



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

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

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Bakalářská práce

Moje okno

My window

Vypracovala: Helena Pavlovcová
Vedoucí práce: doc. Lenka Vilhelmová, ak. mal.

České Budějovice 2017

Prohlášení

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

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

V Českých Budějovicích, 28. dubna 2017.....

Poděkování: Ráda bych poděkovala vedoucí mé diplomové práce, paní docentce Lence Vilhelmové, ak. mal, za její cenné rady a připomínky při zpracovávání bakalářské práce. Také bych ráda poděkovala své rodině za podporu a pomoc při dokončování.

Anotace:

Helena Pavlovcová, bakalářská práce *Moje okno*. Teoretická část bakalářské práce popisuje princip fotografie, mapuje obecnou historii fotografie až do 20. století. V závěru se věnuje tvorbě a životu Josefa Sudka, který je svou prací a především cyklem *Okno mého ateliéru* inspiračním zdrojem pro vytvoření souboru fotografií v praktické části.

Klíčová slova: fotografie, Josef Sudek, okno

Cíl: vytvoření souboru fotografií, seznámení se s historií fotografie a tvorbou Josefa Sudka

Abstract:

Helena Pavlovcová, bachelor thesis *My window*. The theoretical part of the thesis describes principles of the photography, studies the general history of the photography until the 20th century. At the end it concerns the work and life of Josef Sudek, who is because of his work and primarily his series *Window of my atelier* an inspiration for the creation of the file of photographs in the practical part.

Key words: photography, Josef Sudek, window

Aim: creation of the file of photographs, familiarization with the history of the photography and the work of Josef Sudek

Obsah

Úvod	- 6 -
TEORETICKÁ ČÁST	- 8 -
1 Médium fotografie	- 9 -
1.1 Historie fotografie a předpoklady jejího vzniku.....	- 11 -
1.2 Rozvoj fotografie v 19. století.....	- 14 -
1.3 Vývoj fotografie ve 20. století.....	- 18 -
1.4 Život a tvorba Josefa Sudka	- 30 -
1.4.1 Cyklus fotografií Okno mého ateliéru	- 33 -
PRAKTICKÁ ČÁST	- 36 -
2 Moje okno	- 37 -
2.1 Inspirace	- 37 -
2.2 Realizace	- 38 -
2.3 Technologický nástin	- 39 -
Závěr	- 41 -
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....	- 42 -
Tištěné informační zdroje	- 42 -
Elektronické informační zdroje	- 42 -
Filmy a televizní vysílání	- 43 -
Obrazová příloha I	- 44 -
Obrazová příloha III	- 52 -
Obrazová příloha III	- 54 -
Zdroje obrazových příloh	- 63 -
Obrazová příloha I	- 63 -
Obrazová příloha II	- 64 -
Obrazová příloha III	- 64 -

Úvod

Okno je prvek, který plní důležitou funkci v našich životech již po celá staletí. Spojuje vnitřní a vnější prostor, umožňuje nám kontakt s okolním světem, větrá a odhlučňuje interiéry, přivádí do nich světlo. Skrze okno můžeme také pozorovat události, které probíhají venku. Jedná se o předmět všedního dne, který se však může stát i nevšedním.

Volba tématu byla podmíněna účastí v projektu *Uvnitř a vně*, který se konal v rámci katedry výtvarné výchovy a byl zakončen týdenním workshopem v klášteře v Zásnukách. Podnětem k dalšímu rozpracování a vytvoření souboru fotografií bylo okno Josefa Sudka, který proslul, mimo jiné, cyklem *Okno mého ateliéru*. V loňském roce (2016) by Josef Sudek oslavil 120. narozeniny. Během roku proběhly různé výstavy, upomínkové akce a reportáže pojednávající o jeho životě a díle. I tato bakalářská práce se vrací k jeho životu a dílu a nachází v jeho fotografiích inspiraci.

Cílem bakalářské práce je vytvořit soubor fotografií na téma *Moje okno*. Fotografie čerpá z díla Josefa Sudka. Nejedná se však o parafrázi Sudkova díla, ale spíše o volnou inspiraci jeho cyklem *Okno mého ateliéru* a přístupem k tvorbě.

Bakalářská práce je složena z teoretické a praktické části. Teoretická část pojednává o médiu fotografie, jejím principu, historickém vývoji a o životě a díle Josefa Sudka. V první kapitole o médiu fotografie je popsán obecný princip, na kterém fotografie funguje. Kapitola o historickém vývoji fotografie se zaměřuje i na prehistorii fotografie, tedy kroky a myšlenky, které vedly k bezprostřednímu vzniku fotografie, a poté upozorňuje na zásadní změny v přístupu k fotografii. Kapitola věnovaná životu a dílu Josefa Sudka obsahuje i podkapitolu zaměřenou na cyklus fotografií *Okno mého ateliéru*.

Praktická část popisuje inspiraci pro vznik souboru fotografií a postup práce. Zaměřuje se i na popis projektu *Uvnitř a vně*, který tvořil předstupeň pro vznik souboru fotografií *Moje okno* a jež byl i jakousi hybnou silou pro rozvoj motivu okna ve fotografii při setkání s tvorbou Josefa Sudka.

V teoretické části byla velmi přínosná především kniha Jaroslava Anděla, *Myšlení o fotografii*. Dále byly ve velké míře použity publikace *Fotografie: velké obrazové dějiny* od Toma Anga a *Příběh fotografie* od Daniely Mrázkové. V kapitole

o Josefu Sudkovi byla obohacujícím zdrojem informací kniha *Josef Sudek o sobě* od Jaroslava Anděla a *Josef Sudek: Okno mého ateliéru* od Anny Fárové.

TEORETICKÁ ČÁST

1 Médium fotografie

Slovo ‚fotografie‘ pochází ze dvou řeckých slov: *φωτός* (*fōtos*), ‚světlo‘ a *γραφή* (*grafé*), ‚zobrazení pomocí čar‘ či ‚kreslení‘. Dohromady tedy tato slova znamenají ‚kreslení světlem‘.¹

Jediné, co fotografii vytváří a ovlivňuje, je tedy světlo. Práce se světlem se souborným názvem nazývá expozice. Jestliže je světla hodně, bude obraz přexponován, pokud ho máme nedostatek, bude podexponován. Správná expozice závisí na expozičním čase, cloně a citlivosti, neboli na čase, velikosti clony objektivu a ISO, citlivosti snímáče.²

Fotografie pořizujeme nejčastěji fotoaparátem. Pro zachycení obrazu slouží fotografická deska, fotografický film nebo elektronický čip v případě digitálního fotoaparátu. Fotoграфové vystaví světlocitlivý materiál požadovanému množství světla a tím u desky nebo filmu vzniká latentní (skrytý) obraz, u digitálních fotoaparátů RAW soubor, který je zpracován a konvertován do určitého typu souboru.³ Ostatní principy fotoaparátu zůstávají pro klasickou i digitální fotografii stejné. Každý fotoaparát je vlastně zdokonalením camery obscury a obsahuje základní části, ty budou uvedeny v následujících řádcích.⁴

Zadní stěna slouží k zachycení obrazu, na které se promítá. Může mít podobu fotografických desek, plochých filmů, filmů svitkových, kinofilmu, APS (Advanced Photo System) nebo fotografického snímáče (u digitálních fotoaparátů), které jsou citlivé na světlo.⁵

V současné době se používají dva systémy (jednotky), které definují citlivost materiálu na světlo. Ve světě se nejvíce používá jednotka ISO (International Organization for Standardization) případně ASA (American Standards Association).⁶ Hodnota ISO nám udává citlivost digitálního snímáče na světlo, kterou lze podle potřeby měnit. U klasického kinofilmu hodnota ISO nelze měnit, fotograf je odkázán na fixní citlivost filmu.⁷

¹ Fotografie. In: *Wikipedia: the free encyclopedia*. [online]

² [Srov.] Základní postupy: Fotografujeme s DSLR: Expozice (díl 2.). In: *Fotografovani.cz* [online].

³ [Tamtéž]

⁴ [Srov.] JIRÁČEK, Milič. *Technické základy fotografie*, s. 88.

⁵ [Tamtéž], s. 89.

⁶ FILIP, Michal. *Historie fotografie*. Prezentace, [online].

⁷ [Srov.] Základní postupy: Fotografujeme s DSLR: Expozice (díl 3.). In: *Fotografovani.cz* [online].

Hledáček umožňuje sledovat, co je fotografováno. Rozlišují se hledáčky *průhledové*, které mají samostatnou optickou soustavu mimo vlastní fotografické zařízení. Výhodou je možné sledování obrazu i v průběhu exponování, ale nevýhodou je, že výsledný obraz nemusí zcela odpovídat tomu pozorovanému. *Matnicový hledáček* se nachází přímo v rovině světlocitlivé vrstvy, vidíme jím tedy přesně ten obraz, který bude exponován. Dnes s tímto principem pracují zrcadlovky. Současné *jednooké zrcadlovky* pracují na principu sklopného zrcadla v okamžiku expozice. *LCD panely* jsou řešením používaným především u digitálních fotoaparátů. Jde o malou obrazovku, která ukazuje obraz připravený k fotografování.⁸

Objektiv, je soustava čoček, sloužící k zobrazení fotografovaného předmětu v rovině citlivé vrstvy fotografického materiálu.⁹ Základními parametry objektivu jsou světelnost a ohnisková vzdálenost. *Světelnost objektivu* je zpravidla definována clonovým číslem. Čím menší číslo, tím větší světelnost, která umožňuje zkrátit čas expozice. *Ohnisková vzdálenost* je vzdálenost ohniska od hlavní roviny čočky, udává se v milimetrech. Tento údaj informuje o tom, jak velký obraz se na průmětně vytvoří. Moderní fotografické přístroje mají k dispozici výměnnou sadu objektivů s různými ohniskovými vzdálenostmi nebo tzv. zoomy, objektivy s proměnnou ohniskovou vzdáleností.¹⁰

Clona je součástí objektivu a ovlivňuje množství světla, které dopadá na světlocitlivý materiál, velikost otvoru udává clonové číslo. Čím vyšší je clonové číslo, tím méně světla je propouštěno, dosahuje se tím však větší hloubky ostrosti. U moderních fotoaparátů se clona, expoziční čas a další parametry ovládají elektronicky. Téměř vždy obsahují i automatické nastavení.¹¹

Závěrka určuje dobu, po kterou při expozici dopadá světlo na světlocitlivý materiál. Nejstarší jsou *centrální závěrky*, nejsou zcela přesné a mají omezený expoziční čas (od 1 s do 1/500 s). *Štěrbinové závěrky* jsou založené na principu různě široké otevřené štěrbiny před světlocitlivou vrstvou. Nejsou však součástí objektivů, ale těla fotoaparátu. Jsou vhodné u přístrojů s výměnnými objektivy. Posloupnost expozice může však vést ke zkreslení obrazu. U digitálních fotoaparátů se jedná o kombinaci mechanické závěrky s elektronicky definovaným časem.¹²

⁸ [Srov.] JIRÁČEK, Milič. *Technické základy fotografie*, s. 89.

⁹ Tamtéž, s. 89.

¹⁰ [Tamtéž], s. 89.

¹¹ [Tamtéž], s. 89.

¹² [Tamtéž], s. 89.

Stanovení správné expozice probíhá u moderních fotoaparátů téměř vždy automaticky, díky vestavěnému expozimetru.¹³

Zaostřovat lze buď ručně, nebo automaticky. U většiny objektivů je možné přepínat mezi ručním a automatickým režimem. U automatického zaostřování rozlišujeme aktivní a pasivní způsob zaostřování. Aktivní způsob pracuje na principu vysílač-přijímač. Vysílač vyšle signál a přijímač přijme odraz zaostřovaného předmětu, většinou prostřednictvím infračerveného záření nebo ultrazvuku. Pasivní vysílací systémy vyhodnocují kontrast scény. Při maximálním kontrastu je zaostřeno. Většina přístrojů používá kombinaci obou.¹⁴

1.1 Historie fotografie a předpoklady jejího vzniku

Následující kapitoly budou rozebírat předpoklady pro vznik fotografie, postupný vznik a vývoj fotografického fenoménu.

Prehistorie fotografie souvisí s vývojem poznatků o citlivosti látek ke světlu a vývojem camery obscury. Nezávisle na sobě existovaly chemické a optické poznatky. Spojení těchto dvou myšlenek (na přelomu 18. – 19. století), mechanicky zachytit obraz vytvořený camerou obscurou za pomoci světlocitlivých látek, bylo hlavním krokem ke vzniku fotografie.¹⁵

Předpoklady pro vznik fotografie leží především v mechanizaci a reprodukovatelnosti zobrazení. V souvislosti s objevem centrální perspektivy, jejím sestrojením, se vyvinula populární pomůcka camera obscura. Umožňovala mechanizaci zobrazovacího procesu a zároveň byla také přímým předchůdcem fotografické kamery. Dalším předpokladem byla schopnost rozmnožovat obrazy, reprodukovatelnost. Ta dosáhla významného vývojového stupně díky vynálezu knihtisku a rozvoji grafických technik (dřevořez, mědirytina apod.).¹⁶

Mezi 15.–19. stoletím docházelo k vzestupu malířství. Projevoval se zájem o zachycení viděné skutečnosti, to souviselo s oživením antické teorie mimesis (nápodobu skutečnosti). Obraz se začal přirovnávat k oknu nebo zrcadlu a měl být věrnou nápodobou skutečnosti. Velký význam měla teoretická i výtvarná díla

¹³ [Srov.] JIRÁČEK, Milič. *Technické základy fotografie*, s. 91.

¹⁴ [Tamtéž], s. 91.

¹⁵ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 17.

¹⁶ [Tamtéž], s. 17.

Leona Battisty Albertiho (1404–1472) a Leonarda da Vinciho (1452–1519). Alberti zpracoval především teorii centrální perspektivy a použil zřejmě první zařízení pomáhající mechanizovat zobrazení, tzv. průsekový závoj, což byl i zárodek fotografického přístroje. Leonardo da Vinci soustředil svůj zájem na vztah světla a stínu. *Jeho umělecká a vědecká činnost přispěly na začátku novověku snad nejvíce k vytvoření základních předpokladů pro pozdější vznik fotografie, a to nejen jednotlivými poznatky, ale především kombinací uměleckého, vědeckého a technického zájmu založeného na pozorování a zkušenosti.*¹⁷

Předchůdcem fotoaparátu se stala camera obscura. „Uzamčená pokladnice“, tak nazval čínský filosof Mocia (470–390 př. n. l.) princip dírkové komory. Nazval ji tak nejspíše z důvodu, že dvířka musela zůstat uzavřená, aby obraz nezmizel.¹⁸ Znalost jevu, kdy světelné paprsky dopadající zvenčí malým otvorem do temné místnosti vytváří přesný obraz toho, co se nachází venku, v podobném časovém horizontu popsal i Aristotelés.¹⁹

Kolem roku 1000 n. l. položil jako první základy optiky arabský učenec Ibn al-Hajtham, v Evropě známý jako Alhazen. Jako první metodicky popsal princip dírkové komory a na svém experimentu doložil základní vlastnosti světla. Například, že se pohybuje po přímých liniích (viz Obrazová příloha I, obr. 1). Jeho první základy teorie optiky později formuloval německý vědec Johannes Kepler (1571–1630). Ve druhé polovině 17. století Isaac Newton (1643–1727) rozšířil poznání světla zejména o princip tvoření barev.²⁰

Teprve s rozvojem perspektivního zobrazení se camera obscura začala používat jako zobrazovací pomůcka. Leonardo da Vinci ji přirovnal k lidskému oku, také jako první objevil křížení světelných paprsků při průchodu otvorem camery obscury a zornicí oka.²¹ Camera obscura byla zpočátku zatemněná komora s otvorem ve vnější stěně a dalo se v ní volně pohybovat (viz Obrazová příloha I, obr. 2). V průběhu 17. století pak prodělala řadu změn. Změnila se i její podoba. *Zkonstruovali malý skříňový aparát opatřený čočkami, do jehož vnitřku byla zamontována zrcadla. Ta převáděla obrazy na skleněnou desku, jež se nacházela na horní straně přenosné skříně. Z té pak kreslič mohl zkopírovat obraz* (viz Obrazová příloha I, obr. 3).²² V průběhu 17. a 18. století se stala rozšířenou pomůckou. Používali ji významní malíři jako Vermeer van Delft, B. Belotto nebo

¹⁷ ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 18 - 19.

¹⁸ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 16.

¹⁹ [Srov.] BAATZ, Willfried. *Fotografie*, s. 10.

²⁰ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 16.

²¹ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 21.

²² BAATZ, Willfried. *Fotografie*, s. 11.

