

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**SHODY A ODLIŠNOSTI UMĚLECKÉ FOTOGRAFIE
V POJETÍ PIKTORIALISMU A SURREALISMU**

Vedoucí práce: Mgr. Filip Hotový, PhD.

Autor práce: Lucie Říhová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2011

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně a 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 odhalování plagiátů.

České Budějovice, 18. července 2011

Lucie Říhová

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucímu své práce Mgr. Filipu Hotovému, PhD. za jeho cenné rady, podnětné připomínky a trpělivost při vedení této práce.

Abstrakt

Bakalářská práce „Shody a odlišnosti umělecké fotografie v pojetí piktorialismu a surrealismu“ pojednává o dvou osobitých směrech umělecké fotografie. Konkrétně se práce zaměřuje na české prostředí, na tvorbu českých a československých fotografů a teoretiků umění v letech 1895-1953. Snaží se přiblížit základní myšlenková a inspirační východiska obou proudů a nastínit tehdejší českou uměleckou a teoretickou tvorbu. Dále je proveden rozbor a vzájemná konfrontace obou směrů z pohledu strukturalistické estetiky Jana Mukařovského. Cílem celého textu je poukázat na základní shody a rozdíly mezi piktorialistickou a surrealistickou fotografií.

Abstract

The Bachelor thesis “Similarities and dissimilarities of the artistic photography in aspect of pictorialism and surrealism“ focuses on two distinctive tendencies of the art photography. Specifically, the thesis puts mind to Czech, to activity of Czech and Czechoslovak photographer and art theorists in 1895-1953. The thesis tries to outline fundamental basis of ideas and inspiration for both directions and then outline the state of Czech artistic and theoretical work. Furthermore are analyzed and mutual confronted both directions from the perspective of strukturalis aesthetics of Jan Mukařovský. The overall aim of my work is point to primary similarities and dissimilarities of pictorialistic a surrealist photography.

1 ÚVOD	8
2 PIKTORIALISMUS	10
2.1 Vztah malby a piktorialistické fotografie	11
2.2 Technické úpravy piktorialistické fotografie	12
2.3 Neostrost	14
2.4 Souhrn	15
3 SURREALISMUS	17
3.1 Vztah poezie a surrealistické fotografie	19
3.2 Technické úpravy surrealistické fotografie	19
3.3 Sexuální význam	21
3.4 Vztah umělecké a „neumělecké“ fotografie	22
3.5 Souhrn	23
4 ROZBOR PIKTORIALISTICKÉ A SURREALISTICKÉ FOTOGRAFIE ..	24
4.1 Estetická funkce	25
4.2 Estetická funkce ve fotografii	26
4.2.1 Pojetí estetické funkce v piktorialistické fotografii	26
4.2.2 Pojetí estetické funkce v surrealistické fotografii	28
4.3 Estetická norma	29
4.4 Estetická norma ve fotografii	30
4.4.1 Estetická norma v piktorialistické fotografii	31
4.4.2 Estetická norma v surrealistické fotografii	32
4.5 Estetická hodnota	33
4.6 Estetická hodnota v piktorialistické a surrealistické fotografii	34
4.7 Záměrnost a nezáměrnost	35
4.8 Poměr záměrnosti a nezáměrnosti v piktorialistické fotografii	36
4.9 Poměr záměrnosti a nezáměrnosti v surrealistické fotografii	37
4.10 Rozdílné pojetí osobnosti v piktorialistické a surrealistické fotografii	38
4.11 Souhrn	39

5	ZÁVĚR	41
6	POUŽITÁ LITERATURA	43
6.1	Tištěné knižní publikace	43
6.2	Články v periodících	44
7	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	46

Ve této práci *Shody a odlišnosti umělecké fotografie v pojetí piktorialismu a surrealismu* se zaměříme na dva specifické směry umělecké fotografie a pokusíme se vzájemně porovnat jejich přístupy k uchopení uměleckého obrazu. Záměrně byly zvoleny takové směry, které se mohou na první pohled zdát zcela odlišné, ale po hlubším prozkoumání se ukáže, že mají i mnoho společného.

Prvním z nich je směr označovaný jako piktorialismus. Jedná se o fotografie, které vznikaly od druhé poloviny 19. století, tedy o první fotografie, o nichž můžeme mluvit jako o fotografiích uměleckých. Tím druhým směrem je pak fotografie surrealistická, která se rodí v době meziválečných avantgardních hnutí, v době, kdy se formuluje moderní estetika a kdy dochází k novému chápání fotografie.

Celá práce je rozdělena do dvou částí.

V první části, tedy ve druhé a třetí kapitole se zaměříme na vymezení obou fotografických směrů. Nejprve provedeme jejich historické a myšlenkové zařazení, následně se pak v konkrétních podkapitolách zastavíme nad základními vlastnostmi a prvky, které se staly pro tyto obrazy charakteristické a které tvoří základ pro jejich umělecké působení. Tato tvrzení navíc doplníme o názory a postřehy tehdejších, převážně českých teoretiků a estetiků fotografie.

Ve druhé části se budeme věnovat estetickému rozboru obou fotografických směrů. Základem pro tuto kapitolu se staly hlavně texty *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*¹, *Záměrnost a nezáměrnost v umění*² a *Dialektické rozpory v moderním umění*³ z pera Jana Mukařovského. Pomocí těchto prací vysvětlíme co je a jak se projevuje estetická funkce, norma a hodnota a jak se záměrnost a nezáměrnost podílejí na schopnosti díla působit estetickou libostí. Ukážeme, jak fungují a jak se projevují tyto jednotlivé estetické prvky v koncepci piktorialistické a surrealistické tvorby a v čem tkví umělecký účinek obou obrazů. Také se pokusíme ukázat, jak chápe

¹ Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, str. 81-148.

² Mukařovský, Jan: Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie I*. Brno: Host, 2007, str. 353-388.

³ Mukařovský, Jan: Dialektické rozpory v moderním umění. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, str. 255-265.

piktorialismus a surrealismus individuum a jakým způsobem se to v surrealistické tvorbě projevuje. V kontextu s první částí práce se nám zde jasně ukáže, v čem tkví hlavní rozdíly a shody obou fotografických směrů.

