o anglickém antropologovi Siru Francisu Galtonovi, který hledal průměrné vzezření osob určitých národností, povolání aj. tím, že kombinoval několik portrétů přes sebe.[133] Ve školním prostředí jsme vytvářeli společný portrét třídy prosvětlováním a prolínáním kreseb spolužáků. Rozhodla jsem se vytvořit průměrný portrét ženské linie své vlastní rodiny.

Obrázek 54: Sir Francis Galton: Twelve Boston Physicians and Their Composite Portrait, 1892.

Obrázek 55: Průměrný portrét žáka 9. A, výstup z hodiny výtvarné výchovy, 2014

[132] Flusser, 1996, s. 85
[133] Skopec, 1963, s. 188

3.2 Realizace

V rodinném archívu jsem vyhledala portréty svých přímých ženských předků – svojí maminky, babičky a prababičky v době, kdy jim bylo přibližně 25 let. Tuto kolekci jsem doplnila svou fotografií z mládí a fotografií mé dospělé dcery, kterou jsem „stáhla“ z facebooku. Představme si nyní jednotlivé snímky a okolnosti jejich pořízení:

Na obrázku 56 vidíme fotografii ženy s dětmi, provedenou v sépiových barvách a nalepenou na pevný karton. Rozměr snímku je 10 x 15 cm. Ve spodní části snímku můžeme s obtížemi rozluštit zrcadlově otočený přípis (jak byl zřejmě poznamenán na negativu) „Veselá, 6.V. – 3K“ Podle vyjádření mé maminky je zde zpodobena má prababička Marcelyna Veselá se svými dvěma dětmi, neteří a synovcem. Podle stáří dětí usuzuji, že fotografie byla pořízena kolem roku 1914. (Moje babička Marie, nerozená roku 1906 je na snímku zcela vpravo.) Jméno fotografa není uvedeno, ale podle rodiště babičky usuzuji, že svůj ateliér provozoval v Sedlčanech (nebo Příbrami či Benešově) a okolní obce navštěvoval o poutích či jiných slavnostech.

Obrázek 56: Má prababička Marcelyna s dětmi, fotografie 10 x 15 cm

Obrázek 57: Má prababička Marcelyna s dětmi, detail

Na obrázku 58 vidíme luxusně provedenou ateliérovou fotografii mladé dívky. Jedná se o moji babičku Marii, slavnostně oblečenou i učesanou, v botách na podpatcích. Levou ruku má položenou na vysoké stoličce, aby nenápadně dala vyniknout výkřiku tehdejší módy a symbolu jejího dobrého společenského postavení (byla dcerou starosty) – náramkovým hodinkám. V pozadí vidíme malované ateliérové kulisy. *„Stafáž těchto portrétů s jejich podstavci, balustrádami a oválnými stolky ještě pamatuje dobu, kdy modely kvůli dlouhé expoziční době potřebovaly opěrné body, aby zůstaly v klidu.“*[134] Fotografie o rozměru 10 x 15 cm je adjustována v kartonovém rámečku s reliéfem, při zvýraznění slepotisku pomocí frotáže dokážeme přečíst vytlačený název fotoateliéru – J. SPÁLENKA BENEŠOV. Fotografie není datována, podle data narození babičky mohla být pořízena kolem roku 1925.

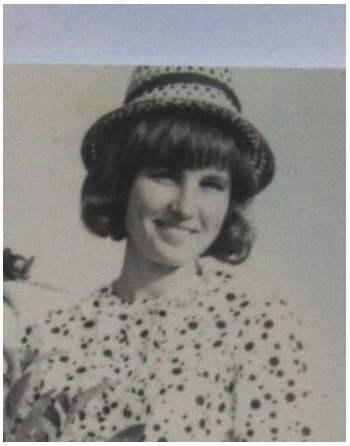
[134] Benjamin, W.: Malé dějiny fotografie, 1931, s. 13 in Císař, 2004.

Obrázek 58: J. Spálenka: Portrét Marie, asi 1920 – 30, fotografie 10 x 15 cm

Obrázek 59: J. Spálenka: Portrét Marie, asi 1920 – 30, fotografie – detail

Další fotografie, se kterou jsem se rozhodla pracovat, je portrét mojí maminky. Viz obr. 60. Jedná se o černobílou fotografii na fotopapíře s jemnou strukturou o velikosti 9 x 14 cm. Na zadní straně je připsán červenou propisovací tužkou datum pořízení snímku – 30. 6. 67. Jedná se o rodinnou fotografii, kterou, jak bylo v 60. letech obvyklé, pořídil její partner (můj tatínek) svým východoněmeckým (NDR) fotoaparátem EXA 1 na svitkový kinofilm, který také sám vyvolal a nazvětšoval v provizorní fotokomoře. (Obvykle v té době jako fotokomora dobře posloužila koupelna, komora či jiná místnost bez oken, kde fotoamatér vyměnil běžnou žárovku za žárovku červenou.)

Podle data pořízení snímku mohu s jistotou tvrdit, že v levé části snímku vidíme držadlo dětského kočárku, ve kterém jsem já. V pozadí za postavou mladé ženy v puntíkované halence, sukni nad kolena a koketním slamáčku je vidět jakési staveniště. Podle vyjádření obou rodičů by se mohlo jednat o rozestavěné sídliště na severním okraji Prahy, kde jsme později bydleli.