A. Canal, zvaný Canaletto.²³ Používala se také periskopická zrcadla, která výrazně zlepšila kvalitu obrazu. V roce 1685 Johann Zahn, mnich z Würzburgu, použil čočky s delší a kratší ohniskovou vzdáleností. Jeho komora tak umožňovala nastavení různých zorných úhlů.²⁴

Raným metodám fotografie předcházela snaha zlepšit mechanizaci zobrazování a technickou reprodukovatelnost, ta přinesla vývoj zobrazovacích přístrojů a pomůcek, reprodukcí technik. Objevila se technika panoráma, dioráma (zdokonalená camera obscura), camera lucida, fyzionotrace, silueta a další.²⁵ Probíhalo také bádání v oblasti světlocitlivých látek. J. H. Schulz v roce 1727 experimentálně prokázal citlivost stříbrné soli na světlo. Dalšími, kteří se zabývali experimentováním se světlo-citlivými látkami, byli G. B. Beccaria, J. Senebier, C. W. Scheele nebo T. Wedgwood.²⁶

Během druhé poloviny 18. století a první čtvrtiny 19. století došlo k velkému rozvoji fotomechanického zachycení perspektivního obrazu. V různých zemích se objevila řada osob, podílejících se na vynálezu fotografie. Přístupy jednotlivých vynálezců se však odlišovaly. Zásadní cesty vedoucí k fotografii se objevily v práci Josepha Nicéphora Niépceho a Louise Jacquesa Mandé Daguerra. Třetím významným vynálezcem byl William Henry Fox Talbot.²⁷

Nicéphore Niépce se zabýval od roku 1813 Senefelderovou litografií. Vyhlazenou plochu kamene pokrýval asfaltem, u něhož si všiml, že na osvětlených místech ztvdne a nejde vymýt. Hledal způsob, jak na citlivý povrch desky přenést zprůsvitnělou kresbu, a protože nebyl zdatný malíř, pomáhal si při tom camerou obscurou. V roce 1822 se mu konečně podařilo získat první otisky, vykopíroval rytinu obrazu papeže Pia VII, deska se bohužel nedochovala. Niépce pokračoval v pokusech a v roce 1826 vznikl *Pohled oknem na dvůr*, ten se do dějin zapsal jako nejstarší fotografie (viz Obrazová příloha I, obr. 4). Niépce nazval svou techniku Heliografie – kreslení sluncem. Litografický kámen postupně nahrazoval sklem, mědí, zinkem a stříbrem.²⁸

Niépce roku 1829 spojil své síly s malířem Louis Jacques-Mandé Daguerrem. Společně experimentovali a ve 30. letech 19. století pracovali s postříbřenou měděnou deskou, kterou vystavovali jódovým výparům. Po Niépceově smrti v roce

²³ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 22.

²⁴ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 16.

²⁵ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 32.

²⁶ [Srov.] BAATZ, Willfried. *Fotografie*, s. 14 – 15.

²⁷ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 32.

²⁸ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 13.

1833²⁹ se Daguerrovi roku 1835 podařilo získat latentní obraz parami rtuti. Podle některých historiků na to přišel náhodou. Daguerre zjistil, že exponovaný obraz se nemusí na destičce objevit ihned, ale objeví se až za pomoci rtuťových výparů. Snímky ale bohužel nebyly trvanlivé, jak se objevily, hned zmizely. Až roku 1837 přišel Daguerre na částečné ustálení roztokem kuchyňské soli. Tím získal v podstatě fotografický postup: osvit – vyvolání – ustálení. Vznikl tím ale jen originál fotografického pozitivu, který se dále nedal množit.³⁰ Novou metodu pojmenoval po sobě daguerrotyp (viz Obrazová příloha I, obr. 5). Daguerre vynalezl nejen fotografii, ale i fotoaparát (viz Obrazová příloha I, obr. 6). První fotoaparát vypadal stejně jako dírková komora, ale na místo průsvitného papíru, na kterém se obtahoval promítaný obraz, umístil světlo-citlivý papír.³¹

Třetí důležitý objev pro vznik fotografie provedl chemik William Henry Fox Talbot. Talbot v roce 1835 zhotovil první fotografický negativ. Osvětlené části se tedy jevily jako tmavé a zastíněné jako světlé, po přetisknutí vznikl pozitiv. Položil tak základy metodě pozitivu a negativu.³² Talbotovi (podobně jako Daguerrovi) se také podařilo snížit expozici na pouhých šest minut, což byl rozdíl proti Niépceovým osmi hodinám. Talbot v experimentech, jež předcházely vzniku negativu, pracoval s technikou fotogramu, viz dále³³ (viz Obrazová příloha I, obr. 7).

1.2 Rozvoj fotografie v 19. století

Slovo ‚fotografie‘ vzniklo v únoru 1839: nezávisle na sobě ho vytvořili John Herschel v Anglii a Johann Heinrich von Mädler v Německu.³⁴

Fotografie se během několika let rozšířila po celém světě a prošla mnoha inovacemi. Fotoaparáty procházely taktéž závratným vývojem, stávaly se kompaktnější, přenosnější a snadněji použitelné. Stejně rychlým vývojem procházely i objektivy fotoaparátů.³⁵

²⁹ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 20.

³⁰ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 15.

³¹ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 22.

³² [Tamtéž], s. 21.

³³ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 16 - 17.

³⁴ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 32.

³⁵ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 36.

Fotografie si utvářela nejen vlastní technické postupy, ale také instituce. Vznikala i literatura pojednávající o fotografii. Největší rozvoj zaznamenala fotografie v oblasti portrétu, veduty a reprodukce uměleckých děl. Fotografie vytvářely nový pohled na svět. Fotografové cestovali po světě a přinášeli snímky z nejrůznějších zemí, seznamovali s přírodou, stavebními památkami či uměleckými díly. Fotografické cestování mělo přiblížit vzdálená místa a epochy, bylo motivováno i zájmem o starší kultury a civilizace. Umožnilo tím rozvoj umělecko-historického poznání.³⁶

Rozvoj portrétní fotografie zrušil výsadní postavení portrétu v malířství. Zpočátku však šlo o namáhavé focení, model byl fotografován od pěti do čtyřiceti minut, podle světelných podmínek. Fotografování urychlil mokrý kolódiový proces objevený v roce 1851. Roku 1854 začíná André-Adolphe-Eugène Disdéri s takzvanou vizitkovou fotografií (viz Obrazová příloha I, obr. 8). Šlo o malé fotografie, které mohly být použity pro úřední dokumenty. Jeho fotoaparát obsahoval několik objektivů, díky tomu mohl zachytit osm až dvanáct poz modelů, které poté oddělil nůžkami. Dalšími významnými portrétisty byli například Etienne Carjat, Julia Margaret Cameronová nebo Nadar, vlastním jménem Gaspard-Félix Tournachon.³⁷ V oblibě bylo také fotografování aktů, s tím souvisí i vznik termínu pornografie. Pornografie, neboli zobrazení sexuálního námětu za účelem sexuálního vzrušení, se s nástupem průmyslového kapitalismu a fotografie stala rozšířeným zbožím, z této doby existují také první zákony týkající se pornografie.³⁸

Malíři začali fotografie využívat jako mechanický prostředek, používali je především jako rychlé skicy, jako například Alfons Mucha nebo Edgar Degas.³⁹ Jako studijní pomůcku používal fotografii i Eugène Delacroix a také o ní psal. *Podle Delacroixe má nové médium fotografie sloužit umělci jako pomůcka, jejíž úlohou je být něčím jako tlumočnickem nebo slovníkem při studiu přírody.*⁴⁰

Fotografové se také snažili napodobit malíře, proto začaly vznikat imitace různých obrazů, mytologických scén nebo lidových pověstí. Chtěli dosáhnout fotografie, která by vypadala jako malba. Fotografie byly složené někdy až z třiceti jednotlivých záběrů, jednalo se tedy vlastně o fotomontáže.⁴¹ Reagovali tak na

³⁶ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 66 - 74.

³⁷ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 18.

³⁸ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 76.

³⁹ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 18.

⁴⁰ ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 81 - 82.

⁴¹ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 19.

kritiky, které neuznávaly fotografii jako umění, protože se jedná o výsledek mechanického a chemického procesu. Mezi fotografy, kteří chtěli tento názor vyvrátit, patřil například Henry Peach Robinson (viz Obrazová příloha I, obr. 9), který kompozice pro své fotografie důmyslně aranžoval a využíval metodu kombinace tisků. Dalším byl například Oscar Gustav Rejlander (viz Obrazová příloha I, obr. 10), který vytvářel alegorické fotografie. Kombinovaným tiskem vytvářel fotografie až o velikosti 79 x 41 cm, často tvořil fotografie metodou uhlotisku. Své fotografie identifikoval s velkými malířskými díly, tím se jeho práce stala velmi kontroverzní.⁴²

Fotografie také našla uplatnění v rukou vědy, na poli vědecké ilustrace a dokumentace. Fotoaparát se kombinoval s dalekohledem či mikroskopem a stal se tak nástrojem „znásobeného zraku“. Fotografie byla využívána pro její schopnost fixovat zkoumaný předmět, umožnit jeho analýzu a zprostředkovat ho dalším badatelům. To napomohlo ke vzniku dokumentace, inventarizace a klasifikace, především v přírodních vědách, zejména v biologii. Fotografie se využívala také při zkoumání pohybu, který byl i předmětem vědeckého bádání, například v experimentální fyziologii a psychologii. Zobrazením pohybu se zabývali i fotografové Eadweard Muybridge a Étienne-Jules Marey.⁴³

Americký fotograf Muybridge dokázal rozložit rovnoměrný pohyb na jednotlivé kroky. Začal se zabývat zachycením koňského cvalu pomocí fotografie (viz Obrazová příloha I, obr. 11). Také vynalezl zoopraxiskop, na kterém dokázal simulovat pohyb a položil tak základy vynálezu kinematografie (viz Obrazová příloha I, obr. 12).⁴⁴ Marey se také zabýval fotografováním pohybu, mimo jiné také fotografoval abstraktní formy, například proudící kapalinu, kouř apod., jež představují počátky studia aerodynamiky.⁴⁵ Hlavním Mareyho vynálezem v oboru byla fotopuška, která měla ukázat, že není třeba využívat těžkopádné Muybridgeho techniky. Fotopuška uměla jako první sledovat pohyb předmětu z jediného místa a stala se tak předchůdcem kamery.⁴⁶

Fotografie se využívala rovněž v oblasti zkoumání výrazu emocí, usnadňovala pozorování, záznam, případnou distribuci, ale také srovnávání či třídění.⁴⁷ *Darwin například ukazoval některé snímky více než dvaceti osobám různého věku a*

⁴² [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 62 - 64.

⁴³ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 124 - 130.

⁴⁴ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 78 - 79.

⁴⁵ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 131.

⁴⁶ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 78 - 80.

⁴⁷ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 131 - 140.

*obojího pohlaví a ověřoval, nakolik se jejich reakce shodují či různí.*⁴⁸ Fotografie se používala také například pro dokumentaci duševních poruch.⁴⁹

Fotografie svým způsobem proměňuje přítomnost v minulost, jinak řečeno, fixuje skutečnost. Objevovaly se záznamy historických událostí, proměn společnosti či snahy o společenskou reformu (upozornění na bydlení, bezpečnost práce nebo práci dětí).⁵⁰ Při probíhající válce na Krymu roku 1853 zaznamenávali průběh fotografování Roger Fenton a jeho asistent Marcus Sparling. Fentonovy fotografie absentovaly jakékoli záznamy mrtvých nebo raněných vojáků a velmi málo zničené krajiny, situace války byla v podstatě cenzurována. Proti němu naopak James Robertson a Felice Beato zaznamenali veškeré hrůzy války. Mrtvé, zraněné, válečné ničení i těžké podmínky. Další pozornost fotografů si žádala americká občanská válka v letech 1861 – 1865.⁵¹

V průběhu let se metoda fotografie stále zdokonalovala. V roce 1880, půl století od vynálezu fotografie, umožnil vývoj nahradit mokré kolodiové vrstvy želatinovými emulzemi,⁵² tedy rozmícháním stříbrných solí s bílkovinou získávanou vařením zvířecích kostí, šlach a chrupavek.⁵³ Negativ na suchých deskách umožnil fotografovat bez přenosných temných komor a stativů a každý tak mohl fotografovat libovolný motiv kdekoli. V roce 1887 vyvinul H. W. Goodwin z celuloidu svitkový film, který umožnil fotografovat více snímků za sebou a nahradil skleněné podklady. Začaly se objevovat také nové fotopapíry, přičemž se rozlišovalo mezi kopírovacím papírem a fotopapírem. S vývojem nových materiálů se také konstruovaly nové fotoaparáty. Objevovaly se cestovní kamery, u kterých odpadla potřeba stativu a černého pláště.⁵⁴ Měchové fotoaparáty, využívané od roku 1851, se dočkaly inovace od firmy Graflex. Jejich konstrukce umožňovala lepší vysunutí a zaostření objektivu (viz Obrazová příloha I, obr. 14, 15).⁵⁵

Od 80. let 19. století se fotografování stává koníčkem příslušníků vyšších a středních vrstev. Od konce 19. století je jen v Anglii registrováno 256 fotoklubů, ve zbytku Evropy 23 a v Americe 99.⁵⁶

Objevovaly se také četné kritiky fotografie. Počátky této kritiky klíčily již v diskuzích o použití camery obscury. Základem problému byl rozdíl mezi

⁴⁸ ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 140.

⁴⁹ [Tamtéž], s. 140.

⁵⁰ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 159 - 163.

⁵¹ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 70.

⁵² [Srov.] BAATZ, Willfried. *Fotografie*, s. 58 - 60.

⁵³ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 62 - 64.

⁵⁴ [Srov.] BAATZ, Willfried. *Fotografie*, s. 14 - 15.

⁵⁵ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 105.

⁵⁶ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 19.

rukodělným a mechanickým procesem. Kritizovaly se také portrétní miniatury. Henri Delaborde kritizoval fotografii pro její „slepou věrnost“, portréty označil za smutné podoby lidských těl. Kritizovalo se, že fotografie zachycují pouze fyziognomii, tedy neúplnou podobu člověka. Kritika fotografie byla nejčastěji součástí kritiky průmyslové revoluce, se kterou byla fotografie spojována.⁵⁷

Mnoho umělců 19. století fotografii používalo jako předlohu pro svou tvorbu, málokdo se k tomu však přiznal. Fotografie se tedy stala kontroverzním tématem. Mezi ty, kteří se veřejně hlásili k používání fotografií, patřil například Edgar Degas, Henri Matisse, Delacroix, podle svědectví jich používal i Paul Cézanne. Fotografie však odmítali futuristé nebo stoupenci symbolismu, pro ně byla důležitá duchovní stránka umění a fotografie pro ně byla symbolem materialismu.⁵⁸

V moderním umění měla fotografie spíše hanlivé označení. Toho se zcela zbavila až v 60.–70. letech při nástupu uměleckých hnutí jako pop-art nebo konceptuální umění.⁵⁹

1.3 Vývoj fotografie ve 20. století

Prvotní nadšení nad realistickým vykreslením skutečnosti opadlo a fotografie získala označení něčeho, co pouze napodobuje a kopíruje, proto malba z principu nechtěla vypadat jako fotografie.⁶⁰ Fotografové chtěli, stejně jako malíři, vyjádřit pocity. Snažili se volnou tvorbou odlišit od fotografické produkce, která sloužila především vědě a průmyslu a dokázat, že i fotografie může být uměním. Zaměřovali se tedy na rozvinutí technik a vlastností fotografie, které umožňovaly individuální výraz. Toto fotografické hnutí se objevovalo pod názvem piktorialismus.⁶¹

Fotografové se, ve své snaze potlačit mechanický a popisný charakter fotografického zobrazení, dostávali k napodobování různých grafických technik.⁶² Používali olejotisk, bromolejotisk, uhlotisk, gumotisk a další techniky, které

⁵⁷ [Tamtéž], s. 69 - 91.

⁵⁸ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 188 - 203.

⁵⁹ [Tamtéž], s. 189.

⁶⁰ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 36.

⁶¹ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 213.

⁶² [Tamtéž], s. 213.

potlačovaly ostrost kresby nebo autenticitu fotografie a tím se přibližovaly výrazu malířského díla.⁶³

Peter Henry Emerson vycházel z předpokladu, že nejlepší výtvarné umění se co nejvíce blíží skutečnosti. Emerson hlásal návrat k přírodě jako věčnému zdroji inspirace.⁶⁴ Zdůraznil svébytnost fotografie a rozdíl mezi obrazovým a vědeckým záznamem, formuloval jej ve své stati „Fotografie, obrazové umění“, kde uvedl:⁶⁵ *Ve zkratce tedy, umění je výběr, uspořádání a zaznamenávání jistých faktů s cílem poskytnout estetickou libost; od vědy se liší podstatně tím, jak málo faktů, aby byly slučitelné s celkovým výrazem, vybírá, a tím, že tato fakta jsou uspořádána tak, aby se obracela na emocionální stránku lidské povahy, zatímco vědecká fakta se obracejí k rozumové stránce.*⁶⁶

Roku 1891 uspořádal vídeňský Klub fotografů amatérů mezinárodní výstavu umělecké fotografie, podobné výstavy se pak konaly každoročně i v dalších velkých městech (od roku 1893 v Hamburku, od roku 1894 v Paříži). Bylo to podmíněno působením fotografických organizací. Mezi hlavní patřily vídeňský Kamera Klub a Linked Ring (1892), Photo-Club de Paris (1894), Photo-Secession v New Yorku (1902) a v Praze byl roku 1889 založen Klub fotografů amatérů.⁶⁷

Hlavním představitelem piktorialismu ve Velké Británii byla skupina Linked Ring, která reprezentovala představitele piktorialistické estetiky od zastánců čisté fotografie bez manuálních zásahů do negativu, až po vyznavače tzv. „ušlechtilých tisků“. Mezi zakladatele patřil i H. P. Robinson, další byl například G. Davison, který používal dírkovou komoru, tedy kameru bez objektivu. Davison byl považován za představitele impresionismu ve fotografii.⁶⁸

Ve Spojených státech byli nejvýraznějšími osobnostmi Fred Holland Day, který se zaměřil na výtvarnou fotografii, anglické literární hnutí dekadence a Alfred Stieglitz.⁶⁹ Stieglitz znamenal velký předěl ve světě fotografie. Po něm se už fotografie nemusela snažit vyrovnat malbě, fotografové vyjadřovali svůj pohled na svět. Stieglitz používal příruční fotoaparát bez stativu, proto mají některé jeho fotografie charakter momentek.⁷⁰ Jeho rané práce jsou ve stylu piktorialismu. Kolem roku 1917 začal více využívat možnosti fotoaparátu, více ostřil a hrál si

⁶³ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 36.