Celá tato práce se snaží zaměřit na české prostředí a pracuje z velké části s díly a texty českých a československých autorů. Mimo výše zmíněné texty Jana Mukařovského se zdrojem informací staly i další jeho eseje - *K noetice a poetice surrealismu v malířství*⁴ a *Estetická norma*⁵, dále čerpám z publikace Petra Krále *Fotografie v surrealismu*⁶. Důležitými zdroji se staly i časopisy a periodika, hlavně pak *Fotografický obzor* a *Československá fotografie*. Ze zahraničních teoretiků se opírám o názory Rosalind Kraussové, konkrétně o text *Fotografické podmínky surrealismu*⁷.

Hlavním cílem této bakalářské práce je vzájemná konfrontace piktorialistické a surrealistické fotografie.

⁴ Mukařovský, Jan: K noetice a poetice surrealismu s malířství. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, str. 309-311.

⁵ Mukařovský, Jan: Estetická norma.. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, str. 74-77.

⁶ Král, Petr: *Fotografie v surrealismu*. Praha: TORST , 1994.

⁷ Kraussová Rosalind: *Fotografické podmínky surrealismu*. In: Císař, Karel (Ed.): *Co je fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004 (přel. Miroslav Petříček), str. 209-233.

2|| Piktorialismus

Pojem piktorialismus a nebo také piktoriální fotografie vychází z práce anglického fotografa a teoretika Henry Peach Robinsona *Pictorial Effect in Photography*⁸, která byla publikována v Londýně v roce 1869. Obecně tento termín označuje typ fotografií, které vznikaly na základě zásad výtvarného umění na přelomu 19. a 20. století.

Piktorialismus⁹ dnes můžeme rozdělit na tři základní typy. První z nich označujeme jako „anglický“ piktorialismus. Tento směr byl nejvíce rozšířen právě v prostředí viktoriánské Anglie. Základním principem těchto fotografií byla montáž, tedy vytváření obrazu složením několika negativů do jednoho. Pomocí toho mohli fotografové vytvářet často velmi rozsáhlé kompozice a výjevy, které přesně odpovídaly romantickým a realistickým malířským zásadám a postupům¹⁰.

Na tento piktorialistický směr navazují další, jež se nazývají „impresionistický“ a „secesní“ piktorialismus. Jedná se o tvorbu fotografií pomocí měkce kreslících objektivů, úmyslným roztřesením fotoaparátu a hlavně pomocí složitých technických úprav, tedy takzvanými ušlechtilými fotografickými tisky. Později se k těmto technikám přidala i řada jiných, takzvaných tvárných technik, založených na zcela odlišných principech. Důvodem, proč fotografové začali užívat tyto postupy je opět snaha přiblížit fotografii malířskému obrazu – vzorem se však stává malba impresionistická a secesní. Cílem těchto snímků bylo vystihnout atmosféru fotografovaného místa či předmětu, a vyvolat tak v divákovi pocit malebnosti.

Ve stejné době se v USA ujímá piktorialistický směr označovaný jako „puristický“. Na rozdíl od piktorialismu evropského zastává názor, že fotograf by neměl zasahovat do negativu ani do pozitivu. Pro tento přístup bylo příznačné pouze užívání speciálních objektivů, měkce kreslících předsádek nebo světelných kontrastů, které

⁸ Robinson, Henry Peach: *Pictorial Effect in Photography*. London: Piper and Carter, 1869.

⁹ Pojem piktorialismus je termínem velmi problematickým a jeho obsah se od jedné publikace k druhé velmi liší. V této práci je používán ve svém širším slova smyslu, jako označení snah přiblížit fotografii k výtvarné umělecké tvorbě. Proto do tohoto pojmu zahrnujeme i snahy označované pod pojmem „přímá fotografie“, v našem případě puristické období piktorialismu. Podrobnějším vymezením pojmu piktorialismus se v českých zemích zabýval Antonín Dufek: VII. Piktorialismus a jeho prehistorie v českých zemích. In: *Československá fotografie*, ročník XXVII.. Praha: Orbis, 1976, str. 173.

¹⁰ Příloha č.1.

vedly k záměrnému změkčení a neostrosti výsledného fotografického obrazu, a tím i k dosažení požadované atmosféry.

2.1|| Vztah malby a piktorialistické fotografie

Jak už bylo naznačeno, vliv malby byl v samých počátcích na emancipaci fotografie jakožto uměleckého oboru velmi silný. A není se čemu divit. Výsledným předmětem fotografického postupu je stejně jako v případě malířství obraz. A v obou typech obrazů nalezneme určité podobnosti. Přesto se fotografická tvorba zakládá na odlišném přístupu. Divák 19. století však nebyl schopen uvědomovat si specifickou podstatu tohoto nového typu média v takovém smyslu, v jakém jej chápeme dnes. „*Fotografie se objevila ve společnosti, která měla již velmi rozsáhlé zkušenosti s malířstvím (s nímž se prakticky souběžně vyvíjela od dob jeskynních kreseb), a proto nepřekvapuje tehdejší snaha o posouzení fotografie stejnými měřítky.*“¹¹. Toto malířské nahlížení na fotografii trvalo velmi dlouho. V různých podobách ho můžeme nacházet až do doby kolem první světové války.

Zcela nejsilnější bylo v samotných počátcích umělecké fotografie, tedy v období anglického piktorialismu. Do prací těchto autorů se promítá hlavně formální znalost malířských děl, a to děl klasicistních a romantických. Po vzoru klasicistní malby přejímají fotografové práci se světlem, volí statické náměty a kladou důraz na prokreslení tvarů a detailů. Vliv romantismu je znát hlavně ve volbě námětů a celkové výtvarné, často až monumentální kompozici fotografií (inspirované například literárními předlohami, divadelními scénami nebo malířskými obrazy), a také ve snaze oprostit obraz od ošklivého a vulgárního a naopak zdůraznit subjektivnost a emoce.

Další podobnost fotografie s malbou shledávali tito umělci v samotném způsobu komponování obrazu. Rozsáhlé fotografické scény vyžadovaly (tak jako v případě malby) nakreslení předběžné skici. Podle ní pak prováděl fotograf dílčí záběry, které následně spojoval do výsledného díla. Tyto skici měly mít stejnou úlohu jako studium postav na základě modelu, jež prováděli někteří akademičtí malíři.

Ve své další fázi byla piktorialistická fotografie ovlivněna hlavně impresionismem a secesí. Obrazy tohoto období jsou postaveny na světlých barvách,

¹¹ Tausk, Petr: *Vztah výtvarného umění a fotografie*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1972, str. 3.

potlačení přesnosti optické kresby, na vhodném osvětlení a používání ušlechtilých papírů, jež měly výraznou strukturu a lehké zabarvení. Těchto prostředků užívali fotografové ke zdůraznění určité nálady, atmosféry a malebnosti.