Obrázek 60: Milan Brož: Jana. 1967. Fotografie 9 x 14 cm.

Obrázek 61: Milan Brož: Jana. 1967. Detail

Obrázek 62: Milan Brož: Jana. 1967. Detail – digitálně upravená fotografie.

Čtvrtý snímek ze souboru (obr. 63) byl pořízen v roce 1987 ve fotoateliéru *Fotografia* na Sokolovské ulici v Praze. Jedná se o černobílou fotografii na fotopapíře s jemnou strukturou o rozměrech 10 x 15 cm. Na snímku jsem já ve svatebních šatech, s kyticí růží v klíně. Sedím na židli, za mnou stojí moje mladší sestra ve společenských šatech. Obě se podle přání fotografa díváme přímo do objektivu. Jedná se o profesionální oficiální portrét, překvapí nás tedy stíny za oběma postavami.

Obrázek 63: Svatební dvojportrét. Fotografie 1987, 10 x 15 cm.

Obrázek 64: Svatební dvojportrét. Detail

Poslední fotografii, která v tuto chvíli uzavírá řadu portrétů žen následujících v přímé linii, jsem v souladu s dnešním nejobvyklejším způsobem prezentace fotografií „stáhla“ z internetu, ze sociální sítě facebook. Jedná se o barevnou digitální fotografii, autorem je podle slov portrétované dívky – mojí dcery Marie *„někdo, kdo to vyfotil na můj foťák“*. Na obrázku 65 vidíme dívku v černých společenských šatech. V pravé ruce drží (stejně jako její babička Jana na obrázku 60) květinu, přes pravé rameno má bílou šerpu s nápisem *Maturantka 20.. .* Zbytek textu na šerpě není na fotografii čitelný, ale já mohu doplnit, že se jedná o rok 2014. V pozadí vidíme ještě několik mužů v obleku, jako očitý svědek této společenské události mohu říci, že se jedná o sál pražské Lucerny, tradiční dějiště maturitních plesů pražských středoškoláků.

Obrázek 65: Maturantka. 2014. Barevná digitální fotografie.

Obrázek 66: Maturantka. Černobílá digitálně upravená fotografie.

Fotografie jsem převedla do digitální podoby kvůli většímu rozlišení „přefotografováním“ za použití kombinace denního a umělého světla. Fotografovala jsem ze stativu. Pro další úpravy jsem použila program Adobe Photoshop, verze 7.0 CE. Nejprve jsem ze všech fotografií vybrala detaily hlavy a tyto výřezy jsem převedla na podobný formát a velké rozlišení. Dále jsem pracovala ve vrstvách. Každý další portrét jsem se snažila přiložit na předchozí tak, aby si co nejvíce odpovídaly a aby tak vynikly společné rysy, které ve tváři mladých žen a dívek přetrvávají po pět generací. Každou další vrstvu jsem více „zprůhlednila“, abych ve společném portrétu zachovala rysy všech generací. Úmyslně jsem ponechávala pozadí fotografií – na společném snímku tak můžete vysledovat stromy z roku 1914 i provizorní budovy na staveništi z roku 1967. Některé fotografie bylo třeba natočit, aby oči a ústa odpovídala očím a ústům ve všech vrstvách. Po této úpravě zůstaly na výsledné koláži šikmé linie. I ty jsem se rozhodla ponechat. Odstranila jsem pouze pány, kteří se bavili na plese roku 2014 – ti totiž celkovou kompozici (a dámskou společnost) narušovali.

Na obrázku 42 vidíte rozložené všechny vrstvy, se kterými jsem pracovala. Výsledný společný portrét pěti generací žen mojí rodiny, pořízených v rozmezí jednoho století si prohlédněte na obrázku 43 a také v příloze 7.

Obrázek 67: Markéta Píchová: Pět generací. 2014. Digitálně upravená fotografie.

Obrázek 68: Markéta Píchová: Portrét pěti generací. 2014. Digitálně upravená fotografie.

Pro konzervování výsledné fotografie do pryskyřice jsem nejprve použila Univerzální polyesterovou pryskyřici LAMIT 109. Při zalévání se však v odlitcích tvořily bublinky, odlitky nebyly zcela průhledné, měly šedavou barvu. Při dalším pokusu jsem tedy pracovala s „křišťálovou pryskyřicí“ RÉSINE CRISTAL, u které výrobce slibuje vysokou průhlednost a celistvost po zaschnutí. Vytvořila jsem několik verzí medailonu pěti generací. Při některých jsem využila koupený základ pro přívěšek, jiné jsem odlévala do různých nalezených mističek a ukotvení do rámečku jsem poté vyrobila pomocí kovových a cínových komponentů pro Tiffany vitráž a pro výrobu šperků.