⁶⁴ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 98 - 99.

⁶⁵ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 216.

⁶⁶ Tamtéž, s. 216.

⁶⁷ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 214.

⁶⁸ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 221.

⁶⁹ [Tamtéž], s. 225.

⁷⁰ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 36.

s geometrickými tvary. Velmi cenný je jeho snímek *Podpalubí* z roku 1907.⁷¹ *Místo snahy o výtvarný projev se přiklonil k modernistickým hodnotám a příslibům věku mechanizace, architektury a vědy.*⁷² Zachytil lodní palubu, kde je patrný rozdíl mezi horní a dolní palubou, vyšší a nižší šlechtou, a doplňují ji modernistické prvky, komín a můstek (viz Obrazová příloha I, obr. 16). Roku 1902 založil Stieglitz skupinu Photo-Secession (Fotosecese), skupina se chtěla distancovat od amatérských klubů, zejména newyorského Camera Clubu. Založili také svoji galerii.⁷³

Vůdčí osobností francouzského piktorialismu byl Robert Demachy (viz Obrazová příloha I, obr. 17). Společně s Mauricem Bucquetem založili v roce 1888 pařížský Photo-Club, protože nebyli spokojeni s konzervativním přístupem Société française. Demachyho snímky aktů a baletek byly ovlivněny impresionistickou a symbolistní malbou. Používal gumotiskovou techniku, později techniku olejtisku.⁷⁴ Jeho fotografie byly záměrně rozostřené. Uměleckého rozostření dosahoval použitím měkce kreslicího objektivu, nebo nechával snímek záměrně rozostřený.⁷⁵

V Německu a Rakousku se fotografie nejvíce rozvíjela v Hamburku a ve Vídni. S Vídní byla spojená tvorba tří fotografů mezinárodně vystavujících v letech 1897–1903 pod jménem Kleeblatt či Trifolio, jednalo se o Huga Hennebergera, Heinricha Kühna a Hanse Watzka. Hamburk se stal důležitým místem hnutí fotografie díky Alfredu Lichtwarkovi, jednomu z nejprogresivnějších ředitelů německých muzeí.⁷⁶

V Praze vznikl Klub fotografů amatérů v roce 1889. Vývoj fotografie probíhal v českých zemích podobně jako v ostatních evropských státech. Významným fotografem u nás byl František Drtikol, který proslul zejména svými akty.⁷⁷ Jeho pozornost se postupně přesunula především na práci se světlem, kterým modeloval tvar a komponoval celek. *Fotografie se pro nás přeměňuje ve výrazový prostředek k vlastnímu a individuálnímu vyjadřování. Jest nám tím, čím jest štětec malíři nebo pero básníkovi...*, takto se vyjádřil ve dvacátých letech v dopise Umělecké besedě. Pokračovatelem realistické linie Stieglitze byl v Čechách

⁷¹ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 106.

⁷² Tamtéž, s. 107.

⁷³ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 106 - 110.

⁷⁴ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 229.

⁷⁵ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 106.

⁷⁶ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 233.

⁷⁷ [Tamtéž], s. 238.

Drahomír Josef Růžička. Objevují se i velké osobnosti Josefa Sudka a Jaromíra Funkeho.⁷⁸

Základním princem, který otevřel cestu moderního umění k abstrakci, bylo Stieglitzovo zdůraznění vztahů tvarů na ploše. Další cestu moderní fotografie předznamenal Paul Strand. Uznával jedinečnost média fotografie a její absolutní objektivitu, která může sloužit k sociální reformě. Svou prací předznamenal náměty nové věčnosti. Alvin Langdon Coburn se hlásil k abstrakci. V letech 1916 a 1917 vytvořil⁷⁹ *sérii fotografií pomocí zařízení tvořeného soustavou zrcadel na způsob kaleidoskopu*.⁸⁰ Rozštěpil tak obraz do segmentů. Anton Giulio Bragaglia v roce 1913 publikoval manifest futuristického fotodynamismu. Byl to první manifest fotografie spjatý s uměleckou avantgardou.⁸¹ Pomocí fotografie měly být *rozvíjeny a řešeny hlavní problémy futurismu – dynamismu a dynamického zobrazení skutečnosti, souvztažnosti času a prostoru, analýzy pohybu, pohybové křivky a dráhy, rychlosti, rytmu*.⁸² Bragaglia chápal fotodynamismus jako nové řešení moderních uměleckých problémů. Futurističtí malíři se proti němu však ostře vyhranili.⁸³

První světová válka byla předělem dějin fotografické tvorby, zrodila se moderní fotografie. Snahou fotografie už nebyla touha po kráse, ale touha poznávat pravdu.⁸⁴

První polovinu 20. let 20. století ovládla umělecká hnutí, ve kterých bylo propagováno využití strojů a moderní techniky v umění, včetně fotografie a filmu.⁸⁵ Mladou generaci již tolik neovlivňoval problém minulosti, zda fotografie je či není uměním. Stala se přirozenou součástí avantgardní koncepce moderní tvorby. Byla také již součástí knižních ilustrací, úprav časopisů, reklamy či průmyslového návrhářství.⁸⁶ Velký vliv mělo dílo Marcela Duchampa, které zapůsobilo na různé umělecké proudy. Reagoval na problémy podoby, poslání a smyslu umění v moderním světě, které úzce souvisely s působením fotografie. V jeho díle do popředí vystoupily konceptuální prvky. Sám se nikdy fotografem

⁷⁸ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 36 - 40.

⁷⁹ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 244 - 252.

⁸⁰ Tamtéž, s. 252.

⁸¹ [Tamtéž], s. 256.

⁸² Tamtéž, s. 256.

⁸³ [Tamtéž], s. 256 - 257.

⁸⁴ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 36.

⁸⁵ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 264 - 265.

⁸⁶ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 76.

nestal, jeho dílo však s fotografií úzce souviselo. Například jeho ready-made bylo založeno na principu výběru podobně jako fotografie.⁸⁷

V roce 1904 představily bratři Lumiérové autochromové desky, které umožňovaly vytvořit barevnou fotografii jedním snímkem. Jejich autochromové desky byly vyráběny od roku 1907 a daly se dokonce reprodukovat barevným tiskem. Všeobecně se však prosadily až ve 30. letech.⁸⁸

Mezinárodní hnutí dadaismu, které vzniklo v roce 1916 v Curychu a ve stejné době se utvářelo například i Berlíně, Paříži nebo New Yorku, využívalo prostředky, které byly do té doby považovány za okrajové, tedy fotografii a film. Převracelo tradiční hodnotový žebříček vysokého a nízkého umění. Dadaismus využíval již dříve známé techniky fotomontáže a fotogramu¹. Významnými představiteli byli Christian Schad a Man Ray, pro které byla hlavní právě technika fotogramu.⁸⁹ Man Ray je nazýval rayogramy⁹⁰ (viz Obrazová příloha I, obr. 18). Fotomontáž začal mezi prvními využívat Raoul Hausmann, patřící k berlínské dadaistické skupině. Fotomontáž jim umožňovala volně kombinovat nalezené prvky, aby navodili dojem zmatení a absurdity⁹¹ (viz Obrazová příloha I, obr. 19). Fotomontáž od dadaistů převzal i v první polovině 20. let i konstruktivismus a poté surrealismus.⁹²

Pozitivní vliv na vnímání fotografie měli tvůrci purismu, funkcionalismu a strojové estetiky. Díky jejich názoru na vztah umělců ke stroji a strojovým výrobkům, nebyl už stroj vnímán jako nepřítel, ale jako spojenec. Přehodnocení vztahu umělce ke stroji ovlivnilo i vnímání fotografie. V průběhu 20. let se v uměleckých a obecně kulturních časopisech zvedl nárůst literatury o fotografii a také vzrostl počet umělců, kteří fotografii začali aktivně využívat.⁹³

Strojovou estetiku propagoval také Bauhaus (výtvarná škola). Založil ho roku 1919 ve Výmaru Walter Gropius. Bauhaus se ztotožňoval s ideálem „totálního umění“, tedy sjednocením veškerého umění a technologie. Fotografie měla sloužit jako médium pro inzerci zboží studentů Bauhausu na prodej.⁹⁴ Velký význam pro

⁸⁷ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 264 - 265.

⁸⁸ [Srov.] BAATZ, Willfried. *Fotografie*, s. 67 - 69.

⁸⁹ **Fotogram** je umělecká fotografická technika bez fotografického optického přístroje - fotoaparátu. Jde o stínový obraz vytvořený tak, že autor v temné komoře umístí pod zvětšovací přístroj nebo jiný zdroj světla neexponovaný fotopapír (resp. jakýkoliv světlocitlivý materiál), na kterém vytvoří kompozici z různých průsvitných předmětů. Po osvětlení papíru, jeho vyvolání a ustálení vznikne obraz, kde na černém pozadí vystupují bílé, případně šedé předměty - podle délky expozice a průhlednosti předmětů.

⁹⁰ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 271.

⁹¹ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 143.

⁹² [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 271.

⁹³ [Tamtéž], s. 278.

⁹⁴ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 138.

fotografii měl László Moholy-Nagy, který fotografii, film a typografii označoval jako hlavní nástroje vizuální kultury (viz Obrazová příloha I, obr. 20). Ve fotografii viděl prostředek, jak odstranit oddělování umění, designu a masových médií. Ve své práci využíval fotogramy, kde hledal zejména neobvyklé pohledy, fotomontáž a také typofoto, spojení fotografie s typografií.⁹⁵ Moholy-Nagy z fotografie udělal povinný přípravný kurz.⁹⁶ Samostatný kurz věnovaný fotografii vznikl v Bauhausu po jeho odchodu v roce 1928 a vedl ho Walter Peterhans. Práce s fotografií byla také součástí grafického designu Joosta Schmidta a Herberta Bayera, který pracoval s fotografií a fotomontáží ve výstavním designu.⁹⁷

Stať Karla Teigeho „Foto Kino Film“ ze sborníku „Život. Sborník nové krásy“, z roku 1922, byla prvním manifestem české umělecké avantgardy oslavující fotografii.⁹⁸ Umělecké sdružení Devětsil, založené v říjnu 1920, usilovalo o revoluční proměnu umění i společnosti. Umělecké snažení se projevovalo především dvěma směry, konstruktivismem a poetismem. O vznik poetismu se zasadil Karel Teige,⁹⁹ označoval ho za „nejtypičtější výtvar Devětsilu“. Jednalo se o syntézu moderní malby a literatury. Obrazové básně byly specifickou kombinací koláže a fotomontáže, slov a obrazů.¹⁰⁰ U českých obrazových básní se dá mluvit i o lyrickém konstruktivismu, kdy autoři vycházeli z volných asociací a spojovali racionální motivy moderní architektury a techniky s poetickými snímky palem, dívek v plavkách apod. Jaroslav Rössler, jediný profesionální fotograf Devětsilu, se zabýval abstraktní fotografií (viz Obrazová příloha I, obr. 21). V roce 1923 fotografoval světlo pohybujících se reflektorů, ve 20. letech se věnoval i fotogramům. Jaromír Funke se přes piktorialistické krajiny a žánrové scény dostal ke scénám s abstrahující kompozicí. Abstraktní kompozice se objevovaly i u pozdějších děl Františka Drtikola, pro něj však světla a stíny byly především duchovnými symboly.¹⁰¹

Konstruktivismus vznikl na počátku 20. let v Sovětském svazu. Umělci odmítali štětcovou malbu a hlásili přechod umění do průmyslové výroby, typografie, průmyslového designu apod. Zde se objevil fotograf Alexandr Rodčenko.¹⁰² *Rodčenkův charakteristický styl pracuje s perspektivou a mění ihned rozpoznatelné tvary do matoucích vizuálních hádanek*¹⁰³ (viz Obrazová příloha I,

⁹⁵ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 284 - 285.

⁹⁶ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 138 - 139.

⁹⁷ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 285.

⁹⁸ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 293.

⁹⁹ [Srov.] BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*, s. 45.

¹⁰⁰ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 293.

¹⁰¹ [Srov.] BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*, s. 46 - 50.

¹⁰² [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 303.

¹⁰³ ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 140.

obr. 22). Zobrazuje předměty v nečekané perspektivě. Fotografií se zabýval také El Lisickij.¹⁰⁴

V druhé polovině 20. let se objevili fotografové Nové věcnosti a Nové objektivity, kteří se vymezovali proti piktorialismu. Němečtí fotografové Nové věcnosti se zaměřovali především na snímky obyčejných nebo průmyslových věcí se zdůrazněním jejich textury povrchu. Fotografie měly podávat objektivní zprávu o skutečnosti. Stejný přístup se objevoval například u Jaromíra Funkeho nebo Eugena Wiškovského. Nová objektivita zahrnovala americké fotografy. Na západním pobřeží byl velmi významný Edward Weston, který už v roce 1922 vytvořil sérii fotografií ocelárny Armco, dále se v jeho tvorbě objevovalo téma každodenních předmětů, věřil ve schopnost fotografie zachytit podstatu předmětu. Dalším známým autorem byl Ansel Adams, který proslul fotografiemi přírodních scenérií.¹⁰⁵ Fotografové se snažili o celkovou ostrost, žádné malebné rozostření. Fotografovali zejména neživé věci, rostliny, zátiší, krajiny, budovy.¹⁰⁶

Fotografie postupně nacházela další funkce, brzy se stala prostředkem k zachycení společenské situace. Fotografie tak sdělovala a komentovala, snažila se o společenské poznání. Prvními, kdo ukázali světu moc fotografie v boji proti společenským neduhům, byli americký fotograf Jacob A. Riis a ruský fotograf Maxim Dmitrijev. Objevil se také jeden z nejvýznamnějších dokumentaristů Lewis Wickes Hine, který fotografoval těžké podmínky v dolech, továrnách, nelidské vykořisťování a pracující děti¹⁰⁷ (viz Obrazová příloha I, obr. 23)

V meziválečném období začal souboj různých politických systémů, specifických ideologií. Fotografie a film se tak brzy staly mocnými prostředky propagandy a především sovětská umělecká avantgarda přijala agitaci a propagandu jako svůj úkol. Klíčovou postavou v rozvoji mezinárodní komunistické propagandy byl poslanec Willi Münzenberg, který založil v Německu hnutí dělnické fotografie. Počátkem 30. let ho rozšířil do Evropy, Ameriky dokonce i Japonska. Fotografie zobrazovala špatnou situaci dělnické třídy a byla používána v mezinárodním třídním boji. V Rusku se šířila pod pojmem proletářská fotografie od roku 1930. Její program byl prezentován jako „radikální přetvoření společenských vztahů a lidského materiálu“, chtěli se zbavit pozůstatků buržoazní společnosti. V Čechách se toto hnutí nazývalo sociální fotografie. Reprezentovala ho skupina *Film-foto*, která fungovala od roku 1931.

¹⁰⁴ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 304.

¹⁰⁵ [Tamtéž], s. 293.

¹⁰⁶ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 159.

¹⁰⁷ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 56.

Lubomír Linhart ji nazval jako „aktivní zbraň“ v boji proletariátu za jeho třídní osvobození. Podobně vyzdvihoval funkci fotografie i Karel Teige. Photo League v New Yorku sdružovala amatérské fotografy, kteří měli zájem o sociální otázky té doby. Ke spoluzakladatelům patřili Sol Libsohn a Sid Grossman. Fotografi byla určena důležitá funkce, zaznamenávat obraz doby a dokumentovat život chudých newyorských čtvrtí. Členové Photo League navazovali spíše na tradici sociálních reformátorů, jako byl Lewis Hine, než na program dělnické fotografie založený na třídním boji. V roce 1935 také vznikla Farm Security Organization, jako program federální vlády USA, jejímž posláním bylo bojovat s venkovskou chudobou, fotografové tak zaznamenávali zoufalou situaci amerického venkova. Program vznikl díky Royi Strykerovi, který dále angažoval fotografy, jako byli například Walker Evans, Carl Mydans nebo Dorotea Lange (viz Obrazová příloha I, obr. 24). Fotografie se také stala roku 1937 součástí projektu sociálního výzkumu Mass observation (Hromadné pozorování). Autorem fotografické dokumentace byl Humphrey Spender.¹⁰⁸

Fotografická technika směřovala vpřed, vznikaly snadno ovladatelné fotoaparáty, dostatečně světelné objektivy a citlivé filmy. Známým fotoaparátem té doby byla Leica, která se objevila okolo roku 1923.¹⁰⁹ Technologické pokroky umožnily rozvoj reportážní a novinářské fotografie. V meziválečném období se rozmohly obrázkové časopisy, film a rozhlas. Znamenalo to nástup nové moderní masové kultury. Fotografie již nedoprovázely text, ale text doprovázel fotografie. Obrazové časopisy dosáhly vrcholu ve 40. a 50. letech, vznikala povolání fotografa reportéra, obrazového redaktora a fotografického agenta. Fotožurnalismus se od dokumentární fotografie lišil důrazem na časový sled událostí, vyprávění příběhu, pohotovost a aktuálnost.¹¹⁰ V Německu Erich Salomon poprvé zaznamenával život slavných osobností, státníků, politiků a diplomatů. Začaly vznikat fotografické reportáže. Promyšlená sestava fotografií vytvářela příběh či celistvou výpověď. V Sovětském svazu byl fotožurnalismus od samého počátku zaměřen propagandisticky. Německého fotožurnalismu se později chopili nacisté, stal se tak prostředkem demagogie a ti, kteří stáli u jeho zrodu, odešli do zahraničí. Erich Salomon do Holandska, Felix H. Man do Londýna, stejně jako Stefan Lorant, Alfred Eisenstaedt odešel do USA. Americký fotožurnalismus byl ve svých počátcích jiný než ten evropský, v oblibě byly ostré velkoformátové fotografie, maloformátová fotografie postihující atmosféru dění se začala v Americe prosazovat od roku

¹⁰⁸ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 329 - 354.