Náměty, jež si fotografové volili, vycházely po vzoru impresionistické malby z reálného světa, nejčastěji šlo o krajinné výjevy. V případě secesního piktorialismu se jednalo hlavně o portréty a akty¹² s prvky dekorativnosti a ornamentálnosti.

Přestože vliv malby na fotografii přetrvával dlouho, byl později velmi silně kritizován. Odmítavé názory na tuto cestu umělecké fotografie nalezneme například v textech Josefa Čapka: „*Mezi fyzické a chemické zákony přichází fotograf s uměleckými nápady [...] Je to půl cesty sotva a to nejen proto, že tu je mnoho obdobného se souvěkými uměleckými krizemi, totiž šilháním mimo vlastní statky, mnoho falešné imitace, stylové maškarády a výpůjček z galerií.*“¹³, Josefa Slánského: „*Impresionistická fotografie, dnes hlásaná, nemá možnosti dalšího vývoje, stává se neužitečnou, neboť nesleduje, kromě líbivosti, žádného cíle.*“¹⁴ a dalších¹⁵. Je však důležité uvědomit si, že fotografii nešlo o skutečnou nápodobu malby, ale pouze o to, nechat se malbou inspirovat. K tomuto radikálnímu posunu v chápání vztahu fotografie a malby dochází až v očích kritiků piktorialismu.¹⁶

2.2|| Technické úpravy piktorialistické fotografie

Základní charakteristikou fotografie je, že zachycuje realitu věrně a s dokumentární přesností. Paradoxem však je, že velká většina fotografií není pouhou „kopií“ skutečnosti, ale často dochází k jejich složitým postprodukčním změnám. Technické úpravy fotografického obrazu jsou stejně staré jako fotografický obraz sám.

Vzniklo nepřeberné množství technik, pomocí nichž fotografové (často amatéři) upravovali své obrazy a snažili se je tak přiblížit co nejvíce svému uměleckému cítění. Kromě fotomontáže byly nejpoužívanějšími takzvané ušlechtilé fotografické tisky, mezi

¹² Fotografie aktu měla v období piktorialismu velmi důležitou roli, neboť uznání fotografie aktu za umění pomohlo zároveň i k uznání samotné fotografie za umění. Viz Scheufler, Pavel: *Teze k dějinám fotografie v letech 1839 – 1918*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, filmová a TV fakulta katedra fotografie, 2000. Str. 46

¹³ Čapek, Josef: *Nejskromnější umění*. Praha, Dauphin, 1997, str. 37-38.

¹⁴ Slánský, Josef: Nové cíle. In: *Fotografický obzor*, ročník XXXVI. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1928, str. 83.

¹⁵ Teige, Karel: *Film*. Praha: Václav Petr, 1925.

¹⁶ Trnková, Petra: *Technický obraz na malířských štaflích (Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914)*. Brno: Masarykova univerzita, 2008, str. 66 – 67.

něž patří olejotisk, bromolejotisk, uhlotisk, gumotisk a cabro. Řada děl vznikla i pomocí jiných historických procesů jako například platinotiskem, ambrotypíí, ferrotypíí či pannotypíí a mnoha dalšími¹⁷.

K velké oblibě a rozšíření těchto fotografických tisků dochází na konci 19.století. Díky technickému pokroku se fotografie masově rozšiřuje do všech společenských vrstev a spolu s tím vzniká nový typ fotografického snímku, jímž je soukromá dokumentace. V řadách fotografů-amatérů se objevuje velký počet těch, pro něž se hlavní myšlenkou tvorby stává proměna fotografie v umění. Tito fotografové-umělci začínají v rámci oddělení umělecké fotografie od běžné fotografie živnostenské a zároveň i od té soukromé prosazovat a propagovat používání technických úprav fotografie¹⁸.

Důvod, proč fotografové tak hojně používají tyto techniky souvisí s výše zmiňovaným požadavkem na uměleckou fotografii, tedy s tendencí odvozovat vzhled fotografie od malby. Právě pomocí ušlechtilých technik totiž působil výsledný obraz dojmem, jako by se jednalo o grafiku či kresbu. Díky těmto úpravám však nedochází jen k vizuálnímu připodobnění. Manuálním zásahem do fotografického procesu zůstává zachován status rukodělného díla a originálu¹⁹, jež je po staletí důležitou podmínkou pro uznání díla za umělecké.

Ovšem i z hlediska technických úprav se piktorialistická fotografie stává terčem kritických útoků. Na stránkách časopisu Fotografický obzor dokonce vyšla série článků jakožto vzájemná konfrontace názorů několika autorů na tuto problematiku. Rudolf Paďouk, jehož článek *Proti proudu*²⁰ stál na počátku tohoto sporu, se vyjadřuje odmítavě jak k hledání vzorů v malbě, tak i k silným piktorialistickým zásahům do fotografie. Avšak k umírněným a citlivým technickým úpravám zastává názor poměrně shovívavý a nechává v tomto směru tvůrci volnou ruku: „*Je třeba tvořiti osobitě, odmítati napodobování a vše, co je našemu cítění a našemu tvoření cizí. [...] Také se tvrdí, že výtvarní umělci fotografickou tvorbu prý proto podceňují, že netvoříme čistě*

¹⁷ Velmi podrobně se těmto technikám věnuje kniha Pavla Scheufla: *Historické fotografické techniky*. Praha: IPOS ARMATA, 1993. Dále pak na toto téma nalezneme i mnoho článků v dobových periodících, např. *Fotografický obzor*. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1905-1935.

¹⁸ Příloha č. 2 a 3.

¹⁹ Anděl, Jaroslav: *Československá fotografie 1840 – 1950: příběh moderního média / Galerie Rudolfinum 15.1.- 28.3.2004*. Praha: Kant, 2004, str. 38-39.

Stejně tak Mlěoch, J., Scheufler, P.: *Český piktorialismus 1895- 1928*, katalog k výstavě. Praha: Paidea, 1999, str. 6.

²⁰ Paďouk, Rudolf: *Proti proudu*. In: *Fotografický obzor*, ročník XXXV. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1927, str. 145-147, 161-162, 178-179.