Obrázek 69: Markéta Píchová: Medailon. Digitální fotografie 2015

Obrázek 70: Markéta Píchová: Medailon v dlani. Digitální fotografie 2015

3.3 Závěr autorské části

V autorské části diplomové práce jsem vycházela ze skutečnosti, že fotografie dokáže konzervovat čas. Díky ní můžeme zkoumat historii, dávné události z toku času vylovit. Svou pozornost jsem obrátila k vlastní rodině. V rodinném archivu jsem vyhledala fotografie svých přímých předků v ženské linii a doplnila je současnou fotografií své dcery, kterou jsem v souladu s dnešní dobou „stáhla“ ze sociální sítě facebook. Po nezbytném převedení snímků do digitální podoby, jednotného výřezu a jeho rozlišení, jsem všechny portréty prolnula pomocí programu Photoshop. Výsledný portrét jsem zalila do pryskyřice a uchovala tak naši společnou podobu pro příští pokolení. Takto konzervovaný portrét není závislý na překotném vývoji počítačového softwaru. Jeho hmatatelná podoba jej posunuje od fotografie-dokumentu k fotografii-výtvarnému objektu.

V této své práci jsem chtěla propojit minulost se současností. Podařilo se mi najít dnes už historické fotografie svých drahých předchůdkyň a pomocí současné digitální techniky je spojit v jediném snímku. Jejich podoby se nyní setkávají v podobě jediné, stejně jako jejich životy ústí a slévají se v životech dalších pokolení. Podobný medailon, jako jsem vytvořila, je patrný na jedné z fotografií mojí prababičky. Kruh se uzavírá, příběh ale může pokračovat dál.

4 Závěr

„V takové situaci začínáme někdy pochybovat o smyslu tak samozřejmých civilizačních médií, jako je třeba automobil, televize, masový reklamní design apod. patrně proto, že v nás vzrůstá pocit, jako bychom byli právě s těmito prostředky i jejich vedlejšími nepříznivými účinky přímo ztotožňováni. Víme, že zmíněná média dnes již neodmyslitelně souvisí s naším životem, už proto, že rozšiřují naše smysly nebo umocňují naše tělesné orgány (...).“

Marshal McLuhan[135]

Ve své práci jsem se pokusila v souladu s jejím zadáním zkoumat fotografický portrét od dob jeho vzniku do období druhé světové války. Sledovala jsem, jak fotografii ovlivňoval technický pokrok i požadavky společnosti. Citacemi umělců i výtvarných kritiků jsem se pokusila dokladovat nelehký boj o uznání fotografie jako uměleckého výtvarného prostředku. Kromě všeobecně známých osobností světové i české fotografie jsem se zmínila také o fotografech takřka zapomenutých. Mým úkolem bylo zaměřit se také na proměny portrétu v sociální rovině. Zjistila jsem, že sociální kontext je v každém portrétu nutkavě přítomný, nelze nikterak oddělit. I na ateliérové fotografii můžeme pozorovat detaily, které vypovídají o době svého vzniku, ačkoliv to nebyl primární záměr fotografa.

Moje teoretické bádání končí vypuknutím druhé světové války. Zde by bylo možné na práci navázat a doplnit poznatky ze smutného válečného i poválečného období. Bylo by jistě zajímavé najít obě polohy fotografie v zemích východního bloku – fotografie oficiální, angažované a té odmítané, undergroundové. Je to nelehký úkol, pro mě navíc ještě zatížený osobními vzpomínkami.

Teoretická část práce byla východiskem pro část didaktickou, ve které jsem připravila řadu úkolů pro žáky druhého stupně základní školy. Tyto úkoly vedly žáky k poznání, že i fotografování může být součástí výtvarné výchovy. V dnešní době téměř každý žák vlastní mobilní telefon s fotoaparátem, práce s ním je mu příjemná a přirozená a může se tak dobře vyjadřovat k nejrůznějším tématům současného světa.

Výtvarná řada byla zařazena na konci školního roku, kdy už žáci často nemají velké nadšení do práce. Zadávané úkoly byly pro ně vítaným zpestřením, fotografie se ukázala být především silným motivačním nástrojem k dalším výtvarným činnostem těchto žáků.

Tato autorská didaktická řada může sloužit jako inspirace ostatním pedagogům. Díky jejímu několikerému ověření v praxi je možné ji (po drobných modifikacích vzhledem k aktuální situaci) opětovně realizovat na kterékoliv základní škole, osmiletém gymnáziu nebo ve volnočasovém zařízení. Tato řada se snaží propojovat výtvarné

[135] in David, 2008, s. 235

problémy s problémy obecně lidskými a přispívat tak ke zdárnému osobnostnímu rozvoji a dospívání dětí staršího školního věku.

Nad autorskou částí diplomové práce jsem dlouho přemýšlela, zvažovala jsem různé možnosti uchopení tohoto úkolu. Jsem velmi ráda, že ve výsledku tato část působí jako logické, obsahově sevřené vyústění mé dvouleté snahy, mého bádání a přemýšlení nad portrétní fotografií. Zatímco v teoretické části se zabývám zejména prací slavných fotografů zvučných jmen, kteří tak či jinak přispěli k dalšímu vývoji fotografie, zde v autorské části jsem našla prostor také pro fotografy marginálního či lokálního významu. Pracuji zde se snímky pořízenými v „místních" fotoateliérech i se snímky amatérskými. Tím ale v samém závěru upozorňuji, že fotografie je také významnou součástí historie každé rodiny, každého člověka.