¹⁰⁹ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 98.

¹¹⁰ [Tamtéž], s. 354 - 355.

1938. Druhou světovou válkou skončila doba počátků moderního fotožurnalistiky. Válka dala vzniknout humanistické fotografii.¹¹¹

Motiv fotografie také figuroval v literární tvorbě. Fotografické motivy se objevovaly nejen v popisech nejrůznějších každodenních situací, ale často sloužily jako metafora charakterizující popisovanou skutečnost, případně myšlenkový nebo tvůrčí proces. Fotografie se objevovaly například u Marcela Prousta, Jamese Joyce nebo Franze Kafky.¹¹²

Díky schopnosti zaznamenávat podobu a stav věcí i živých bytostí pronikala fotografie do nejrůznějších oborů a odvětví lidské činnosti. Už roku 1888 uvedla firma Kodak fotoaparáty na svitkový film se slovy „Stiskněte spoušť, my za vás uděláme zbytek!“. Výsledkem toho bylo proniknutí fotografie do rodinného soukromí, rozšířila se tak fotografická momentka. Rozvíjela se také průmyslová fotografie, nejčastěji se dokumentovaly stavby železnic. Fotografie také sloužila jako způsob prezentace předmětů, které nemohly být fyzicky přítomny na výstavách (budovy apod.). V meziválečném období také nastoupila reklamní a módní fotografie, díky rozšíření obrázkových časopisů. Rozmach reklamní fotografie ovlivnil také profesionální dráhu předních českých fotografů, jako byli například Josef Sudek a Jaroslav Rössler. Reklamní fotografii se také krátce věnoval i dadaista Kurt Schwitters nebo ruští avantgardní umělci El Lisickij a Alexandr Rodčenko.¹¹³

Významné postavení měla fotografie v uměleckém hnutí surrealismu, které se výrazně prosazovalo ve 30. letech. Surrealistickou fotografickou tvorbu ovlivnila práce Man Raye. Například rayogram se stal surrealistickým postupem, který odpovídal hlavnímu principu hnutí, psychickému automatismu. Man Rayova tvorba se stala prvním příkladem surrealistické tvorby. Surrealismus se snažil vytvořit nový přístup k životu, měl sjednocovat základní protiklady, jako jsou sen a skutečnost, vnitřní a vnější svět.¹¹⁴ *Nejvlivnější principy surrealismu jako myšlenka psychického automatismu, přemístění či náhodného setkání korespondují v různých úrovních s charakteristikou fotografie.*¹¹⁵ Pro Surrealisty byla fotografie jedním z nejvhodnějších prostředků vyjádření.¹¹⁶

¹¹¹ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 98 - 99.

¹¹² [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 387.

¹¹³ [Tamtéž], s. 376 - 384.

¹¹⁴ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 422 - 432.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 422.

¹¹⁶ [Tamtéž], s. 433.

Druhá světová válka přivedla Evropu do katastrofálního stavu, postupně se také rozšiřovaly informace o skutečném rozsahu nacistického teroru. Brzy se zvedl zájem o kulturu a způsob života.¹¹⁷ Roku 1947 zakládají Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, David (Chim) Seymour a William Vandivert projekt *Magnum Photos*, který sdružoval fotografy, kteří chtěli prosazovat svojí vlastní koncepci fotografie.¹¹⁸ *Jejich krédem byl „lidský pohled“ na veškeré dění. Jejich heslem morální apel.*¹¹⁹ Capova vize, o které dlouho snil, vytvořit skupinu fotografů, kteří by rozvíjeli své vlastní projekty a dohromady by fungovali jako družstvo, se vyplnila (známými fotografiemi Roberta Cappy jsou jediné dochované snímky z vylodění v Normandii v rámci operace Omaha Beach).¹²⁰ V rámci skupiny zaznamenával Werner Bischof otřesnou situaci hladomoru v Biháru, George Rodger se věnoval životu Afričanů a především Cartier-Bresson formuloval nový druh fotografie, který se označil jako „bezprostřední“, „spontánní“ nebo „life-photography“. Roku 1950 vzniká v Německu směr subjektivní fotografie, skupina byla založena na tvořivosti jednotlivců a na subjektivním významu. Jmenovala se Fotoform a založil ji Otto Steinert.¹²¹

Velká éra humanistické fotografie, která vypovídala o lidských radostech, touhách a bolestech, našla svůj odpovídající výraz ve slavné Steichenově *Lidské rodině*. Edward Steichen vyzval roku 1952 fotografy po celém světě, aby mu zaslali fotografie s důrazem na vztah člověka k sobě samému, ke své rodině, ke společnosti a ke světu. Steichen chtěl přiblížit člověka k člověku a vyjádřit pocit celosvětové pospolitosti. To se mu podařilo a roku 1958 vystavil 503 fotografií (z došlých dvou milionů) od 253 fotografů z 63 zemí.¹²²

Následně se objevili také fotografové, kteří upozorňovali na konzumní život společnosti, zbrojili proti měšťácké falši, konformitě a mechanizaci života. Tvorba Roberta Franka se postavila do opozice proti optimistickému obrazu světa ve Steichenově *Lidské rodině*. Lisette Modelová a Diane Arbusová na svých fotografiích zachycovaly tragédii sociálního i psychického stavu spotřební společnosti (viz Obrazová příloha, Obr. 26). Často se jednalo u holý předmět na opuštěné scéně, který byl metaforou pro prázdnotu a bezmyšlenkovitost života.¹²³

¹¹⁷ [Srov.] BAATZ, Willfried. *Fotografie*, s. 128.

¹¹⁸ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 206.

¹¹⁹ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 139.

¹²⁰ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 206.

¹²¹ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 206 - 214.

¹²² [Tamtéž], s. 226.

¹²³ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 170 - 171.

Fotografie nabývala na společenskou funkci, od druhé poloviny šedesátých let se čím dál tím více obracela ke studiu společnosti a snažila se zjistit příčiny rozporného stavu světa. Fotografie postupně ustupovala spontánním svědectvím a začala tvořit více tematické celky, které zkoumaly skutečnost ze všech stran. Zhruba od konce šedesátých let a zejména v sedmdesátých letech začínají fotografové zkoumat životní styl a nejčastěji se vrací k dokumentární, reportážní, sociální fotografii. Mezi tyto fotografy patří například Markéta Laskačová, Chris Killip, Martina Franková či Igor Gněvašev.¹²⁴

Objevoval se také vliv abstrakce na fotografii, pozornost, která byla nekonkrétní fotografii věnována, ukazovala na obrat od humanismu k subjektivnímu, tvůrčímu hledání nových forem. Fotografie však nikdy nemohla odpoutat od reality, vznikaly tak abstraktní kompozice dle vlastních zákonů. Druhý směr experimentální fotografie pracoval s fascinujícími možnostmi světla, fotochemií a vlivem světla a optikou. Objevovaly se také experimenty techniky pomocí filtrů, vícenásobným nasvícením, kopírováním, sériového průběhu nebo klasického fotogramu či koláže. Fotografie figurovala také v op-artu, základem optických experimentů byl optický fenomén založený na vizuálním vnímání rastru, který se může při delším pozorování zdát pohyblivý. V pop-artu, směru, který si hledal témata ve velkých městských průmyslových společnostech, našla fotografie široké uplatnění na začátku šedesátých let. Společné téměř všem umělcům bylo použití fotografických obrazů, které realizovali v jiných souvislostech. To vedlo k montážím, kolážím a sériovým pracím jako u Andyho Warhola. Úkolem fotografie bylo také zdokumentovat happeningy, fotografie však neměla žádný umělecký význam, pouze ukazovala na samotné umělecké dílo. V konceptuálním umění byla fotografie vizuálním dokladem nějakého konceptu.¹²⁵ V sedmdesátých letech vedla fotografie dokonce k vytvoření malířského směru, fotorealismu, nového realismu či hyperrealismu. Podstata tkví v transponování fotografie na malířské plátno, fotografie se tak stává námětem pro malířské dílo.¹²⁶

*... prostředky, příznačné pro současnou fotografii stejně jako pro literaturu, malířství, hudbu, divadlo a ostatní druhy umělecké komunikace, jsou nástrojem k vyvolání celkové reakce na skutečnost.*¹²⁷

¹²⁴ [Srov.] BAATZ, Willfried. *Fotografie*, s. 170 – 171.

¹²⁵ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 143 - 149.

¹²⁶ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 212 - 213.

¹²⁷ Tamtéž, s. 212.

Pocity, představy, uvažování, myšlení tedy vnitřní pohled byl společným jmenovatelem pro fotografii 70. a 80. let. Do popředí vystupovaly vztahy fikce a skutečnosti, proto jsou obrazy pečlivě vymyšleny, aranžovány, režírovány, konstruovány do situací a příběhů... S fotografií se tu dávno nezachází jako s obrazem, ale jazykem, jímž se píše literatura, anebo ještě lépe jako s „tokem myšlenek“. Projevovaly se fotografie Jana Saudka, Američana Leslieho Krimse či Itala Lorenza Merla.¹²⁸

Vedle umělecké fotografie také existovala fotografie astronomická, meteorologická, makro a mikrofotografie, lékařská rentgenografie a radiografie, tyto fotografie se objevovaly i na výstavách. Zde byli autoři většinou anonymní, šlo především o poznávání.¹²⁹

Dlouhá léta měla výsadní postavení černobílá fotografie, fotografie v přirozených barvách (nutno odlišit od kolorované fotografie) se díky technologickému postupu několikavrstvového filmu rozšířila prostřednictvím firmy Kodak a Agfa až v roce 1936. Až roku 1962 Edwin. H. Land využil možností okamžité barevné fotografie, dovolující získat hotový pozitiv během několika sekund.¹³⁰

Již v 80. letech dokázali amatérští fotografové vytvářet snímky ve stejné kvalitě jako profesionálové. Fotografie se také stala oblíbeným vysokoškolským oborem. Následoval nástup digitálních fotoaparátů, byly však drahé, nespolehlivé a kvalita obrazu se nemohla vyrovnat snímkům pořízeným na film. Během jedné generace, se ale situace obrátila a digitální fotografie převládla nad analogovou. V 80. letech se opět fotografové vraceli k zátiším. Jedním z nich byl například Mari Mahr, který tvořil vrstvená zátiší, ve kterých se všední předměty spojovaly s autobiografickými prvky (viz Obrazová příloha, Obr. 27). Velký rozvoj zaznamenala také reklamní fotografie. S rozkvětem spotřební kultury vzrostly výdaje na reklamu, reklama vyžadovala velkou kreativitu, tvořivost a technickou dokonalost. V postmoderním umění vznikaly kritické názory na fungování fotografie a její roli ve společnosti.¹³¹

¹²⁸ [Tamtéž], s. 212 - 213.

¹²⁹ [Tamtéž], s. 238 - 239.

¹³⁰ [Srov.] MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*, s. 238 - 239.

¹³¹ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 296 - 317.

1.4 Život a tvorba Josefa Sudka

Josef Sudek za svůj život shromáždil přes 20 tisíc pozitivů a přes 50 tisíc negativů. Pracoval pomalu, soustředěně, cíleně, vracel na stejná místa, opakoval záběry, ladil kompozice. Byl zejména statický fotograf a svými fotografiemi se zabýval v cyklech i několik let.¹³² Věnoval se reklamní, reprodukční, portrétní i umělecké fotografii. Fotografie, které ho proslavily i v zahraničí vznikaly především až od 40. let. Sudkovo dílo netvoří před druhou světovou válkou žádný kompaktní celek. Nejdříve se věnoval secesním ušlechtilým tiskům, bromolejotisku a uhlotisku a od roku 1921 se pod vlivem D. J. Růžičky přiklonil k nemanipulované fotografii, kde se zajímal především o měkkou světelnou kresbu. V pozdější tvorbě se věnoval pouze své tvorbě a kontaktním tiskům.¹³³ I přes svůj handicap dokázal pracovat s těžkou soupravou fotoaparátu, jak je to možné vidět v krátkém dokumentárním filmu z roku 1963 *Žít svůj život*.¹³⁴ Po své smrti odkázal veškerý svůj majetek Uměleckoprůmyslovému museu v Praze a dalším institucím. Jeho ateliér (přízemní pavilonek o ploše 61 m² - na dvoře domu na pražském Újezdě č.p. 432) byl v roce 1990 prohlášen za kulturní památku, v roce 2000 byl znovu vystaven po rozsáhlém požáru z roku 1985. Josef Sudek zde žil a pracoval se svou sestrou Boženou až do roku 1959, kdy se přestěhoval do domu na Úvoze 24.¹³⁵ Dnes objekt slouží jako muzeum a galerie pro veřejnost.

Josef Sudek (viz Obrazová příloha II, obr. 1,2) se narodil 17. března roku 1896 v Kolíně jako druhé dítě Johanna a Václava Sudkových. O rok starší sestra zemřela při porodu a o rok mladší sestra Božena se později stala jeho asistentkou. Otec Václav byl malířem a dekorátérem, zemřel však před Josefovými třetími narozeninami. V roce 1910 nastoupil do knihařského učení v Praze,¹³⁶ kde také poprvé začal fotografovat. Sám Josef Sudek uváděl, že když vyšel ze školy, sám nevěděl, co bude dělat a protože rád četl, rozhodl se pro vyučení na knihaře. Jako učedník však nepatřil mezi nejlepší. V učení se ale seznámil s kolegou z Kolína, který fotografoval. To ho zaujalo a jak sám uvádí, „začal zkrátka také fotografovat“.¹³⁷ Nakonec se knihařem úspěšně vyučil a nastoupil do zaměstnání knihaře v Nymburce.¹³⁸

¹³² [Srov.] Před 120 lety se narodil Josef Sudek. Reportáž. In: *Události*.

¹³³ [Srov.] Josef Sudek. *Tiscali Media, a.s.: Osobnosti.cz* [online]

¹³⁴ [Srov.] *Žít svůj život* [dokumentární film]. Vyrobil krátký film.

¹³⁵ O ateliéru: Sudkův Ateliér na Újezdě. *Ateliér Josefa Sudka* [online].

¹³⁶ [Srov.] Josef Sudek: Fotograf. *Česká televize: Lidé* [online].

¹³⁷ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Josef Sudek o sobě*, s. 19 – 20.

¹³⁸ [Srov.] Josef Sudek: Fotograf. *Česká televize: Lidé* [online].

Bohužel začala první světová válka a Josef Sudek musel v roce 1916 narukovat na vojnu do severních Čech. Na začátku roku 1916 sestavil malé album 156 originálních záběrů Prahy ve formátu 3,5 x 5 cm. V květnu téhož roku přišel po zásahu granátem na italské frontě o pravou ruku.¹³⁹

Po návratu žil téměř deset let v pražské Invalidovně, kde na náklady státu vystudoval fotografii na Státní grafické škole u prof. Karla Nováka. V době jeho pobytu na Invalidovně vznikl cyklus *Z Invalidovny* (1922–1927)¹⁴⁰, který je někdy považován za sociální fotografie. Sám Sudek fotografie však za sociální nepovažoval, protože vznikly jen díky jeho pobytu v Invalidovně a prostředí zaznamenával do té doby, dokud pro něj bylo „živé“. Sudek byl také členem Klubu českých fotografů amatérů v Praze, od něhož získal první cenu na členské výstavě, kde měl vystavené snímky krajiny okolo Labe, které fotil zrcadlovkou 9 x 9 cm.¹⁴¹ Pro generační neshody o poslání klubu byl 26. června 1922 Sudek z klubu vyloučen a spolu s Jaromírem Funkem a Adolfem Schneebergerem inicioval založení České fotografické společnosti vzniklé 4. 12. 1924.¹⁴²

V letech 1927–1928 fotografoval dostavbu katedrály svatého Víta, zde vznikly fascinující snímky světla a stínu.¹⁴³ *Víte, pro mě to dělalo dojem spíš jako zátiší než jako architektura. Ono to tak trochu zátiší je, působí to tak. Řekl jsem si: „Sakra, tady něco je.“ Najednou jsem tam viděl věci...¹⁴⁴* takto sám popsal dojmy z katedrály.

Mezi lety 1927–1936 dostával zakázky od nakladatelství Družstevní práce, které se specializovalo na vydávání knih, časopisů, gramofonových desek apod., tady také fotografoval portréty pro Ladislava Sutnara. K práci se dostal právě díky fotografiím svatovítské katedrály a Emanuelovi Frintovi, výtvarnému poradci Družstevní práce, se kterým se seznámil v Unionce. Frinta vystavil Sudkovy fotografie v malém krámku v Myslíkově ulici, který si udělala Družstevní práce. Na zakázkách pro Družstevní práci se perfektně naučil řemeslo.¹⁴⁵

V tý živnostenský fotografii se člověk naučil to řemeslo. Když jsem fotografoval nějaký boty nebo nějaký portrét, chtěl jsem, aby to vypadalo nějak líp, než to dělali

¹³⁹ [Srov.] Josef Sudek. *Tiscali Media, a.s.: Osobnosti.cz* [online]

¹⁴⁰ [Tamtéž]

¹⁴¹ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Josef Sudek o sobě*, s. 19 – 92.

¹⁴² [Tamtéž], s. 28.

¹⁴³ [Srov.] Josef Sudek. *Česká televize: Lidé* [online].

¹⁴⁴ ANDĚL, Jaroslav. *Josef Sudek o sobě*, s. 92.

¹⁴⁵ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Josef Sudek o sobě*, s. 33 - 34.