*fotograficky, nýbrž často také manuálně, a že tak fotografické práce znehodnocujeme. Tak tomu snad bývalo dříve, kdy skutečně prováděly se na fotografiích zásahy takového rázu, že často rušily fotografický původ díla. Dnes tomu tak, bohudík, již není. Zvítězila určitá střízlivost a jistá ukázněnost ve všech fotografických procesech. [...] Ponechme proto fotografickému tvůrci úplnou volnost způsobu tvorby, jeho názor, výběrem motivu počínaje a pozitivním procesem konče; nevažme mu ruku dogmatem o čisté fotografii! “ Zcela jiný názor zastává Jan Lauschmann. Ten se ve svém článku *Po proudu*²¹ staví mezi odpůrce jakýchkoli zásahů do fotografie. Říká, že pokud chceme tvořit pravou fotografii, měl by nám být její negativ svatý, a že „účelem pozitivních procesů je pouze přeměnit krásu, ležící v negativu“. Názorů na tuto problematiku můžeme jak na stránkách Fotografického obzoru, tak i v jiných periodických najít ještě mnoho dalších.²²*

2.3|| Neostrost

Neostrost fotografického snímku můžeme rozdělit na dva typy. Tím prvním je neostrost nezáměrná, tedy neostrost způsobená nedokonalou technikou, špatným aktem fotografování či následnou změnou snímku (například zvětšováním). V tom druhém případě se jedná o fotografie, u nichž bylo neostrosti dosaženo záměrem fotografa, a to buď pomocí optiky, pohybem (fotografovaného předmětu nebo samotným fotoaparátem), použitím citlivých filmů, transformací snímku a nebo snímáním již neostrých předmětů (například odrazu předmětu v lesklém povrchu či předmětu neostrého vlivem počasí).

Pro období piktorialismu je záměrné používání neostrosti velmi charakteristické, a to ve všech jeho fázích. Nerovnoměrné ostření je kladně hodnoceno už v anglickém piktorialismu. V následujících vlnách pak dochází k úplnému potlačení ostrosti kresby za pomoci kombinace všech výše zmíněných technik²³. Do kategorie neostrých snímků

²¹ Lauschman, Jan: *Po proudu*. In: *Fotografický obzor*, ročník XXXVI. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1928, str. 5.

²² Například Josef Šubr: *Po proudu a proti proudu*. In: *Fotografický obzor*, ročník XXXVI. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1928, str. 24-25

Jiří Jeníček: *Krise fotografie?* In: *Fotografický obzor*, ročník XXXVI. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1928, str. 19-22.

Jiří Jeníček: *Ještě slovo k salonu*. In: *Fotografický obzor*, ročník XXXVI. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1928, str. 100-101.

²³ Příloha č.4.

můžeme zařadit velké množství fotografií od pouhých měkkých fotografiích, které se vyznačují měkkými konturami, ale stále ostrou kresbou, až po snímky zcela „rozplízlé“.

„Vytváření záměrné neostrosti mělo za cíl postihnout náladu, atmosféru, vyvolávat pocit malebnosti. Snímky působí mlhavým jemným rozplývavým dojmem, pocit nálady přenáší na diváka.“²⁴ Používání této techniky tedy opět souvisí se snahou připodobnit fotografii malbě a stalo se velmi důležitým způsobem tvorby obrazů zvláště pro ty fotografy-umělce, pro něž bylo nemyslitelné zasahovat do fotografií pomocí ušlechtilých tisků.

Ani v tomto případě se však neseťkáme pouze s kladnými teoretickými názory. Například v práci V. V. Štecha *Estetika fotografie*²⁵. Podle Štecha neostrost snímku sice skutečně působí na divákovi city, „na vyvolání vzpomínkových asociací a na vzbuzení nálady“²⁶, ale to je však jediný účinek, jehož je schopna. „Jistě nelze popírat mnohým z těchto obrazů účinnost, vkus, aranžmá, hudební ladění poetičnost pojetí a technickou zajímavost, ale zkoumáme-li příčiny jejich efektivnosti, vidíme, že vždy počítají s asociacemi divákovými, apelují na jeho fantasi, a že nepůsobí tím, co podávají, ale tím, co naznačují a sugerují.“²⁷. Skutečné umělecké dílo je podle něho schopno mnohem větší působnosti a dokáže „zasahovati člověka přímo v život.“²⁸.

2.4|| Souhrn

Období od druhé poloviny 19. století představuje pro fotografii velmi důležité období. Právě v této době se začínáme setkávat s prvními fotografickými pracemi, které si kladou za cíl dosáhnout vyšších uměleckých hodnot a snaží se přiblížit klasickým uměleckým dílům. V následujících letech prochází fotografická tvorba třemi fázemi, v rámci nichž se různými způsoby formuluje a proměňuje její umělecký projev. Estetická hodnota těchto prací byla spatřována v jejich schopnosti působit potěšení a vzbuzovat libost. Zdrojem emocí se stává malebnost kresby, velkolepost scény a výtvarné pojetí kompozice.

²⁴ Mlčoch, J., Scheufler, P.: *Český piktorialismus 1895- 1928*, katalog k výstavě. Praha: Paidea, 1999, str. 6.

²⁵ Štech, V. V.: *Estetika fotografie*. In: *Fotografický obzor*, ročník XXX. . Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1922, str. 33-36, 49-51, 81-83.

²⁶ Tamtéž, str. 49.

²⁷ Tamtéž, str. 50.

²⁸ Tamtéž, str. 49.

Po první světové válce dochází ve společnosti k velkým změnám, které mají (mimo jiné) zásadní vliv na oblast umělecké tvorby, a tím pádem i na samotný vývoj umělecké fotografie. Důležitým faktorem tohoto vývoje se stalo pochopení, že fotografie je velmi specifické vizuální médium, které je zcela odlišné od malby. Cílem praktické fotografické tvorby se tak stává hledání vlastních uměleckých vyjadřovacích prostředků, v oblasti estetiky fotografie si teoretici kladou otázky po samotné podstatě fotografického obrazu a způsobu, jakým k němu přistupovat.

Nově formulovaný přístup k umělecké fotografii pak umožňuje její uplatnění v takových avantgardních směrech jako jsou dadaismus, futurismus či surrealismus.