Jsem pevně přesvědčena, že každý učitel výtvarné výchovy by měl také s touto polohou portrétní fotografie se svými žáky pracovat.

Tato diplomová práce má velký přínos především pro mě osobně. Objevila jsem pro sebe velké množství vynikajících fotografií, seznámila jsem se s pracemi a přístupy slavných osobností, ale i s příběhy osob již takřka zapomenutých. Bylo mi potěšením pobývat v mém oblíbeném světě přelomu 19. a 20. století, nacházet portréty slavných osobností i bezvýznamných osůbek. V didaktické části jsem si ověřila, že i pro současné děti může být tato doba a dobová portrétní fotografie zdrojem ponaučení i inspirací pro vlastní tvůrčí práci.

5 Literatura

AUMONT, J.: *Obraz.* Praha, 2005, AMU. ISBN 80-7331-045-7

BAATZ, W.: *Fotografie.* Brno 2004. Computer Press. ISBN 80-251-0210-6

CÍSAŘ, K. ed: *Co je to fotografie*? Praha 2004. Hermann&synové.

BIRGUS, V., MLČOCH, J.: *Česká fotografie 20. století*. Praha 2005. Uměleckoprůmyslové muzeum, KANT. ISBN 80-86217-89-2

Cena svatého Lukáše 2011. Katalog k výstavě výtvarných prací VIII. ročníku soutěže studentů Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze.

DAVID, J. ed: *Století dítěte a výzva obrazů*. Brno 2008. Masarykova univerzita.

DRTIKOL, F.: *Oči široce otevřené.* Praha 2002. Svět. ISBN 80-902986-1-3

FLUSSER, V.: *Příběh ďábla.* Praha1997. Gema Art.

FLUSSER, V., SLAVICKÁ, M., FIALA, J.: *Moc obrazu: výbor filosofických textů z 80. a 90. let.* Praha 1996. Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění.

FULKOVÁ, M. a kol.: *Výtvarná výchova pro 8. a 9. ročník základní školy a víceletá gymnázia*. Praha 1997. Fortuna. ISBN 80-7168-382-55

GOMBRICH, E. H.: *Umění a iluze.* Praha 1985. Odeon.

HÁJEK, B.: *Nástin metodiky vedení zájmové činnosti*. Praha 2007. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta. ISBN 978-80-7290-265-1

HOGENOVÁ, A.: *K filosofii výkonu*. Praha 2005. EUROFLEX BOHEMIA. ISBN 80-86861-35-X

KALUZSNÁ, B.: *Hra a herní prvky ve fotografickém zobrazení.* [Bc práce.] Praha 2014. Vedoucí práce Jan Šmíd. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta.

KLARICOVÁ, K.: *František Drtikol*. Praha 1989. Panorama.

KOLÁŘ, J.: *Václav Chochola.* Praha 1961. Státní nakladatelství krásné literatury a umění.

KROUTVOR, J.: *Fotografie jako mýtus.* Praha 2013. Pulchra. ISBN 978-80-87377-53-6

KUPKA, F.: *Tvoření v umění výtvarném*. Praha 1923. S. V. U. Mánes.

MACHÁČKOVÁ, Z.: *Obraz, fotografie v koncepcích základní školy.* [Diplomová práce] Brno 2012. Vedoucí práce Pavel Šamšula. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta.

Mc LUHAN, M.: *Jak rozumět médiím: Extenze člověka.* Praha1991. Odeon. ISBN 80-207-0296-2

MOUCHA, J.: *František Drtikol.* Praha 2007. Torst. ISBN 978-80-7215-301-5

NOVOTNÝ, P.: *Digitální fotografie ve školní praxi*. Praha 2010. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta. ISBN 978-80-7290-447-1

PÍCHOVÁ, M.: *Využití projektu výtvarné výchovy pro volnočasové zařízení.* [Bc práce.] Praha 2013. Vedoucí práce Zdeňka Hanková, PedF UK.

ROESELOVÁ, V.: *Didaktika výtvarné výchovy V., nejen pro základní umělecké školy*. Praha 2003. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta.

ROESELOVÁ, V.: *Řady a projekty ve výtvarné výchově*. Praha 1997. Sarah. ISBN 80-902267-2-8

SAUDEK, J.: *Divadlo života.* Praha 1991. Panorama. ISBN 80-7038-026-8

SCHEUFLER, P.: *Historické fotografické techniky*. Praha 1993. Artama. (Pdf)

SCRUTON, R.: *Estetické porozumění.* Praha 2005. Barrister and Principal.

SLAVÍK, J.: *Od výrazu k dialogu ve výchově. Artefiletika*. Praha 1997. Karolinum. ISBN 80-7184-437-3

SKOPEC, R.: *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku.* Praha 1963. Orbis.

SOUČEK, L.: *Cesty k moderní fotografii.* Praha 1966. Orbis.

SOUČEK, L.: *Jak se světlo naučilo kreslit.* Praha 1963. Státní nakladatelství dětské knihy.