*ti druzí. To vás nutilo, abyste se něco řemeslného naučil. Samozřejmě jsem si taky sáhl na kšandy.*¹⁴⁶

V roce 1927 souběžně také začal využívat zahradní ateliér na Újezdě, kde si založil fotografickou živnost, která se odvíjela od vystavených fotografií svatého Víta.¹⁴⁷ I při pracovních zakázkách si dělal čas na svou volnou tvorbu, která ho naplňovala. *Kdepak, až to udělám, tak můžete přijít,*¹⁴⁸ i takto se nebál odmítnout množství práce. Fotil také obrazy a sochy například pro Emila Fillu, se kterým se později spřátelil. Například fotografie obrazů z členské výstavy Mánes se publikovaly v časopise *Volné směry*, kterého byl Filla redaktorem. Dostal se i k focení Rodinova *Jana Křtitele*.¹⁴⁹

V roce 1932 měl Sudek první samostatnou výstavu v pražské Krásné Jizbě. Ve čtyřicátých letech vytvořil nějaké fotografie pod vlivem surrealismu. V roce 1938 vznikla *Praha Barokní*. V období druhé světové války se začala Sudkova tvorba měnit, zanechal nadobro zakázkové práce a věnoval se pouze volné tvorbě. Právě v této době začal vznikat cyklus *Okno mého ateliéru* (1940–1954). Po válce se stala jeho hlavním tématem Praha.¹⁵⁰

Od roku 1940 přestal se zvětšováním negativů a pracoval pouze technikou kontaktní fotografie.¹⁵¹ V tu dobu se jednalo o nmoderní zastaralou techniku, udělal tím vlastně krok zpět. Nehonil se za moderní fotografií, rychlými snímky. Velké deskové fotoaparáty mu umožňovaly pomalou, soustředěnou a uvědomělou práci.¹⁵² Přivedl ho k tomu nálezní fotografie na celulooidovém papíře v jedné vile ve Střešovicích.¹⁵³

*Teď vidím, že je to kontakt 30 x 40 cm, ale udělanej na výšku do nudle. Jsou tam dva apoštolové z Chartres. Povídám: „Sakra, vždyť ony ty kontakty jsou ohromný, a ten kopírovací celuloidovej papír, na kterej jsem, já blbec, nadával, je přeci báječný.*¹⁵⁴

¹⁴⁶ ANDĚL, Jaroslav. *Josef Sudek o sobě*, s. 85.

¹⁴⁷ [Srov.] Josef Sudek: Fotograf. *Česká televize: Lidé* [online].

¹⁴⁸ ANDĚL, Jaroslav. *Josef Sudek o sobě*, s. 37.

¹⁴⁹ [Tamtéž], s. 53 - 54.

¹⁵⁰ [Srov.] Josef Sudek: Fotograf. *Česká televize: Lidé* [online].

¹⁵¹ **Kontaktní otisk** nebo **kontaktní kopie** ve fotografii označuje pozitivní obraz, který vznikne kontaktním kopírováním negativu na pozitivní materiál — fotografický papír nebo film. Kopírování se neprovádí s pomocí optické soustavy, jako u optického kopírování, ale prosvícením negativu, který je v přímém kontaktu s pozitivem. Tímto způsobem vznikne ostrý obraz 1:1 s kresbou v detailech.

¹⁵² MLČOCH, Jan a Lucie, MLYNÁŘOVÁ. Interview. In. *Studio 6*.

¹⁵³ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Josef Sudek o sobě*, s. 100.

¹⁵⁴ ANDĚL, Jaroslav. *Josef Sudek o sobě*, s. 100.

V padesátých letech vznikaly Sudkovy fotografie zátiší. O zátiší se začal poprvé zajímat při kontaktu s kubismem.¹⁵⁵ Následně ho pak velmi inspirovalo zátiší Josefa Navrátila, malíře 19. století, a na tomto základě vznikl cyklus *Zátiší podle Navrátila* (1954).¹⁵⁶ Fotografické zátiší ho však od té doby již nepustilo, podporoval ho v tom i Emil Filla.¹⁵⁷

V roce 1956 vyšla kniha *Josef Sudek, Fotografie*. V témže roce se Sudkem spolupracoval mladý fotograf, ilustrátor a grafik, Jiří Toman. Pomáhal mu při fotografování cyklu *Praha panoramatická* (1959) a připravil výstavu v Pardubicích v roce 1962. V šedesátých letech obýval hradčanský dům v Úvozu, kde se setkával s přáteli například malířem Janem Zrzavým či básníkem Jaroslavem Seifertem. Vznikly zde i další cykly jako třeba *Labyrinty* nebo *Skleněné labyrinty* a vycházely také další publikace jako například *Karlův most ve fotografii* (1961), *Sudek* (1964), *Janáček – Hukvaldy* (1971). V roce 1976 se konaly tři velké výstavy Sudkových fotografií k jeho osmdesátým narozeninám. Tentýž rok zemřel 15. září na rakovinu.

1.4.1 Cyklus fotografií Okno mého ateliéru

*Sudek jakoby nehybným budovám a holým stromům na skromném dvorku dokázal vdechnout život. Při fotografování skrze okno využil déšť či vlhkost na okně k vystižení typického pražského počasí a světla.*¹⁵⁸

Tvoření cyklů odpovídalo jeho způsobu poznávání světa. Své motivy potkával v inspirativním okamžiku nebo prostředí a poté se k nim stále vracel, fotografoval je znovu a znovu, dokud nepřišel na kloub tomu, proč ho zaujaly nebo dokud dané téma nevyčerpal.¹⁵⁹

Okno mého ateliéru (viz Obrazová příloha II, obr. 3,4,5,6) představuje Sudkův nejpočetnější konceptuální soubor, který vznikl i nejdelší dobu a je u nás i ve světě ojedinělou záležitostí. Soubor kontaktních snímků vznikl od roku 1940 až do roku 1954, kdy se postupně začal věnovat sérii zátiší na okenním parapetu.

¹⁵⁵ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Josef Sudek o sobě*, s. 56.

¹⁵⁶ [Srov.] Josef Sudek: Fotograf. *Česká televize: Lidé* [online].

¹⁵⁷ [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Josef Sudek o sobě*, s. 59.

¹⁵⁸ [Srov.] ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*, s. 216.

¹⁵⁹ [Srov.] KIRSCHNER, Zdeněk. *Josef Sudek: Výběr fotografií z celoživotního díla*, s. 1.

Cyklus nejdříve nazval *Výhledy z oken mého ateliéru* (1963), *Z okna mého ateliéru* a konečný název *Okno mého ateliéru* mu přiřadil až v roce 1976. Cyklus fotografií vznikl v ateliéru na malostranském dvorku (Újezd 432), kde pobýval v letech 1927–1958.¹⁶⁰

Okno spojovalo vnitřní a vnější prostor, neslo v sobě něco tajemného. Josef Sudek na okně zachycoval déšť, rosu, námrazu, které připomínaly až japonskou malbu. Jedno okno vedlo na jeho zahrádku, na které byl zkroucený strom, ten se stával hlavním hrdinou jeho fotografií. Sudek ho pozoroval přes zamlžené sklo, viděl jej někdy zastřený někdy zjevný, strom se měnil v závislosti na ročním období. Druhé okno vedlo k zadním činžovním domům, kde byl dvůr obklopen domy. Během večera se okna domů postupně rozsvěcovala a zhasínala, někdy Josef Sudek zachytil poslední rozsvícené okno, které vytvářelo světelný bod: světlo ve tmách. Zde se projevoval Sudekův vývoj, který vedl od určitého realismu města až k abstrakci. Jeho ateliér byl pro něj místem pro koncentraci, meditaci a snění.¹⁶¹

*Sklo okna, svět před ním a za ním, zvnějšnění a zvnitřnění, předěl dvou světů poznamenaný časem, obdobími roku, dobou denní a noční, propustné a nepropustné, ovlivněné světlem vnitřku a vnějšku (...). Okno se stalo proměnlivou projekční plochou (...).*¹⁶²

Od roku 1940, kdy cyklus vznikl, se Josef Sudek věnoval výhradně své tvorbě. Bylo to dáno také okupací, která vše změnila. V tomto období odcházelo hodně jeho přátel do emigrace a koncentračních táborů. Zároveň nemohl fotografovat v ulicích s velkým fotoaparátem, nacistické strážce byly všude, zejména na Pražském hradě. Sudek se uzavřel více do sebe, ale zároveň se více otevřel duchovním hodnotám. Začal se více věnovat předmětům kolem něj a hudbě.¹⁶³ Sám uváděl, že má rád život věcí, k přirovnání používal větu z Andersenovy pohádky, „děti si jdou lehnout a věci a hračky se probudí“. Chtěl mluvit o životě věcí, vyjádřit určité tajemství, „sedmou stranu kostky“.¹⁶⁴

Sudek se v tomto cyklu místo zvětšování negativů věnoval kontaktní fotografii, viz výše. Aby své pozitivy ozvláštnil, střídal aparáty a změnou papíru

¹⁶⁰ [Srov.] FÁROVÁ, Anna. *Josef Sudek: Okno mého ateliéru*, s. 7.

¹⁶¹ [Tamtéž], s. 7 - 9.

¹⁶² Tamtéž, s. 7.

¹⁶³ [Tamtéž], s. 8.

¹⁶⁴ [Srov.] Kalina Milan: Poslední rozhovor Josef Sudek (1896–1976). In: HRON, Petr, Jaroslav ANDĚL a Adéla PETRUŽELKOVÁ, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*, s. 98.

docílil změny barevnosti. Pro jednoduchá zátíší z 50. let využíval pigmentových transferů.¹⁶⁵

*Soubor Okno mého ateliéru nelze nazírat a analyzovat pouze z pohledu uměnovědy – otevírá nám též nové dosud nepoznané dimenze spirituality.*¹⁶⁶

Co leží na dně zahrad, průsvitných podzimem,
průsvitných hudbou, světlem propadavým?

Po zaroseném okně stéká krásné *nevím*;
a z hladin – v úhlu kose zlomeném –

se vynoří anebo tone v nich.

Čeká se dlouho na tu přesnou chvíli,
aby se přes ni růže příliš nerozvíly
v prostorách času navždy zasklených

A zatím v houštinách sní stará schodiště;
v krocích žen jde něžné odcházení,
jde znělými zrcadly, když se dá do deště

Ohlédnutí. Vzpomínáním jdou
stíny a světla, přeludy zhaslé scény.
Jen lampa sama bloudí zahradou.

(Jan Tomeš: *Sonet pro Josefa Sudka*)¹⁶⁷

¹⁶⁵ [Srov.] FÁROVÁ, Anna. *Josef Sudek: Okno mého ateliéru*, s. 9.

¹⁶⁶ FÁROVÁ, Anna. *Josef Sudek: Okno mého ateliéru*, s. 9.

¹⁶⁷ HRON, Petr, Jaroslav ANDĚL a Adéla PETRUŽELKOVÁ, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*, 383.

PRAKTICKÁ ČÁST

2 Moje okno

Cílem praktické části bakalářské práce bylo vytvoření souboru fotografií na téma *Moje okno*, které nacházely jednu z inspirací v tvorbě Josefa Sudka a jeho cyklu *Okno mého ateliéru*. Cílem práce nebylo parafrázovat dílo Josefa Sudka, ale volně se z něj inspirovat. Vznikl soubor pěti fotografií, který je výsledkem cesty mé práce s motivem okna. Soubor výsledných fotografií je doplněn také o přípravné fotografie.

2.1 Inspirace

Prvním impulzem k vytvoření souboru fotografií na téma *Moje okno*, byla účast na projektu *Uvnitř a vně*, který se konal v rámci hodin katedry výtvarné výchovy a byl zakončen týdenním workshopem v zasmuckém klášteře. Motivem zvoleným pro realizaci tohoto tématu se pro mě stalo právě okno. Řešila jsem otázku uvnitř a vně za pomoci světla a stínu, stín vznikal prosvícením šablony okna. Vytvářely se různě ostré hranice mezi světlem a stínem, které se měnily v závislosti na změně úhlu nasvícení světla a vzdálenosti světla od šablony (viz Obrazová příloha III, obr. 1,2,3,4). Výseky těchto stínů jsem zaznamenávala digitální zrcadlovkou. Postupně jsem přešla k fotografování těchto stínů, i samotné šablony, přes mokrou skleněnou desku (viz Obrazová příloha III, obr. 5,6). Při fotografování stínů přes mokrou desku jsem zaznamenala, že stín oken na promítací stěně, se vertikálně převrácen zrcadlil v kapkách orosené skleněné desky. Začala jsem fotografovat tento dvojitý efekt uvnitř a vně, stín okna na stěně a stín okna zrcadlí se v kapkách na skleněné desce. Dalším podnětem při tvorbě bylo setkání s tvorbou Josefa Sudka a jeho cyklem fotografií *Okno mého ateliéru*, který mne pobídl k dalšímu uvažování nad tématem.

Josef Sudek byl a bude velká osobnost české fotografie. *Všímal si věci kolem sebe. Dovedl s jasnozřivým smyslem a pohledem vidět pod povrch věcí, které s citlivou exaktností zachycuje jeho jemné vnímavé oko prostřednictvím objektivu fotografického aparátu.*¹⁶⁸ Josefa Sudka vedl jeho cit, vytvářel osobité snímky,

¹⁶⁸ RACEK, Jan: Můj pohled na tvorbu Josefa Sudka. In: HRON, Petr, Jaroslav ANDĚL a Adéla PETRUŽELKOVÁ, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*, s. 358.

kteře oslovují další generace, dokázal velmi dobře pracovat se světlem. Mnoho fotografů chtělo znát recept na jeho fotografie. On sám však říkal, že neexistuje žádný recept ani postup.

*Ta situace se tak rychle mění, opravdu každých pět minut, ale vaše oči jsou také jiné, a i kdyby se stal ten zázrak, abyste viděli po čtrnácti dnech tu samou věc, tak už to budete vidět zase jinak. Předpis na to není, právě ten cit vám může pomoci. A když vás něco chytne, tak se o to snažíte. A o víc nejde!*¹⁶⁹

To bylo myšlenkou pro vytvoření mých oken. Schopnost dívat se na skutečnost kolem sebe a na okno jako motiv pozorování. I okna Josefa Sudka jsou motivem pozorování reality za oknem, která je spoluvytvářena i zamlžením okna, deštěm nebo se jedná o čistý průhled. *Staly se jeho opěrnými body v bezčasí doby zmítané válkou a později i pro něj tak těžkých padesátých let. Byly pevným rámem pro pohyblivé obrazy malované na skle...*¹⁷⁰

Josef Sudek je také někdy nazýván jako fotograf, který „uměl vyfotit světlo“. *Sám v tvorbě spoléhal na instinkt, jednoduchost a světlo. Hra se sluncem a stínem vyvolává dojem, že jeho snímky jsou záhadným obrazem.*¹⁷¹

2.2 Realizace

Pro vytvoření souboru fotografií *Moje okno* jsem si vyřezala vlastní papírová okna z kartonu o gramáži 200 g/m². První karton byl složen ze sítě malých oken. Druhé okno bylo složeno ze tří kartonů, do kterých jsem vyřezala různě velká okna, po přiložení na sebe vytvářela prostupující se průhledy (viz Obrazová příloha III, obr. 7,8)

Tato okna se mi stala jakýmsi „Albertiho průsekovým závojem“. Průsekový závoj byl pro Albertiho pomůckou při práci, vytvářel předěl mezi okem a pozorovanou skutečností. Jednalo se o rám, na kterém byla natažená řídká tkanina, na které vytvořil čtvercovou síť ze silnějších nití. Pomáhalo mu to vytvořit perspektivní zobrazení. Konstrukce mu rozdělila skutečnost před ním na

¹⁶⁹ KALINA, Milan: opožděný rozhovor. In: HRON, Petr, Jaroslav ANDĚL a Adéla PETRUŽELKOVÁ, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*, s. 100.

¹⁷⁰ FÁROVÁ, Anna. *Josef Sudek: Okno mého ateliéru*, s. 7.

¹⁷¹ Josef Sudek - fotograf, který uměl vyfotit světlo. In: CT24: Kultura [online].

pravidelná pole. Průsekový závoj mu usnadnil zobrazení viděné skutečnosti.¹⁷² Má okna jsou postavena mezi vnitřní a vnější prostor a umožňují pohled otevřením nebo zavřením jednotlivých polí, vytváří tak výřezy skutečnosti. Mohou symbolizovat možnost vidět skutečnost kolem nás, zaleží na tom, jak dobře se díváme, na tom, kolik oken je otevřených. Stejně důležité je zde i světlo, které vytváří kontrasty světel a stínů. Proto byla také zvolena černobílá fotografie, kde jsou tyto kontrasty více patrné.

V kompozičním řešení snímků jsem se spoléhala především na svůj cit. Okna jsem fotografovala z různých úhlů a vzdáleností, objevovala jsem různé možnosti pohledů a hledala v nich ideální kompozici. Fotografie jsem už dále neořezávala, snažila jsem se ideální polohu nalézt již při fotografování. U některých fotografií jsem se kompozicí světel a stínů dostávala až ke grafickému vyznění.

Fotografie jsem roztřídila a do výsledných snímků jsem následně zasáhla malými úpravami ve zvýraznění kontrastů světel a stínů v programu Adobe Photoshop CC 2015. Jako výslednou velikost pro fotografie jsem zvolila formát A3 (viz Obrazová příloha III, obr. 15,16,17,18,19) Vybrané fotografie jsem doplnila také o kroužkovou vazbu se snímky podkladů, které byly základem pro vznik fotek (viz Obrazová příloha III, obr. 9,10,11,12,13,14). Fotky jsem upravila zvýšením kontrastu, přeexponováním se zvýraznily jednotlivé linie a tvary. Pro tyto doprovodné fotografie jsem zvolila velikost A4.