3|| Surrealismus

Umělecké a intelektuální hnutí surrealismus, jež vzniká po první světové válce vychází z textů *Manifesty surrealismu*²⁹ Andrého Bretona z let 1924-1946. Velmi brzy se tento nový způsob tvorby rozšířil do mnoha odvětví umělecké činnosti, a ani umělci tvořící pod vlivem surrealismu neomezili svou tvorbu pouze na jednu oblast. Malba, poezie, skulptura, fotografie, film ale i teoretická tvorba – to vše se v surrealismu prolíná a vzájemně ovlivňuje. Projevy tohoto uměleckého směru jsou velmi různorodé a já si na tomto místě dovoluji použít slova Petra Krále: „*Nemožnost jednotlivé surrealistické metody exaktně katalogizovat, a především ovšem jejich podružnost vzhledem k surrealistické myšlence, pro kterou jsou samy o sobě jen prázdnými rukama, mě naštěstí také zbavují povinnosti podat zde jejich vyčerpávající receptář...*“³⁰. Přesto se však pokusím alespoň o obecné shrnutí základních východisek, myšlenek, prvků a projevů surrealismu.

Základem celého surrealistického smýšlení se stala Freudova psychoanalýza a kritika snů. Pomocí metodologického zkoumání snů a psychoanalytické terapie Freud vědecky prokázal, že sny jsou zdrojem neřízené lidské subjektivity, iluzí, fantazie, zázračna, emocí. Žádné determinace, žádné vědomé korektury. Breton, který byl s poznatky Freuda seznámen a hluboce jej fascinovaly, pokusil se společně se svým přítelem Philippem Soupaultem aplikovat psychoanalytické postupy na literární tvorbu. Na přelomu roku 1918 a 1919 pak představují světu „nový čistý výraz“, jemuž dali jméno surrealismus. Breton jej pak definuje jako „*Čistý psychický automatismus, kterým má být vyjádřeno, ať už ústně, ať už písmem, nebo jakýmkoli jiným způsobem, reálné fungování myšlení. Diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoli zřetel estetický nebo morální.*“³¹ Surrealismus v sobě spojuje realitu a lidské vědomí se sny a neřízenými projevy lidského podvědomí.

²⁹ Breton, André: *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové, 2005 (přel. Jiří Pechar a Dagmar Steinová)

³⁰ Král, Petr: *Fotografie v surrealismu*. Praha: TORST, 1994. Str. 11.

³¹ Breton, André: *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové, 2005 (přel. Jiří Pechar a Dagmar Steinová), str. 39.

Přestože je surrealismus směr, který upřednostňuje písemný projev nad vizuálním a který odmítá zpodobňování, dostává se fotografie velmi brzy do centra pozornosti mnoha surrealistických umělců. Fotografický proces je přirovnáván k procesu automatického psaní, a stává se tak součástí surrealistického projevu, nástrojem imaginace, nástrojem, který divákovi umožňuje vidět obrazy svého vlastního podvědomí vyvolané zobrazením předmětů s latentní symbolikou.

Surrealisticko-fotografický projev je opravdu velmi bohatý. Obsahuje a kombinuje mnoho prvků ať už pro fotografii nových, či již dříve užívaných. Velké oblibě se těšily snímky, které bychom mohli označit jako snímky „magického realismu“. Jedná se o banální a přímočaré fotografie prázdných ulic, výkladních skříní, pouťových stánků a kolotočů, hřbitovů, bizarních předmětů atd.³². Princip vzniku těchto obrazů spočívá na momentu překvapení a náhodě. „*Celý problém fotografování je v tom, býti sám předem překvapen při nálezů určitého předmětu a domyslet tento nález ve smyslu surrealismu. Náhoda a naladění na jisté předměty hraje tu ovšem velikou úlohu.*“³³. Vedle těchto snímků “náhodného setkání” a “nalezených předmětů”, tedy přímé fotografie, se v surrealistické fotografii setkáme také s inscenovanou fotografií³⁴. Pro další silně zastoupený typ snímků můžeme zvolit označení světelná fotografie. Základem těchto snímků se stalo pochopení, že citlivost fotografického papíru ke světlu je podstatou fotografického procesu. Výsledkem jsou pak za první fotografie založené na práci s kontrasty černé a bílé, světla a stínu, za druhé tzv. stínové obrazy, tedy fotogramy³⁵ a obrazy vzniklé solarizací. Mimo těchto technik vznikaly surrealistické fotografie i mnoha dalšími postupy, které můžeme souhrnně kategorizovat jako experimenty s fotografickými postupy. Jedná se o koláže, fotomontáže, fokalky, fotografiky, strukáže, či asambláže a dále sem patří také fotografie vzniklé pomocí fyzikálních či chemických reakcí s fotografickým filmem.

³² Příloha č. 5 a 6.

³³ Štýrský, Jindřich: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha: Thyrsus, 1996, str. 111.

³⁴ V textu Petra Krále se těmto fotografiím nedostává velkého uznání. Podle něho se jak aranžované snímky, tak i fotografie laboratorně upravované nedrží plně surrealistických principů, neboť, ať třeba nechtěně, zdůrazňují svou estetickou dekorativnost a svůj umělý původ. Král, Petr: *Fotografie v surrealismu*. Praha: TORST, 1994. Str. 34, 35, 59.

³⁵ Fotogramy jsou fotografie vzniklé bez optického přístroje pouze osvitěním světlocitlivého papíru, na kterém předtím fotograf rozmístil různé předměty.

3.1|| Vztah poezie a surrealistické fotografie

Zmínili jsme se o tom, že fotografie je v období surrealistické tvorby úzce spojována s písemným projevem, jehož základní formou se stal psychický automatismus. Tato metoda měla zaručit, že výsledné dílo nebude jen pouhým spodobněním či kopií skutečnosti (jako v případě malby), nýbrž že se stane přímým záznamem a zpřítomněním našeho nevědomí, našeho vnitřního já. Je tedy spodivem, že právě fotografie, která je od svého počátku vnímána právě jako kopie skutečnosti, vzbuzuje u surrealistů takový zájem. Rosalind Kraussová se ve svém textu *Fotografické podmínky surrealismu*³⁶ snaží ukázat na okolnosti, které k tomuto zdánlivě rozporuplnému zaujetí vedly. První důvod tkví v analogickém chápání mechaničnosti záznamu psychického automatismu a mechaničnosti záznamu fotografického procesu. Druhý důvod se nachází v tom, že surrealisté přistupují k fotografii jakožto k obrazu indexikálnímu, nikoli ikonickému (jako je tomu v případě malby). Surrealistická fotografie nechce být pouhou kopií skutečnosti. Předměty a jejich kompozice, které fotografie zobrazuje mají sloužit jako znaky určitého významu, který autor do svého díla vložil. Na divákovi pak je tyto znaky interpretovat.