SUDEK, J.: *Portréty.* Praha 2007. Torst. ISBN 978-80-7215-326-8

ŠMÍD, J.: *Výtvarná výchova v environmentálním vzdělávání - možnosti výtvarné výchovy v rámci environmentálního vzdělávání na ZŠ*; příručka k projektu Alma Mater Studiorum; ISBN 978-80-7290-443-3 Praha 2010. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta. V rámci projektu Alma Mater Studiorum CZ.1.07/1.3.04/02.0010

ŠMÍD, J.: *Geometrie - hmota, struktura a prostor*. Katalog k výstavě Bratislava 2012. Slovenská technická univerzita v Bratislavě, Strojnická fakulta. ISBN 978-80-89313-56-3, EAN 9788089313563

ŠMÍD, J., JANČAŘÍK, A.*: Struktura jako výtvarný a matematický princip formy, obsahu a znázornění, in Výtvarná výchova 2012/2,* ISSN 1210-3691

ŠMÍD, J.: *Strukturální variace.* Praha 2014. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta. ISBN 978-80-7290-791-5

VACHTOVÁ, L.: *František Kupka.* Praha 1968. Odeon.

ZELINOVÁ, M.: *Hry pro rozvoj emocí a komunikace.* Praha 2007. Portál. ISBN 978-80-7367-197-6

ZHOŘ, I.: *Proměny soudobého výtvarného umění*. Praha 1992. Státní pedagogické nakladatelství. ISBN 80-04-25555-8

ZUSKA, V.: *Umění, krása, šeredno.* Praha 2003. Karolinum. ISBN 80-246-0540-6

5.1 Doplňující internetové zdroje

Národní program rozvoje vzdělávání v České republice. MŠMT 2001. Dostupné on line: http://aplikace.msmt.cz/pdf/bilakniha.pdf/ 8 .2. 2015

http://www.msmt.cz/vzdelavani/skolskareforma/ramcove-vzdelavaci-programy /24.1.2014

http://cs.wikipedia.org/wiki/Sv%C4%9Btov%C3%A1_v%C3%BDstava_1851/3. 9.2014

http://cs.wikipedia.org/wiki/Lewis_Carroll#Fotograf /3. 9. 2014

http://cs.wikipedia.org/wiki/Galerie_291/ 4. 9. 2014

http://cs.wikipedia.org/wiki/Piktorialismus /6. 9.2014

http://www.afuk.cz/josef-anton-trcka-dvorni-fotogaraf-mistru-videnske-secese/10. 9. 2014

http://www.warhol.org/exhibitions/2012/headlines/selectedworks/129dieinjet.php/ 20.11.2014

http://www.lidovky.cz/uplne-znejisteni-barbary-probst-ukazuje-relativitu-naseho-pohledu-1p9-/kultura.aspx?c=A140505_124500_ln_kultura_hep/ 25.11.2014

http://cs.wikipedia.org/wiki/Alvin_Langdon_Coburn/ 7.12.2014

http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jul/13/lorenzo-vitturi-ridley-road-markets-edgy-dynamic-east-london-photographer/10.12.2014

http://cs.wikipedia.org/wiki/Soci%C3%A1ln%C3%AD_fotografie/ 10.12. 2014

http://www.prdaily.com/Main/Articles/3c6d1480-faa6-4615-a2de-d98b8d04b19e.aspx/

http://www.neaktuality.cz/zahranici/zemrela-katolicka-reholnice-matka-tereza/ 17.4. 2014

http://cs.wikipedia.org/wiki/Vladim%C3%ADr_Franz 17.4. 2014

http://www.novinky.cz/koktejl/187376-vedci-vypocitali-idealni-parametry-zenske-tvare.html/ 29.8.2014

http://surrelart.blogspot.cz/2012/08/man-ray.html 17.4. 2014

http://brtpichlavec.sweb.cz/deti/hadanky/hadanky2.htm

6 Zadání diplomové práce

Portrét ve fotografii – poloha „oficiálního“ portrétu i sociální dokument . Aplikace tématu do školní praxe a její možnosti.

Název:	Portrét ve fotografii – poloha „oficiálního“ portrétu i sociální dokument . Aplikace tématu do školní praxe a její možnosti.
Název v anglickém jazyce:	Portrait in photography - oficial portrait and social document. Aplication of topic to school practise and itś possibilities
Klíčová slova:	Portrét, sociální role, dokument, výtvarná výchova
Klíčová slova anglicky:	Portrait, social field, document, art education
Akad. rok vypsání:	2013/2014
Typ práce:	diplomová práce
Jazyk práce:	čeština
Ústav:	Katedra výtvarné výchovy (41-KVV)
Vedoucí / školitel:	PhDr. Jan Šmíd, Ph.D.
Řešitel:	Bc. Markéta Píchová - zadáno vedoucím/školitelem
Datum přihlášení:	14.11.2013
Datum zadání:	14.11.2013
Odevzdaná/finalit.:	ne
Konzultanti:	PhDr. Leonora Kitzbergerová, Ph.D.