2.3 Technologický nástin

Fotografie jsme opatřovala digitální jednookou zrcadlovkou Canon EOS 500D, za použití ZOOM objektivu, s proměnlivou ohniskovou vzdáleností Canon EF 18-135mm. Při fotografování jsem si nastavila clonu f 4,5, šlo mi spíše o detail než o prokreslení prostoru. Z důvodu světelných podmínek jsem si na fotoaparátu nastavovala ISO (citlivost na světlo) 200, 400 a 800. ISO jsem zkoušela různě měnit, vznikaly tím různě světlé nebo tmavé obrazy, v závislosti na nastavené intenzitě citlivosti na světlo, ISU. Závěrka, čas osvětlení, se mi odpočítávala podle nastavené hodnoty ISO a clony. Fotografie jsem fotila již v černobílém režimu.

¹⁷² [Srov.] ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*, s. 19.

Pořízené fotografie jsem upravovala v programu Adobe Photoshop CC 2015, zaměřovala jsem se pouze na úpravu světlosti-tmavosti a jasu-kontrastu, které se nachází v podsložce *Obraz - přizpůsobení*. U snímků jsem také nastavovala rozlišení pro tiskovou kvalitu, v okně *Velikost obrazu*, na 180 DPI (počet obrazových bodů na palec).

Pro tisk jednotlivých fotografií jsem zvolila matný fotografický papír s gramáží 264 g/m².

Závěr

Předkládaná bakalářská práce se skládá z teoretické a praktické části. Hlavním cílem teoretické části bylo seznámit čtenáře s médiem fotografie a hlavními body v historickém vývoji fotografie. Z nichž je patrné, že fotografie po prvotním nadšení z možnosti zachytit realitu, prošla obdobím, kdy si musela vydobýt své místo na poli umění. Dnes již fotografii takto nevnímáme, stala se běžnou součástí našeho života a má i své pevné místo v umělecké sféře. Teoretická část se také věnuje osobnosti Josefa Sudka, jeho životu a dílu. Zaměřuje se také na cyklus *Okno mého ateliéru*, který se stal zdrojem inspirace pro praktickou část. Josef Sudek byl inspirativní osobností, a to zejména pro jeho svébytný přístup k fotografii. Byl také ale velmi skromný člověk. V cyklu okno mého ateliéru Josef Sudek zachycoval skleněnou tabuli okna, po níž stékaly kapky deště, bylo zamlžené nebo zamrzlé. Oknem fotografoval strom v jeho zahradě a druhým oknem zaznamenával dvůr se zástavbou domů, všímal si také zátiší, která vznikala na parapetu okna. Okno stálo mezi Sudkem a světem, stalo se projekční plochou změn i prostorem pro další uvažování.

Praktická část si vytyčila za cíl vytvořit soubor fotografií na téma *Moje okno*, který nacházel inspiraci mimo jiné ve zmíněném cyklu fotografií *Okno mého ateliéru*. Pro soubor fotografií byla vytvořena vlastní papírová okna, která umožňovala manipulovat s průhledy a ovlivňovat tak pohled/průhled na svět. Papírová plocha zároveň vytvářela zajímavou hru světla a stínů a některé fotografie se přibližují až grafické podobě. Protože soubor fotografií je volným pokračováním účasti v projektu *Uvnitř a vně*, stalo se pro mne okno společníkem po dobu dvou let. Poskytlo mi mnoho prostoru k uvažování a z obyčejného prvku staveb, se pro mě stalo něčím neobyčejným.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Tištěné informační zdroje

ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění ve spolupráci s Grantovou agenturou České republiky, 2012. ISBN 978-80-7331-235-0.

ANDĚL, Jaroslav. *Josef Sudek o sobě*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-147-9.

ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*. Přeložil Kateřina ŠEBKOVÁ. Praha: Knižní klub, 2015. ISBN 978-80-242-5018-2.

BAATZ, Willfried. *Fotografie*. Praha: Computer Press, 2004. Malá encyklopedie (Computer Press). ISBN 80-251-0210-6.

BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-026-7.

FÁROVÁ, Anna. *Josef Sudek: Okno mého ateliéru*. Praha: Torst, 2007. ISBN 978-80-7215-313-8.

HRON, Petr, Jaroslav ANDĚL a Adéla PETRUŽELKOVÁ, ed. *Josef Sudek v rozhovorech a vzpomínkách*. Praha: Torst, 2014. ISBN 978-80-7215-489-0.

JIRÁČEK, Milič. *Technické základy fotografie*. Praha: Komora fotografických živností, 2002. ISBN 80-02-01492-8.

KIRSCHNER, Zdeněk. *Josef Sudek*. Praha: Panorama: Edice fotografie – osobnosti, 1886.

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

Elektronické informační zdroje

Fotografie. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2017-04-19]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Fotografie>

Josef Sudek. *Tiscali Media, a.s: Osobnosti.cz* [online]. c1996-2017 [cit. 2017-04-22]. ISSN 1801-5131. Dostupné z: <http://zivotopis.osobnosti.cz/josef-sudek.php>

Josef Sudek: Fotograf. *Česká televize: Lidé* [online]. Praha, 2017 [cit. 2017-04-22]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/lide/josef-sudek/>

Josef Sudek - fotograf, který uměl vyfotit světlo. In: *CT24: Kultura* [online]. Praha, 2017 [cit. 2017-04-24]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1727974-josef-sudek-fotograf-ktery-umel-vyfotit-svetlo>

O ateliéru: Sudkův Ateliér na Újezdě. *Ateliér Josefa Sudka* [online]. Praha, 2017 [cit. 2017-04-23]. Dostupné z: <http://www.sudek-atelier.cz/cz/o-atelieru.html>

Základní postupy: Fotografujeme s DSLR: Expozice (díl 2.). In: *Fotografovani.cz* [online]. 2017 [cit. 2017-04-24]. Dostupné z: <http://www.fotografovani.cz/fotopraxe/zakladni-postupy1/fotografujeme-s-dslr-expozice-dil-2--153816cz>

Základní postupy: Fotografujeme s DSLR: Expozice (díl 3.). In: *Fotografovani.cz* [online]. 2017 [cit. 2017-04-24]. Dostupné z: <http://www.fotografovani.cz/fotopraxe/zakladni-postupy1/fotografujeme-s-dslr-expozice-dil-3--153817cz>

Prezentace

FILIP, Michal. *Historie fotografie*. Prezentace. [Fotografie KVV/FPU, Jihočeská univerzita České Budějovice, 2016, květen].

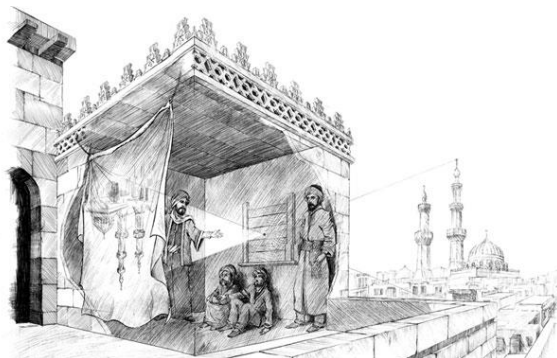
Filmy a televizní vysílání

MLČOCH, Jan a Lucie, MLYNÁŘOVÁ. Interview. In: *Studio 6*. TV, ČT1, 17. března 2016, 01:52:00.

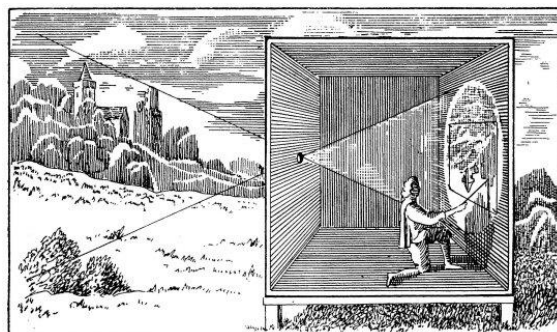
Před 120 lety se narodil Josef Sudek. Reportáž. In: *Události*. TV, ČT24, 17. března 2016. 45:00.

Žít svůj život [dokumentární film]. Vyrobil krátký film. Praha: Studio dokumentárních filmů, 1963.

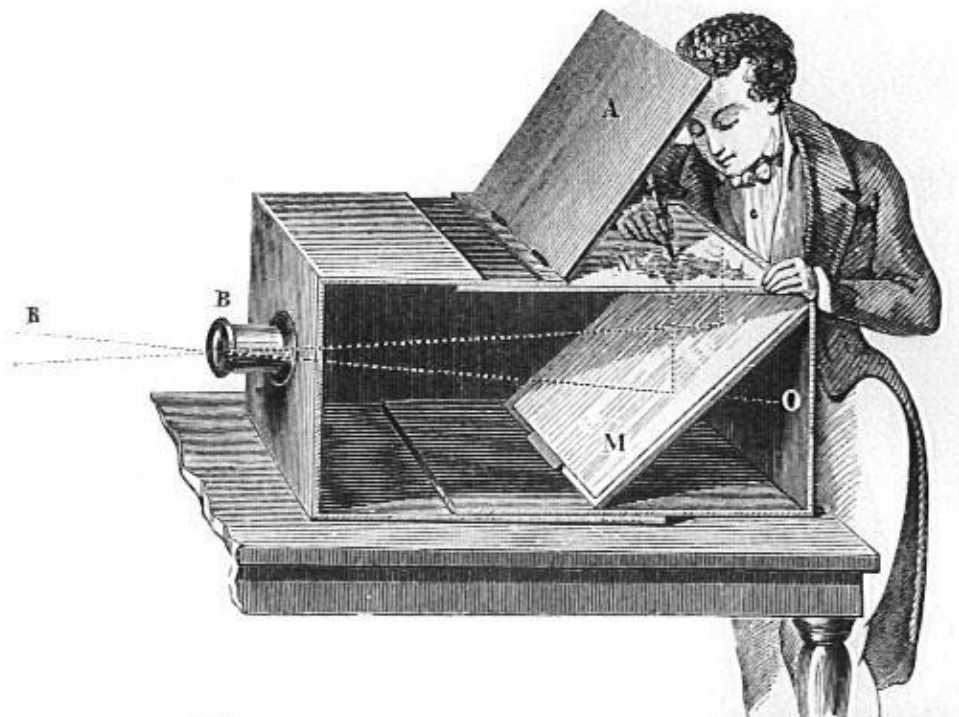
Obrazová příloha I



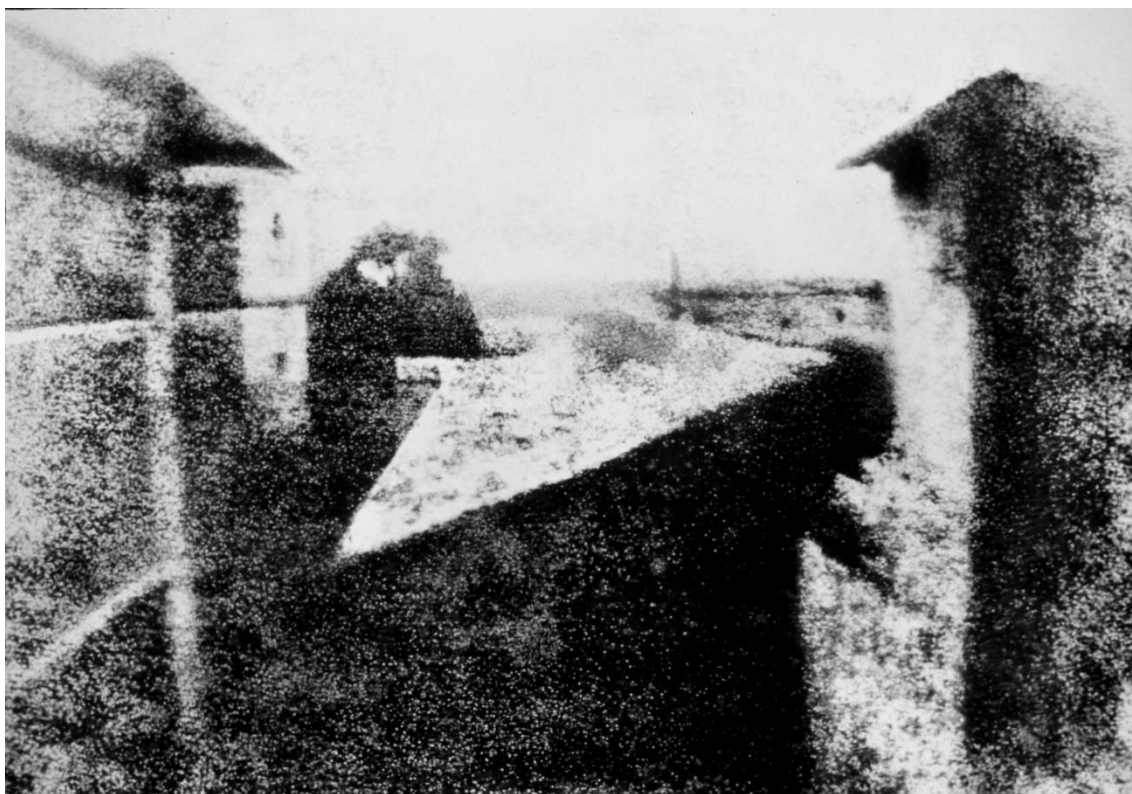
Obr. 1) Počátky camery obscury



Obr. 2) Místnost jako camera obscura



Obr. 3) Camera obscura v 17. století



Obr. 4) Pohled z okna v le Gras, Nicéphore Niépce, 1826



Obr. 5) Zátíší, Daguerre, 1837



Obr. 6) Daguerrova kamera



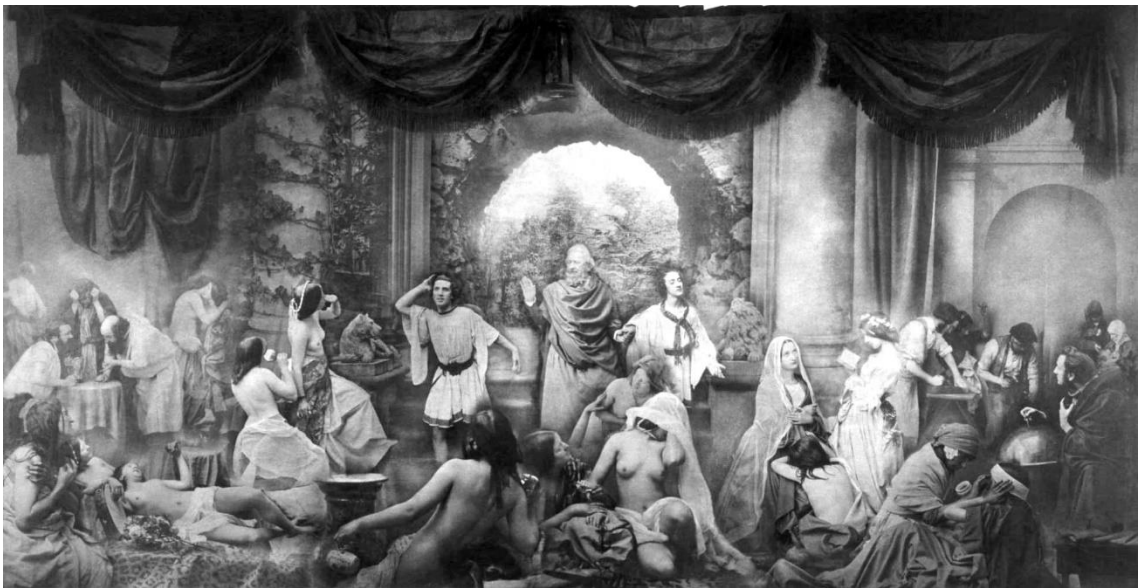
Obr. 7) W. H. F. Talbot, fotogram



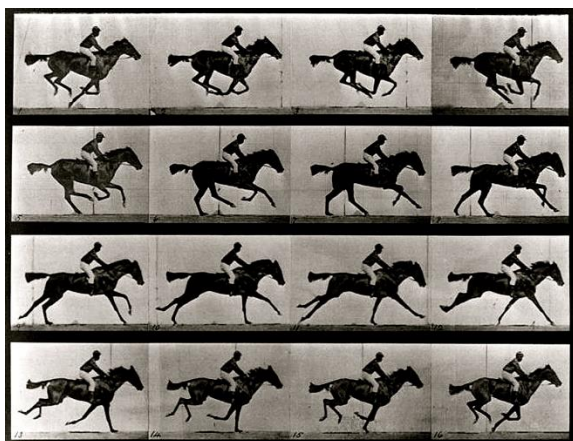
Obr. 8) André-Adolphe-Eugène Disdéri, vizitková fotografie