Vztah literárního projevu s fotografií však není pouze záležitostí teorie, nýbrž se projevuje i v praxi. Fotografie se začínají objevovat ve velké většině surrealistických publikací jakožto vizuální doprovod k daným textům a básním. Důležitou součástí uměleckého projevu se v době největšího rozkvětu surrealismu stávají také periodika, na jejichž stránkách se nejčastěji objevují právě literární díla ve spojení s fotografiemi. „*Při pohledu na záplavu surrealistických časopisů [...] dospíváme k přesvědčení, že produktem surrealismu jsou především ony.*“³⁷

3.2|| Technické úpravy surrealistické fotografie

V období surrealismu se pozornost fotografů opět vrací k možnostem technických úprav fotografie³⁸, a to jak k již dříve užívaným technikám, tedy

³⁶ Kraussová, Rosalind: *Fotografické podmínky surrealismu*. In: Císař, Karel (Ed.): *Co je fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004 (přel. Miroslav Petříček), str. 209-233.

³⁷ Kraussová, Rosalind: *Fotografické podmínky surrealismu*. In: Císař, Karel (Ed.): *Co je fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004 (přel. Miroslav Petříček), str. 221

³⁸ Po období piktorialistické fotografie nastala obliba tzv. čisté nebo také přímé fotografie. Fotografové tvořící čistou fotografii odmítají ušlechtilé tisky a další techniky, jež mají fotografii přiblížit malbě, ale

fotomontáži a fotogramu, tak i k zcela novým, jako jsou koláže, fokalky³⁹ nebo fotografiky. Užívání těchto technik je pro surrealistickou tvorbu velmi důležité, neboť umožňuje umělcům vyjádřit představy, jež plně odpovídají surrealistickým požadavkům, kterými jsou analogie, básnická imaginace, odmítání estetických konvencí a další. „*Narušení přirozených vztahů mezi realitou a fotografií aranžérským nebo laboratorním zásahem má tak zároveň i některé nezanedbatelné přednosti. Impuls, jímž je pro fotografa nález podmanivého objektu v realitě, není jen jednosměrné zjevení vnitřního významu; působí dál na autorovu imaginaci a budí v ní potřebu odpovědi, již právě umělý zásah do snímku umožňuje rozvinout.*“⁴⁰

Známostou a velmi důležitou součástí fotografické surrealistické produkce tvoří díla fotografa amerického původu Man Raye, který proslul hlavně díky své tvorbě rayogramů⁴¹. „*Rayografy vykazují pro surrealistický způsob vnímání poměrně jasnou přitažlivost díky kurzivnosti a grafičnosti obrazů v kontrastu se zploštělým, abstraktním pozadím a díky psychologické roli, která byla těmto duchům věcí přirčena.*“⁴². Právě tyto fotogramy se zasloužily o uznání velmi důležitého faktu, že fotografie zachycující realitu nemusí nutně být jejím dokumentárním realistickým obrazem, ale že může vznikat realita nová, jenž je dílem invenčního autora, který pro realizaci svého záměru pouze využívá kameru.⁴³

Další technikou surrealistických fotografií byly koláže a fotomontáže často označované jako obrazové básně. Pomocí „lepidla a nůžek“ či technikou fotomontáže skládali tvůrci jednotlivé snímky do poetických celků, a sestavovali tak obrazy iracionálních objektů, krajin či bizarních kompozic logicky nesouvisících objektů, které odpovídají fantazijním představám a spojují v sobě sny a realitu. Cílem těchto nespojitých zobrazení je vybízet recipientovu imaginaci k hledání hlubšího smyslu.

Velmi specifickou fotografickou tvorbou jsou fokalky⁴⁴. Při jejich tvorbě fotograf nikdy dopředu neví, jak bude výsledné dílo vypadat, neboť jde o věc náhody. To, co pak bude zobrazovat záleží jen a jen na představivosti pozorovatele. Někdy je

snaží se o zachycení opravdové skutečnosti.

³⁹ Jedná se o zvětšeniny negativů pořízených technikou strukáže – kresbou fotografickým roztokem na fotografický materiál.

⁴⁰ Král, Petr: *Fotografie v surrealismu*. Praha: TORST, 1994, str. 30.

⁴¹ Příloha č. 7.

⁴² Kraussová, Rosalind: Fotografické podmínky surrealismu. In: Císař, Karel (Ed.): *Co je fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004 (přel. Miroslav Petříček), str. 222.

⁴³ Sobek, Evžen: *Teoretické práce české fotografické avantgardy*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2004, str. 17.

⁴⁴ Příloha č. 8 a 9.

ponechána divákově fantazii úplná volnost, jindy je ovlivněna názvem, jenž fotograf svému dílu přiřkl.

3.3|| Sexuální význam surrealistických fotografií

Důležitým prvkem většiny surrealistických děl se stalo ať už zjevné, nebo jen latentní vyjádření sexuality, jež je výrazem pohlavní touhy. Tento vztah surrealismu a sexuality je třeba chápat jako zcela přirozený a jeho základ hledat v lidském podvědomí a silném vlivu sexuálních pudů na duševní chování. Sexuální touhy, které byly a jsou morálkou a mnoha tabu potlačovány se pomocí psychoanalytických (a tedy i surrealistických) metod dostávají na povrch. Síla jejich vyjádření pak nabývá různých podob v rozmezí od alegorického až k vulgárnímu pojetí. Ve velké většině se námětem zobrazení stává ženské tělo nebo jeho části jako nadra, nohy, ruce, oči či pohlavní orgány⁴⁵.

V případě skrytého erotismu pracují fotografové s analogií, metaforou a básnickou imaginací diváka. Tyto fotografie nemají na první pohled s erotikou nic společného. Přesto tomu tak není. Nositeli sexuálního významu se zde stávají latentní symboly, které se ukrývají v zobrazení zdánlivě běžných předmětů či ve formálních prvcích obrazu. Jak Jan Mukařovský se své studii *K noetice a poetice surrealistického malířství*⁴⁶ říká: „...zobrazená věc projevuje snahu stát se v básnickém slova smyslu obrazem věcí jiných...“⁴⁷. Takovéto vyjádření sexuálního významu často vede k vyvolání mnohem intenzivnějších pocitů, než v případě přímého zobrazení erotiky.

Druhý stupeň tvoří fotografie od „cudných“ až po naturalistické akty. Zde už se setkáváme se zobrazením nahoty a přímé erotické symboliky. Cílem těchto obrazů je mimo jiné i vzbuzení rozkoše, sexuální touhy a lyrických emocí.