Zásady pro vypracování

V teoretické části diplomové práce zkoumejte téma „portrét“ jako zásadní téma a specifický žánr fotografického média a svébytný způsob znázorňování figurálního motivu - od počátků zachycování člověka /vznik fotografie/ až do 2. světové války. Částečně se věnujte také současným polohám fotografického umění/aktuální trendy a koncepty/. Hledejte příklady proměn malby, způsobených existencí a konkurencí fotografie. Sledujte proměny tzv. oficiální portrétní fotografie a portrétu v sociální rovině. Zabývejte se prací významných autorit z oblasti fotografie a hledejte k nim taková umělecká díla malířská, která se principem a pojetím vztahují k fotografickému znázornění.

V didaktické části ověřte možnosti práce s fotografickým portrétem na základní škole, navrhněte a ověřte v praxi školní výuky kompaktní projekt na dané téma. Uceleně zpracujte didaktickou část tak, aby byly patrné nejen vizuální kvality portrétní fotografie, ale například i psychologické aspekty portrétu a jeho využívání a práce s tímto tématem v současné společnosti (reklama, pop kultura, ikona, modeling…). Zaměřte se také preference portrétu a portrétní fotografie u Vámi zvoleného vzorku dětských respondentů.

Autorskou výtvarnou část diplomové práce chápejte jako prostor pro zpracování celistvého cyklu autorských fotografií (popř. koláží či počítačově upravených autorských fotografií) nebo konceptuálních souborů na téma portrét, jeho různé kategorie a jeho možné modifikace. Výstupem budou soubory fotografií na Vámi zvolená podtémata v rámci zastřešujícího tématu.

Seznam odborné literatury

AUMONT, J.: Obraz, AMU, Praha, 2005, ISBN 80-7331-045-7
DAVID, Jiří. Století dítěte a výzva obrazů: (eseje). 2., rozš. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2008,
McLUHAN, M.:Jak rozumět médiím: Extenze člověka. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0296-2.
NOVOTNÝ, P.: Digitální fotografie ve školní praxi. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2010. ISBN 978-80-7290-447-1.
SKOPEC, R.: Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963, 501 s
SOUČEK, Ludvík. Cesty k moderní fotografii. 1. vyd. Praha: Orbis, 1966, 263 s.
SOUČEK, Ludvík. Jak se světlo naučilo kreslit. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1963, 170 s.
FLUSSER, V.; Příběh ďábla. Praha: GemaArt, 1997.
FLUSSER, Vilém, Milena SLAVICKÁ a Jiří FIALA. Moc obrazu: výbor filosofických textů z 80. a 90. let. Praha: Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění, 1996, 252 s.
HOGENOVÁ, A.: K filosofii výkonu, EUROFLEX BOHEMIA, Praha 2005, ISBN 80-86861-35-X
ZUSKA, V.: Umění, krása, šeredno. Karolinum, Praha, 2003, ISBN 80-246-0540-6
BENJAMIN, Walter. Malé dějiny fotografie. In CÍSAŘ, Karel. Co je to fotografie. Praha: Hermann&synové, 2004
MOUCHA, Josef. František Drtikol. 1st ed. Prague: Torst, 2007, 182 s. ISBN 978-80-7215-301-5.

7 Seznam příloh a vyobrazení

7.1 Přílohy

Přílohy 1 – 6 tvoří soubory digitálních autorských fotografií vytvořených při realizaci didaktické části práce

Příloha 1 – IDENTITA

Příloha 2 – NONVERBÁLNÍ KOMUNIKACE

Příloha 3 – DETAIL

Příloha 4 – TETOVÁNÍ

Příloha 5 – CHARAKTER

Příloha 6 – TŘÍDNÍ PORTRÉT

Příloha 7 – M. Píchová: PORTRÉT PĚTI GENERACÍ. Digitálně upravovaná fotografie

7.2 Obrázky a jejich zdroje

Obrázek 1: Bailly David: Autoportrét se symboly vanitas. 1651. Olej na dřevě, 65 x 97,5 cm, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden - Artopedia2 - CD ROM, Terasoft
Obrázek 2: Portrét muže, daguerrotypie (nedatováno, autor neznámý) - http://www.artinbox.cz/?p=847
Obrázek 3: Josef Mánes: Josefína, 1855, olej na plátně, Národní galerie Praha - http://www.ceskatelevize.cz/porady/10000000039-narodni-galerie-v-praze-nikdy-nezavira/211251000340041-josef-manes-josefina/
Obrázek 4: Alfons Mucha: Sedící modelka. Fotografie 20,9x29 cm, 1895. Vydalo v nakladatelství ORBIS, Press Foto v 60. letech 20.století. http://antikvariat.eu/
Obrázek 5: Alfons Mucha: Maruška Chytilová ve svém pokoji v Chrudimi 1905. Originální fotografie z původního skleněného negativu 24x30 cm kopírovaná u příležitosti výstavy Alfons Mucha fotografem - http://www.antikvariat.eu/index2.php?action=detail_z&id_z=2447
Obrázek 6: Alfons Mucha: Studie pro tragedii Mural v německém divadle, New York, 1908. Muzeum výtvarného umění v Praze.- BIRGUS, V., MLČOCH, J.: *Česká fotografie 20. století*. Praha 2005. Uměleckoprůmyslové muzeum, KANT.
Obrázek 7: Lewis Carroll Alice Liddellova. Fotografie 1858 - http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Alice_Liddell_2.jpg
Obrázek 8: J. M. Cameronová: Loučení sira Lancelota a královny Guinevry. Albuminový tisk 34.8 x 28.6 cm, 1874 - http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/The_Parting_of_Sir_Lancelot_and_Queen_Guinevere%2C_by_Julia_Margaret_Cameron.jpg
Obrázek 9: Paul Gauguin: Autoportrét se svatozáří. 1889. Olej na dřevě 51.7 x 79.6 cm National Gallery of Art, Washington - http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=5511
Obrázek 10: D. O. Hill: Skupinový portrét 474 duchovních Nonkonformistické skotské církve - http://cs.wikipedia.org/?title=Port%C3%A1l:Fotografie/Zaj%C3%ADmavost/Archiv
Obrázek 11: D. O. Hill: Studie ke skupinovému portrétu 474 duchovních Nonkonformistické skotské církve http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=55826