Obr. 9) Henry Peach Robinson



Obr. 10) Oscar Gustav Rejlander



Obr. 11) Eadweard Muybridge



Obr. 12) Disk zoopraxiskopu



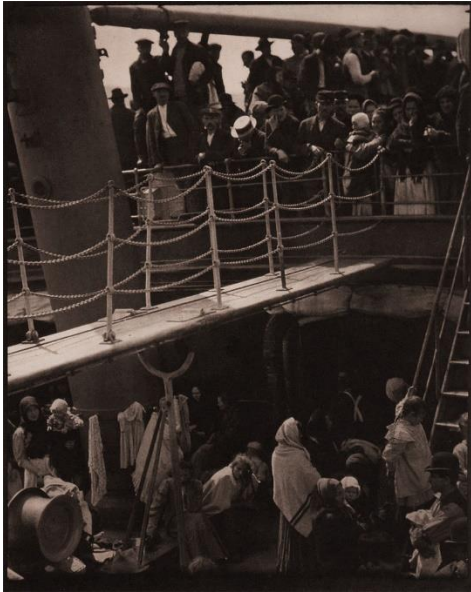
Obr. 13) Étienne-Jules Marey



Obr. 14) Měchový fotoaparát



Obr. 15) Měchový fotoaparát, výsuvný objektiv



Obr. 16) Alfred Stieglitz



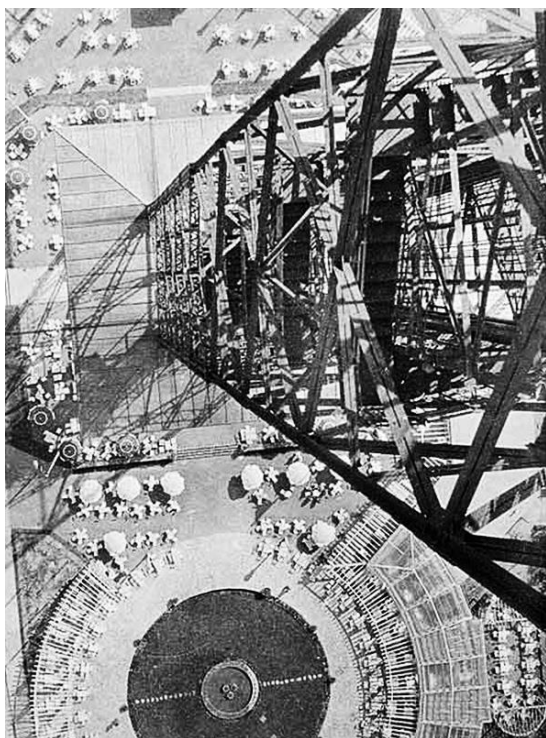
Obr. 17) Robert Demachy



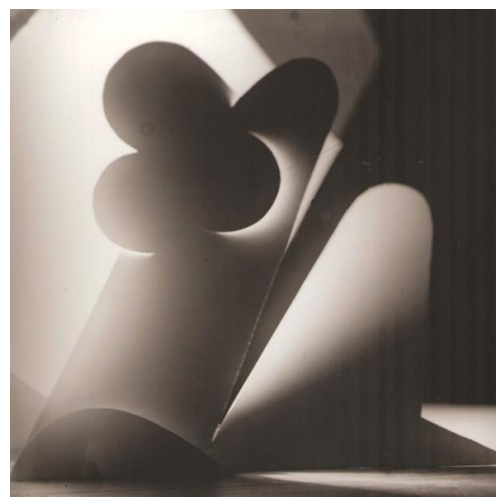
Obr. 18) Man Ray, rayogram



Obr. 19) Raoul Hausmann, fotomontáž



Obr. 20) László Moholy-Nagy



Obr. 21) Jaroslav Rössler



Obr. 22) Alexandr Rodčenko



Obr. 23) Lewis Hine



Obr. 24) Dorothea Lange



Obr. 25) Leica 1

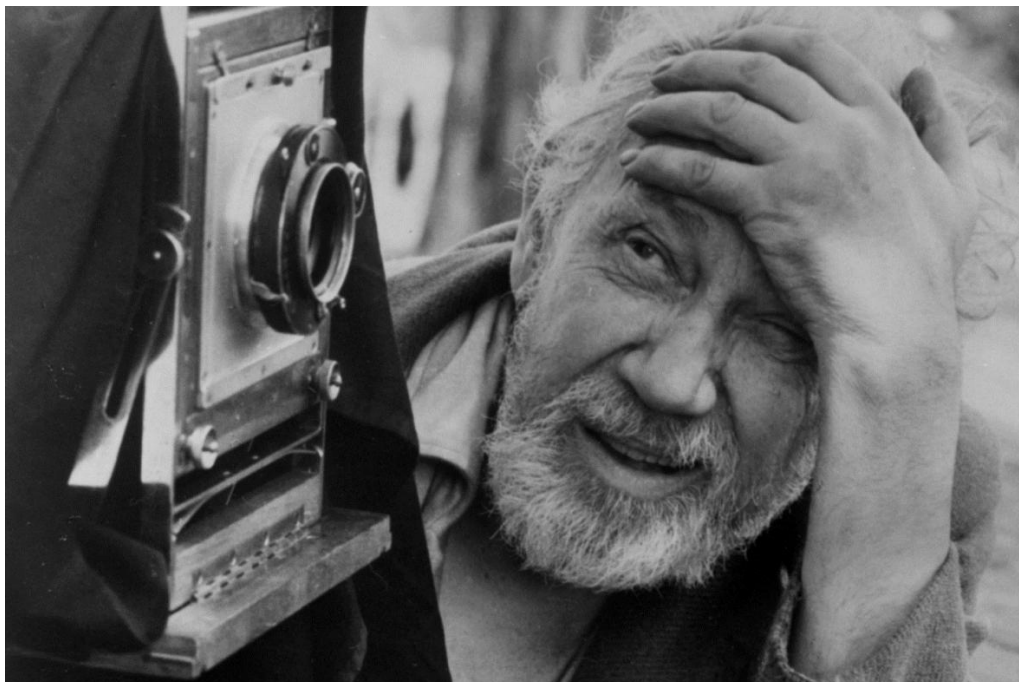


Obr. 26) Lisette Modelová



Obr. 27) Mari Mahr

Obrazová příloha III



Obr. 1) Josef Sudek



Obr. 2) Josef Sudek fotografuje



Obr. 3) Okno mého ateliéru



Obr. 4) Okno mého ateliéru



Obr. 5) Okno mého ateliéru



Obr. 6) Okno mého ateliéru

Obrazová příloha III



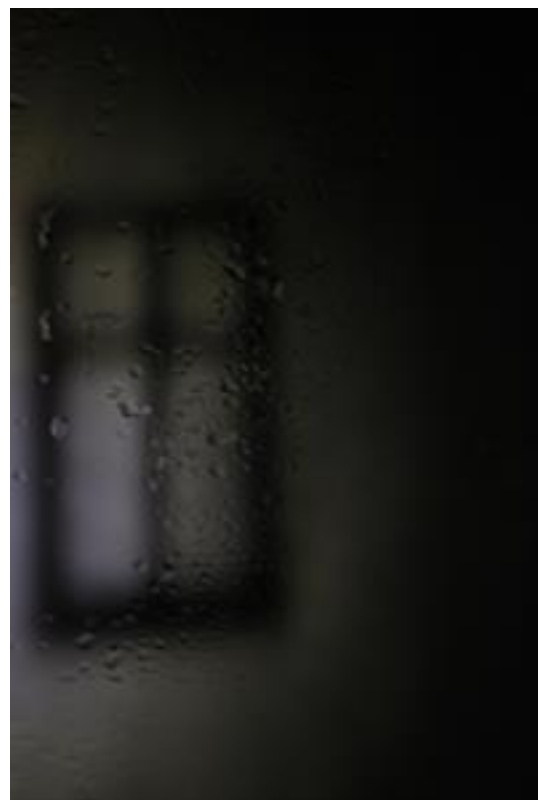
Obr. 1) Uvnitř a vně, okno



Obr. 2) Uvnitř a vně, okno



Obr. 3) Uvnitř a vně, okno



Obr.4) Uvnitř a vně, přes mokré sklo



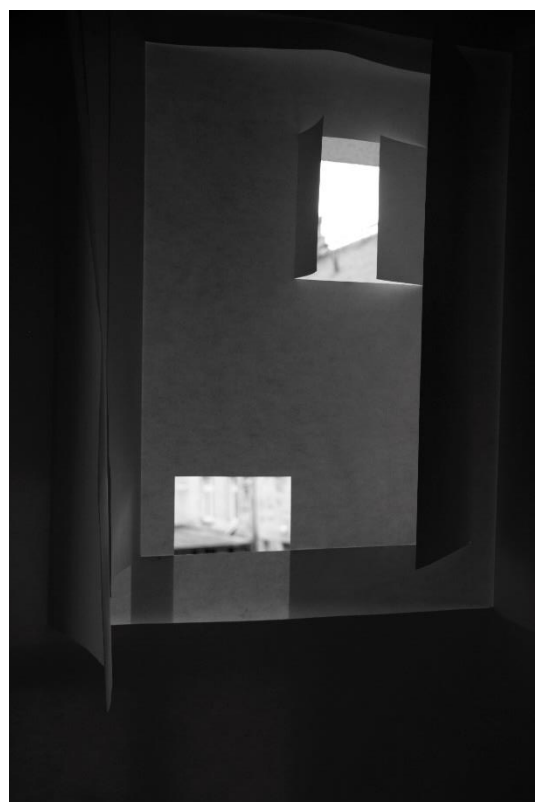
Obr. 5) Uvnitř a vně, přes mokré sklo



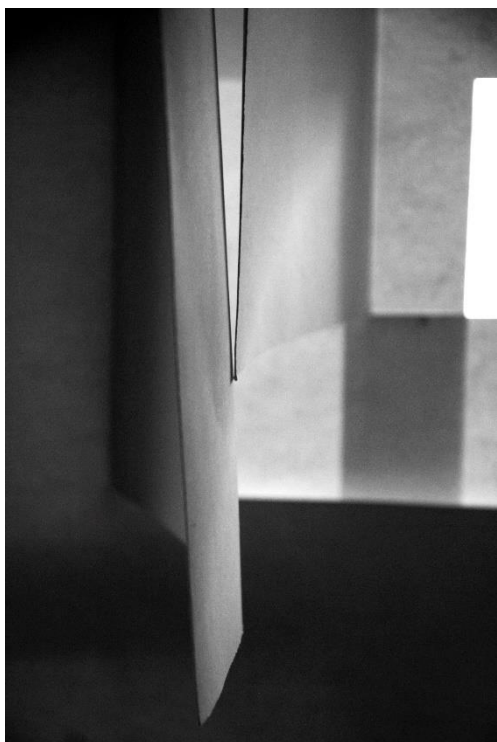
Obr. 6) Uvnitř a vně, přes mokré sklo



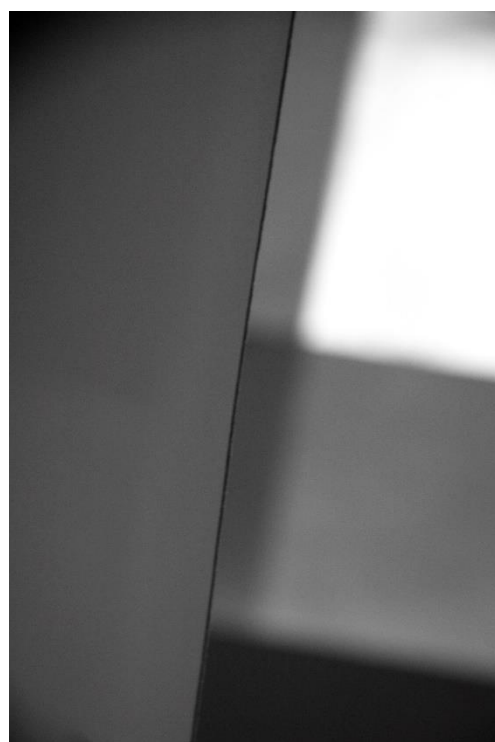
Obr. 7) Moje okno, papírové okno I



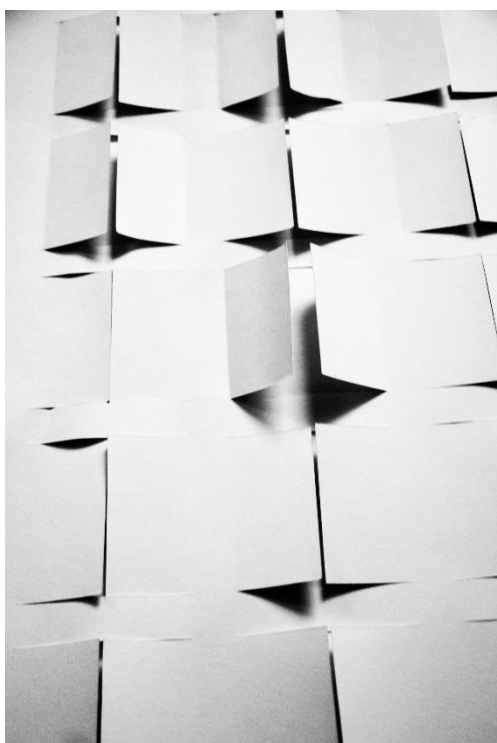
Obr. 8) Moje okno, papírové okno II



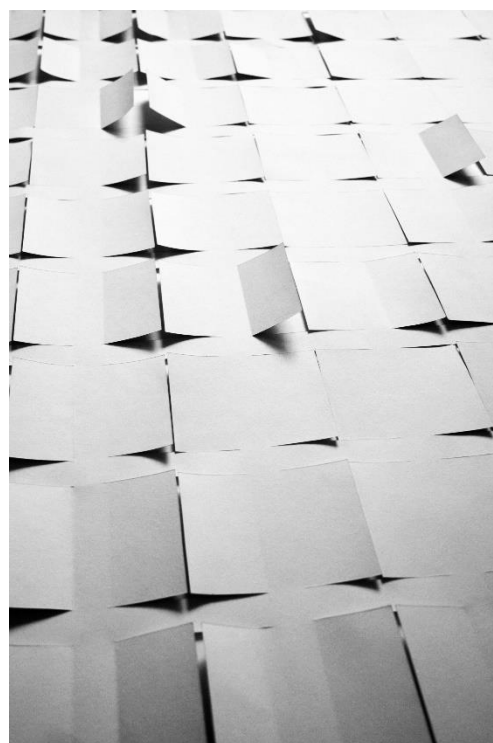
Obr. 9) Doprovodné foto 1



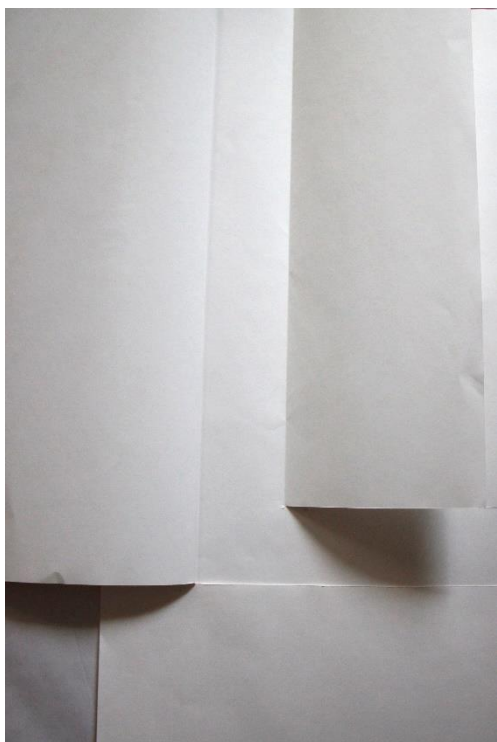
Obr. 10) Doprovodné foto 2



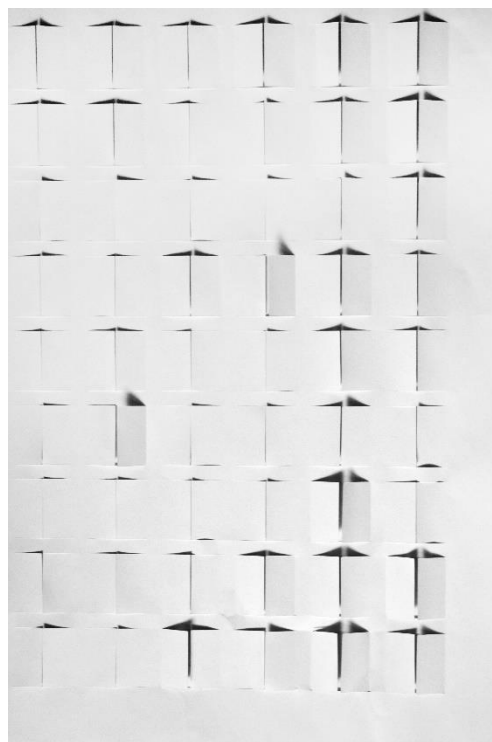
Obr. 11) Doprovodné foto 3



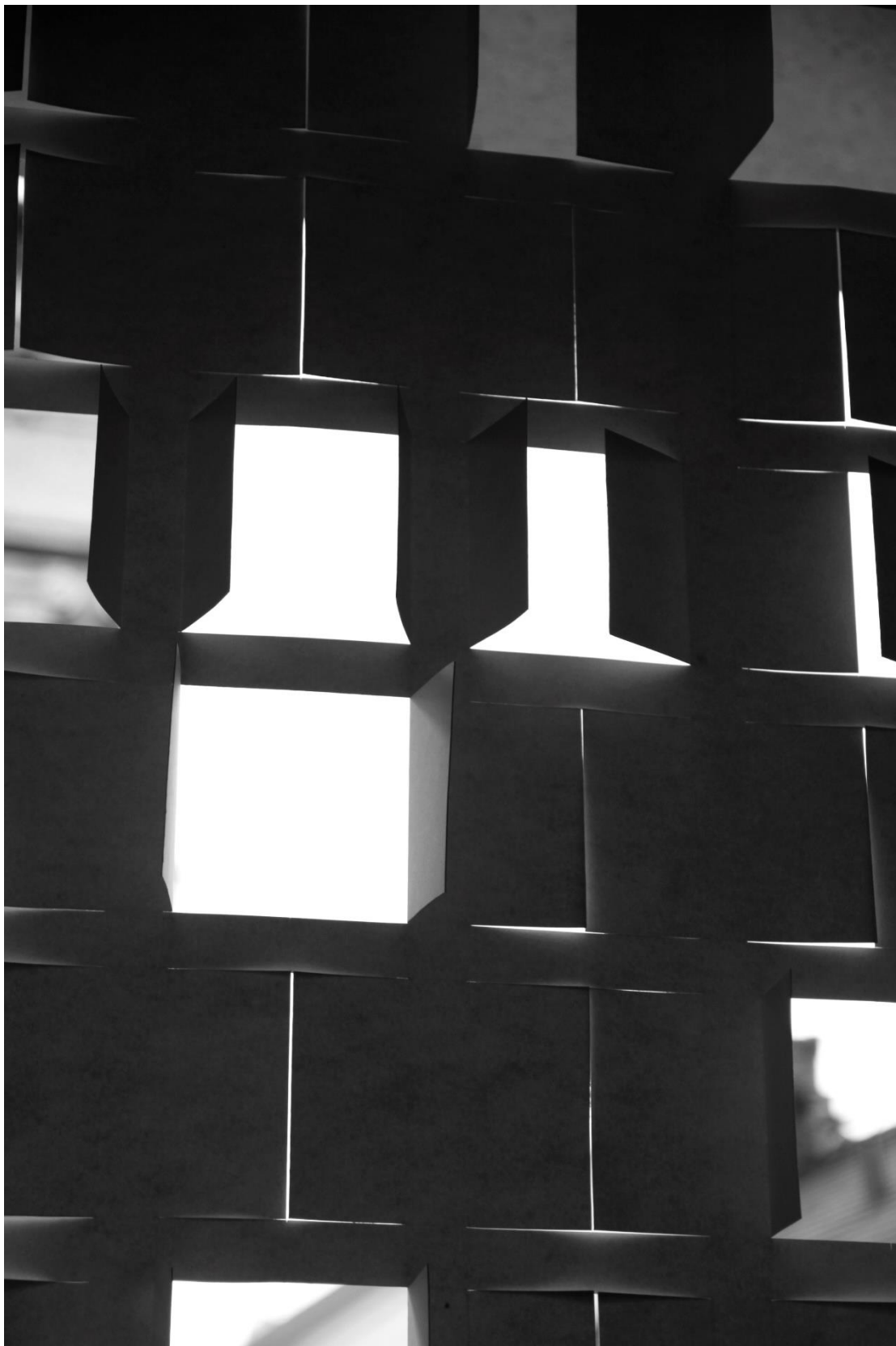
Obr. 12) Doprovodné foto 4



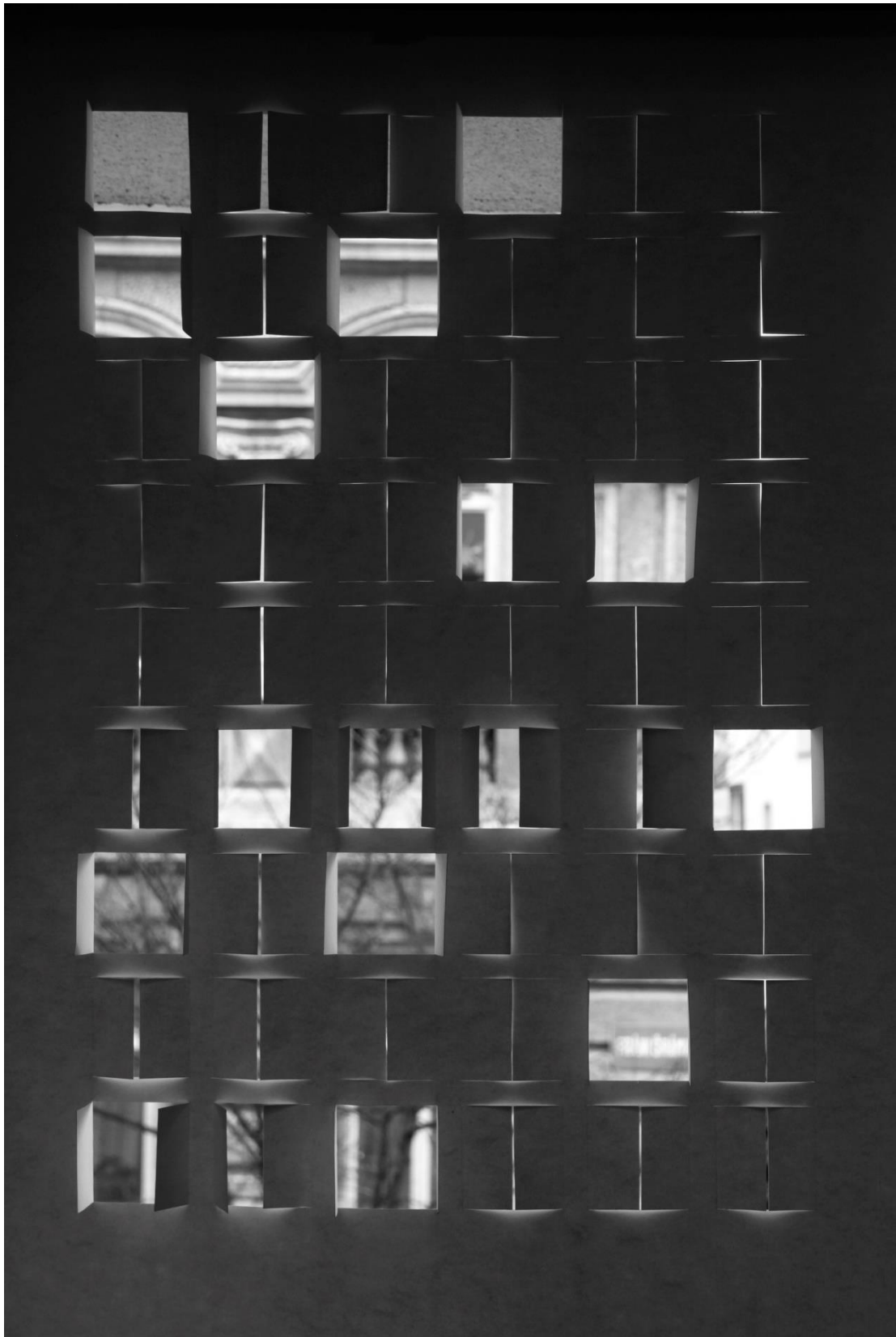
Obr. 13) Doprovodný materiál 5



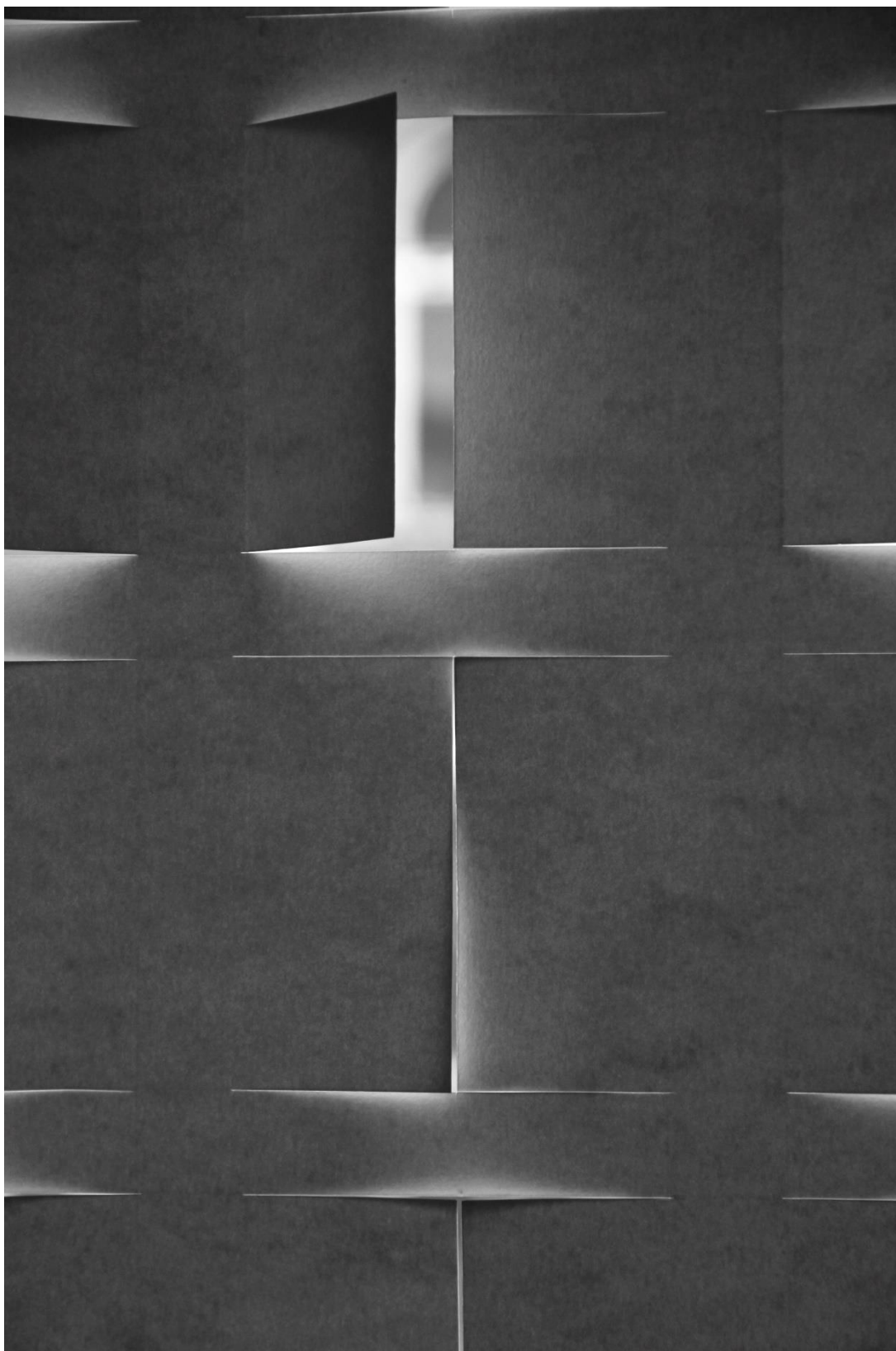
Obr. 14) Doprovodný materiál 6



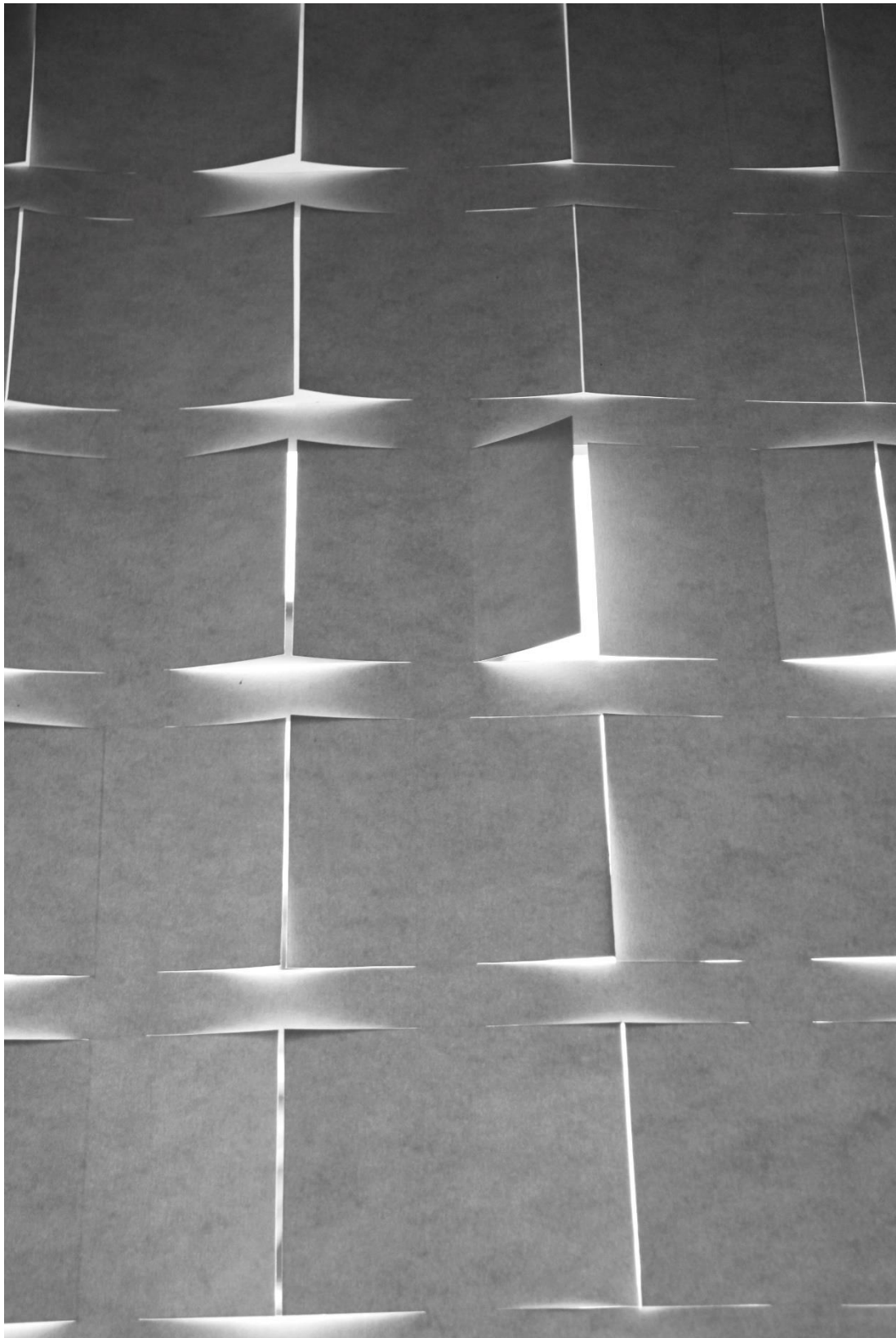
Obr. 15) Moje okno 1



Obr. 16) Moje okno 2



Obr. 17) Moje okno 3



Obr. 18) Moje okno 4



Obr. 19) Moje okno 5

Zdroje obrazových příloh

Obrazová příloha I

Obr. 1) FILIP, Michal. *Historie fotografie*. Prezentace. [Fotografie KVV/FPU, Jihočeská univerzita České Budějovice, 2016, květen]

Obr. 2 – 3) BAATZ, Willfried. *Fotografie*. Praha: Computer Press, 2004. Malá encyklopedie (Computer Press). ISBN 80-251-0210-6.

Obr. 4 – 13) ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*. Přeložil Kateřina ŠEBKOVÁ. Praha: Knižní klub, 2015. ISBN 978-80-242-5018-2.