Ve třetím případě se fotografové dostávají až do krajních poloh sexuálního zobrazení, tedy až k sadistickým a pornografickým obrazům. „Zdůrazňují-li surrealisté v erotismu právě sadistické prvky, neodpovídá to jen jejich snaze bořit konvence, ale i úloze, již hraje v soudobé civilizaci útlak a násilí. Erotická představa tu často přechází

⁴⁵ Příloha č. 10.

⁴⁶ Mukařovský, Jan: *K noetice a poetice surrealistického malířství*. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, str. 309-311.

⁴⁷ Mukařovský, Jan: *K noetice a poetice surrealistického malířství*. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, str. 310.

v obludnou vizi, její analogické významy sahají až k reálným obludnostem a v denním životě, drtivým jak tehdy skryjí-li se za odosobněný mechanismus a za matoucí spletitost mystifikovaných vztahů mezi věcmi a lidmi, tak tehdy, ponechají-li si přírodní brutalitu.“⁴⁸. Předmětem těchto snímků je zobrazení například pohlavního styku, znásilnění, masturbace, genitálií, sadomasochistických praktiky apod., to vše odvážným a často až nevkusným způsobem⁴⁹.

Přestože je důraz na sexuální význam patrný ve většině surrealistických prací, neznamená to, že je vždy primárním významem díla. Mnohem častěji se setkáme s případy, kdy se v dílech skrývá mnohem hlubší smysl, jímž může být například smrt, prázdnota, demonstrace proti lidské bezmocnosti a nesvobodě, katarze, sebeanalýza vnitřního já či kritika společenských jevů. Sexuální motiv slouží k umocnění a posílení účinku celého obrazu a zdůraznění jeho poselství. Ať už je sexuální význam jakkoli silný, vždy je zachována nadřazenost estetické funkce a hodnoty nad funkcí a hodnotou erotickou.

3.4|| Vztah umělecké a „neumělecké“ fotografie

Stejnou uvolněnost estetických aspektů, s jakou se setkáme mezi uměleckým a pornografickým snímkem však nalezneme i v případě dalších typů fotografie. Na mysli mám dokumentární a reklamní fotografii. V období surrealismu se tak statusu uměleckého obrazu dostává i snímkům z rodinných alb, vědeckým a policejním záběrům, pohlednicím či přefotografovaným vývěsním štítům, pouličním plakátům ale i svatým obrázkům a podobně⁵⁰. „*Kterákoliv fotografie, turistická pohlednice z dalekých lázní nebo snímek ve zločinném albu se může stát „nalezeným předmětem”, „příležitostně magickým” znamením, schopným uvést nás na stopu básnického dobrodružství.*“⁵¹. Potřeba uměleckého vyjádření jakožto prvotní pohnutka k vytvoření díla již není podstatnou součástí umělecké tvorby.

Vztah umělecké a dokumentární fotografie platí i v opačném směru a mnoho fotografií, zvláště pak v případě, kdy fotografové tvoří celé cykly fotografií, se stává jakýmsi dokumentem vypovídajícím o svém autorovi a o světě, v němž žije. Tento

⁴⁸ Král, Petr: *Fotografie v surrealismu*. Praha: TORST, 1994, str. 40- 41.

⁴⁹ Příloha č. 11.

⁵⁰ Příloha č. 12.

⁵¹ Král, Petr: *Fotografie v surrealismu*. Praha: TORST, 1994, str. 18.

vzájemný vztah jen dokládá, jak vážný a hluboký význam měl surrealismus v očích svých stoupců.

3.5|| Souhrn

V případě surrealistické tvorby nabývá fotografie zcela nových rozměrů a možností. Tento umělecký směr se nebál experimentovat, propojovat jednotlivé umělecké projevy a přijímat nové vyjadřovací prostředky za své vlastní. A právě díky tomu bylo umožněno odhalit pravou podstatu a možnosti fotografického obrazu.

Bylo dokázáno, že fotografie nemusí být jen pouhou kopií skutečnosti, ale že svému uživateli nabízí mnoho tvůrčích možností, jak do svého díla vložit hlubší smysl či skrytý význam. Zároveň se mění i samotný účinek fotografického obrazu. Již nejde jen o to diváka potěšit. Cílem surrealistů je překvapit jej a zasáhnout ho i v nejskrytějších místech jeho osobnosti.

Nelze však říci, že by se surrealistická fotografie snažila zcela smazat svou minulost a přepsat ji tímto novým přístupem. Naopak. Piktorialistické a surrealistické fotografie jsou spolu neodmyslitelně spojeny svým historickým vývojem, který zahrnuje například fotografie „nové věcnosti“ či dadaistické snímky, a který se zasloužil o výslednou podobu surrealistických prací. Do středu zájmu se znovu vrací některé již dříve užívané „piktorialistické“ techniky úpravy fotografie.

Již v tomto okamžiku nám mezi piktorialistickou a surrealistickou fotografií jasně vyvstávají momenty, v nichž jsou si tato díla blízka a naopak ty, v nichž se vzájemně oddalují. Aby byl náš komparativní rozbor úplný, zaměříme se v následujících stránkách na obě fotografie jako na díla s dominantní estetickou funkcí a pokusíme se vysvětlit, v čem tkví shody a rozdíly v jejich schopnosti vyvolávat estetickou libost.

4|| Rozbor piktorialistické a surrealistické fotografie

Dosud jsme se věnovali spíše historické a technické stránce obou fotografií a pomocí dobových názorů jsme naznačili, jak byly tyto směry ve své době vnímány a přijímány českými fotografy i teoretiky. Nyní se pokusíme přistoupit k těmto fotografiím z hlediska jejich estetické povahy a našim cílem bude analýza a porovnání způsobu, jakým tyto fotografie nabývají estetického účinku.

České teoretické prostředí bohužel nenabízí žádnou ucelenou práci, která by se věnovala problematice estetické povahy fotografického obrazu a která by nám v našem zkoumání pomohla. Většina úvah o estetice fotografie se omezuje pouze na články v periodících, nebo jako část v publikacích, které se věnují fotografii v širším záběru. Ale ani tyto práce nám nenabízejí dostatečný základ pro esteticko-filozofické zkoumání fotografie, neboť jdu většinou jen po povrchu určitého estetického problému. Bylo tedy třeba zvolit si texty obecnější, nikoliv však méně přínosné.