Obrázek 12: Rembrandt: Noční hlídka, 1642. Olej na plátně 363 x 437 cm, Rijksmuseum, Amsterdam - http://www.slavneobrazy.cz/rembrandt-van-rijn-nocni-hlidka-ido-1960
Obrázek 13: Josef AntonTrčka: Gustav Klimt. 1914. Fotografie - http://afuk.coex.cz/josef-anton-trcka-dvorni-fotogaraf-mistru-videnske-secese/
Obrázek 14: Josef AntonTrčka: Peter Altenberg. 1914. Fotografie- http://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Altenberg%2C_Peter/00621843
Obrázek 15: Josef AntonTrčka: Gustav Klimt. Fotografie - tamtéž
Obrázek 16: Josef AntonTrčka: Egon Schiele. Fotografie - tamtéž
Obrázek 17: Egon Schiele: Gustav Klimt v modré malířské haleně. 1913. Tužka a kvaš na papíře. 48,1 x 32 cm - http://www.egon-schiele.com/
Obrázek 18: Edvard Munch: Madona. Olej na plátně 1894. 90 cm × 68 cm, Munchovo muzeum, Oslo. - http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edvard_Munch_-_Madonna_(1894-1895).jpg
Obrázek 19: František Drtikol: Kompozice. Fotografie 1927. - https://www.pinterest.com/pin/339247784402666909/
Obrázek 20: František Drtikol: Bez názvu. Olejový tisk 1913. Muzeum výtvarného umění Praha - BIRGUS, V., MLČOCH, J.: *Česká fotografie 20. století*. Praha 2005. Uměleckoprůmyslové muzeum, KANT.
Obrázek 21: František Drtikol: Stanislav Sucharda, fotografie 1913, - http://www.stanislav-sucharda.cz/cs/fotogalerie
Obrázek 22: Max Švabinský: Stanislav Sucharda, barevný ofset 1928, 23 x 18 cm, Artbohemia http://www.artbohemia.cz/cs/grafiky-tisky/14642-stanislav-sucharda-1907.html
Obrázek 23: Josef Sudek: Z Invalidovny (pan Podrazil). 1928, 15 x 10 cm, gelatin silver print - SUDEK, J.: *Portréty.* Praha 2007. Torst.
Obrázek 24: Man Ray: Polibek. fotogram 1922 - http://www.complex.com/style/2013/07/famous-kissing-photographs/rayograph-the-kiss-by-man-ray
Obrázek 25: Moholy-Nagy fotogram 1922, Sotheby's - http://adski-kafeteri.livejournal.com/2631125.html
Obrázek 26: Moholy-Nagy: Fotografie - http://s018.radikal.ru/i527/1202/fc/c68640a78d41.jpg
Obrázek 27: Jaromír Funke: Abstraktní kompozice III. 1927-9. Muzeum výtvarného umění Praha - BIRGUS, V., MLČOCH, J.: *Česká fotografie 20. století*. Praha 2005. Uměleckoprůmyslové muzeum, KANT.
Obrázek 28: Jaromír Funke: Po karnevalu. Fotografie 1924, Moravská galerie v Brně.- BIRGUS, V., MLČOCH, J.: *Česká fotografie 20. století*. Praha 2005. Uměleckoprůmyslové muzeum, KANT.
Obrázek 29: Miroslav Hák: Maska. 1938. Fotografie. - http://art.ihned.cz/c1-51394990-fotograf-hak-svuj-udel-zformoval-na-dostrel-treti-rise
Obrázek 30: Karel Hájek: Černá madona. 1960. Fotografie. - http://strakonicky.denik.cz/galerie/narodnimuzeumfotografievyroci.html?mm=3894811
Obrázek 31: Karel Hájek: Zachráněný z dolu Nelson. 1934. Fotografie. BIRGUS, V., MLČOCH, J.: *Česká fotografie 20. století*. Praha 2005. Uměleckoprůmyslové muzeum, KANT.
Obrázek 32: Arnold Newman: Andy Warhol, koláž 1973 - http://fafaredayfysaxemy.blogspot.cz/2011/05/arnold-newman-photographer.html
Obrázek 33: Arnold Newman: Woody Allan, 1996. Fotografie. - http://blog.pennlive.com/go/2012/01/exhibit_by_photographer_arnold.html
Obrázek 34: Weegee: Reportážní fotografie - http://www.phaidon.com/resource/weegee-05.jpg
Obrázek 35: Weegee: John Fitzgerald Kennedy, Vintage Silver tisk c. 1955 - http://assets.nydailynews.com/polopoly_fs/1.1282466.1363705240!/img/httpImage/image.jpg_gen/derivatives/gallery_1200/weegee-photographs.jpg
Obrázek 36: Andy Warhol: *129 Die in Jet*, 1962, akryl a tužka na plátně, 254 x 182,9 cm, Mus. Ludwig, Cologne - http://www.warhol.org/exhibitions/2012/headlines/selectedworks/129dieinjet.ph
Obrázek 37: Andy Warhol: Počítačový autoportrét, Andy Warhol museum - http://www.warhol.org/exhibitions/2012/headlines/selectedworks/129dieinjet.php
Obrázek 38: Jan Saudek: Příběh vojáka, 1984 - SAUDEK, J.: *Divadlo života.* Praha 1991. Panorama.
Obrázek 39: Jan Saudek: Els, 1989 - tamtéž
Obrázek 40: Barbara Probst z cyklu Exposures. Fotografie 2014 - http://www.lacan.com/grancover36.html