Obr. 14) Foto měchový fotoaparát. In: *Orlický deník* [online]. [cit. 2017-04-27]. Dostupné z: https://www.google.cz/search?q=camera+obscura&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjL9YiRjcXTAhUICZoKHYhJBQAQ_AUICigB&biw=1517&bih=654#tbm=isch&q=m%C4%9Bchov%C3%BD+fotoapar%C3%A1t&imgsrc=CcZqZwbhou7GrM:

Obr. 15 - 17) ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*. Přeložil Kateřina ŠEBKOVÁ. Praha: Knižní klub, 2015. ISBN 978-80-242-5018-2.

Obr. 18) ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*. Přeložil Kateřina ŠEBKOVÁ. Praha: Knižní klub, 2015. ISBN 978-80-242-5018-2.

Obr. 19) Raoul Hausmann. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2017-04-27]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Raoul_Hausmann

Obr. 20) Laszlo Moholy-Nagy. In: *Atget Photography: Photography & Photographers* [online]. [cit. 2017-04-27]. Dostupné z: <http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Laszlo-Moholy-Nagy.html>

Obr. 21) BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-026-7.

Obr. 22) Alexandr Rodchenko. In: *Pinterest* [online]. [cit. 2017-04-21]. Dostupné z: <https://cz.pinterest.com/explore/alexander-rodchenko/>

Obr. 23 - 25) ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*. Přeložil Kateřina ŠEBKOVÁ. Praha: Knižní klub, 2015. ISBN 978-80-242-5018-2.

Obr. 26) On Lisette Model. In: *The ASX Team* [online]. 2010 [cit. 2017-04-27]. Dostupné z: <http://www.americansuburbx.com/2010/06/theory-lisette-model.html>

Obr. 27) Mari Mahr. In: *Amee123's Blog: Just another WordPress.com site* [online]. 2010 [cit. 2017-04-27]. Dostupné z: <https://amee123.wordpress.com/2011/02/28/mari-mahr-project-research/>

Obrazová příloha II

Obr. 1) Josef Sudek inspirován inspirací. In: *CT24: Kultura* [online]. Praha, 2017 [cit. 2017-04-24]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1622049-jan-svoboda-neni-fotograf-presto-jim-je>.

Obr. 2) Josef Sudek: How a One-Armed Advertising Photographer Became the Legendary Poet of Prague Read more at <http://www.shutterbug.com/content/josef-sudek-how-one-armed-advertising-photographer-became-legendary-poet-prague#f66QDDrCPeE4KM0q.99>. In: *Shutterbug: Just another WordPress.com site* [online]. [cit. 2017-04-27]. Dostupné z: <http://www.shutterbug.com/content/josef-sudek-how-one-armed-advertising-photographer-became-legendary-poet-prague#Dhy1XKvISg3YwREx.97>

Obr. 3 - 6) FÁROVÁ, Anna. *Josef Sudek: Okno mého ateliéru*. Praha: Torst, 2007. ISBN 978-80-7215-313-8.

Obrazová příloha III

Fotografie autorky.