Obrázek 41: Lorenzo Vitturi: Plastic Blue 1 & 2 ze serie Dalston Anatomy. 2013. Barevná fotografie. - http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jul/13/lorenzo-vitturi-ridley-road-markets-edgy-dynamic-east-london-photographer/10.12.2014
Obrázek 42: Lorenzo Vitturi: Yellow Chalk 1 & 2 ze serie Dalston Anatomy. 2013. Barevná fotografie. - tamtéž
Obrázek 43: Gabriela Prochazka: GALAXY OF STARS. 2013. Videoinstalace. - https://www.facebook.com/events/581339281954132/permalink/581345361953524/
Obrázek 44: Gabriela Prochazka: GALAXY OF STARS. 2013. Videoinstalace – pohled do galerie. - Tamtéž
Obrázek 45: Barbora Oberhelová: Moji blízcí (3). 2011. Barevná fotografie, součást cyklu. - archiv autorky
Obrázek 46: Barbora Oberhelová: Moji blízcí (10). 2011. Barevná fotografie, součást cyklu - archiv autorky.
Obrázek 47: Václav Chochola: Luis Chiron. Fotografie. - KOLÁŘ, J.: *Václav Chochola.* Praha 1961. Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
Obrázek 48: Václav Chochola: Karel Ludwig. Fotografie. - tamtéž
Obrázek 49: Marcel Duchamp: Akt sestupující ze schodů. Olej na plátně. - http://www2.iim.cz/wiki/index.php/Marcel_Duchamp
Obrázek 50: František Kupka: Poklona. Olej na plátně. - http://sophisticagallery.cz/kupka-frantisek-1871-1957/
Obrázek 51: Maorské tetování. Digitální fotografie. - archiv autorky
Obrázek 52: Printscreen ze sítě facebook, 2014
Obrázek 53: Jan Saudek: Jen vzpomínky ti zůstanou, 1975, kolorovaná fotografie - SAUDEK, J.: *Divadlo života.* Praha 1991. Panorama.
Obrázek 54: Sir Francis Galton: Twelve Boston Physicians and Their Composite Portrait, 1892. - https://cms.www.countway.harvard.edu/wp/?p=2880
Obrázek 55: Průměrný portrét žáka 9. A, výstup z hodiny výtvarné výchovy, 2014 - archiv autorky
Obrázek 56: Má prababička Marcelyna s dětmi, fotografie 10 x 15 cm - archiv autorky
Obrázek 57: Má prababička Marcelyna s dětmi, detail
Obrázek 58: J. Spálenka: Portrét Marie, asi 1920 – 30, fotografie 10 x 15 cm - archiv autorky
Obrázek 59: J. Spálenka: Portrét Marie, asi 1920 – 30, fotografie – detail
Obrázek 60: Milan Brož: Jana. 1967. Fotografie 9 x 14 cm. - archiv autorky
Obrázek 61: Milan Brož: Jana. 1967. Detail
Obrázek 62: Milan Brož: Jana. 1967. Detail – digitálně upravená fotografie.
Obrázek 63: Svatební dvojportrét. Fotografie 1987, 10 x 15 cm. - archiv autorky
Obrázek 64: Svatební dvojportrét. Detail
Obrázek 65: Maturantka. 2014. Barevná digitální fotografie. - archiv autorky
Obrázek 66: Maturantka. Černobílá digitálně upravená fotografie.
Obrázek 67: Markéta Píchová: Pět generací. 2014. Digitálně upravená fotografie.
Obrázek 68: Markéta Píchová: Portrét pěti generací. 2014. Digitálně upravená fotografie.
Obrázek 69: Markéta Píchová: Medailon. Digitální fotografie 2015
Obrázek 70: Markéta Píchová: Medailon v dlani. Digitální fotografie 2015