Jako hlavní persónu, z jejíž názorů budeme při našem zkoumání estetické stránky piktorialistické a surrealistické fotografie vycházet jsme zvolili Jana Mukařovského. Prvním důvodem bylo, že jeho názory mají velmi blízkým vztah k modernímu umění. Druhým důvodem pak způsob, jakým Mukařovský přistupuje a jak pojímá umělecké dílo - tedy jako strukturu, u níž je důležitá vnitřní výstavba jednotlivých složek, které chápe jako znaky s významy, které vstupují do živého vztahu s životem vnímatele.

Na základě textu *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*⁵² si charakterizujeme základní prvky estetická – funkci, normu a hodnotu - které tvoří základ našeho přístupu k fotografii a pokusíme se ukázat, jak konkrétně se estetická funkce, norma a hodnota projevují v piktorialistické a surrealistické fotografii. Následně se budeme zabývat textem *Záměrnost a nezáměrnost v umění*⁵³, který nám pomůžou ukázat, v čem spočívá a jak se od sebe liší schopnost obou fotografií vzbuzovat

⁵² Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, str. 81-148.

⁵³ Mukařovský Jan: Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, str. 353-388.

estetickou libost. Aby byla naše komparace kompletní, poukážeme i na rozdíly mezi pojetím individua v období piktorialistické a surrealistické tvorby.

Vzhledem k tomu, že jsou piktorialistické a surrealistické fotografie zastoupeny velmi různorodými pracemi, nebudeme se zabývat žádným konkrétní dílem, ale pokusíme se poukázat na všeobecné rysy, díky nimž je možné pojímat tyto fotografie jakožto díla s dominantní estetickou funkcí. Zároveň se tak pokusíme postihnout shodné a rozdílné momenty mezi oběma fotografiemi.

4.1 || Estetická funkce

Základní a dominantní vlastností uměleckého díla je estetická funkce. S funkcí estetickou se však nesetkáme pouze v oblasti umělecké, ale i mimo ní, tedy v oblasti mimoumělecké, kde hraje roli sekundární. „*Jakýkoli předmět i jakékoli dění (ať děj přírodní, ať lidská činnost) mohou se stát nositeli estetické funkce.*“⁵⁴. To je možné díky její základní vlastnosti – proměnlivosti, jež vyplývá z faktu, že estetická funkce je subjektivní, formální a bez obsahového vymezení. Díky tomu dochází jak v čase, tak i v prostoru, jak v individuu, tak i v sociálním útvaru k různorodému a proměnlivému rozložení estetické funkce daného předmětu či děje vůči funkcím ostatním. A to jak v oblasti umělecké, mimoumělecké, tak i mimoestetické.

Vzájemné napětí a hierarchie mezi funkcí estetickou a ostatními funkcemi znemožňuje přesně oddělit oblast estetickou a mimoestetickou a zároveň i v rámci estetická oblast uměleckou a mimouměleckou. Přejechy, které mezi těmito oblastmi nastávají umožňují umění jeho neustálý vývoj. K tomu, aby mohlo docházet k vývoji ve vnímání estetické funkce je však zároveň třeba, aby došlo k jejímu ustálení a přijetí ve společnosti.

Podle Mukařovského není estetická ani vlastností věci, ani není v úplné moci individua, ale jedná se o „*záležitost kolektiva a jeho vztahu ke světu*“⁵⁵. Tato provázanost estetická s celkovým kontextem skutečností je však možná pouze na základě kolektivního vědomí, které v strukturalistickém slova smyslu znamená místo existence jednotlivých systémů kulturních jevů, jako jsou jazyk, náboženství, věda,

⁵⁴ Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie I.* Brno: Host, 2000, str. 84.

⁵⁵ Tamtéž, str. 95

politika a další, které jsou však v živém vztahu ke konkrétnímu kolektivu a jeho konkrétní vnitřní diferenciaci⁵⁶.

4.2|| Estetická funkce ve fotografii

Z výše nastíněné charakteristiky estetické funkce vyplývá, že pokud má být fotografie vnímána jako součást umělecké tvorby, je třeba aby u ní došlo k převaze estetické funkce nad funkcí sdělovací. Pro fotografii je však kolísání mezi sdělením a uměleckým projevem typické a jak sám Mukařovský říká, tvoří její podstatu⁵⁷. Tento neustálý posun je možný díky tomu, že „*aktivní způsobilost k estetické funkci není reální vlastností předmětu, byť záměrně k ní stavěného, nýbrž projevuje se jen za jistých okolností, totiž v jistém kontextu společenském*“⁵⁸. Pro uznání prvních uměleckých fotografií tedy bylo třeba jistého společenského a percepčního vývoje. Ale ani v současné době, kdy si jsou lidé této dvojakosti fotografie vědomi a kdy ji uznávají, se vývoj vnímání fotografie nezastavil, nýbrž se s každým novým proudem fotografické tvorby pozměňuje.

Různost fotografické tvorby je možná díky tomu, že k nabývání dominance estetické funkce může docházet různými způsoby, a stejně tak se může lišit i poměr ostatních funkcí k funkci estetické. Podívejme se nyní na to, jak je tomu v případě piktorialistické a surrealistické fotografie.

4.2.1|| Pojetí estetické funkce v piktorialistické fotografii

*„Ve svých začátcích byla fotografie hodnocena jako nová malířská technika [...]. Časem se v rukou fotografů profesionálů mění v projev mimoestetický, čistě sdělovací: pojem „fotografie“ a „obraz“ se stávají protikladnými. Vlivem impresionistického malířství se fotografie (zejména amatérská) znovu sblíží s malířstvím.“*⁵⁹

Vlivem těchto skutečností zůstává snaha piktorialistických fotografů o dominanci estetické funkce svázána mezi základními vlastnostmi tohoto nového média -

⁵⁶ Tamtéž, str. 96

⁵⁷ Tamtéž, str. 92.

⁵⁸ Tamtéž, str. 85.

⁵⁹ Tamtéž, str. 92.

mechaničností, automaticností, přesností a precizností fotografického záznamu na jedné straně a možností postprodukční manipulace s fotografickým snímkem na straně druhé. Stoupenci umělecké fotografie se domnívali, že má-li být fotografie uměním, je třeba, aby nebyla jen „pouhým“ zobrazením skutečnosti, ale že „vyžaduje kreativitu při utváření daného materiálu“⁶⁰. Piktorialistický fotograf se snažil zobrazovat skutečnost, která nastala přímo před ním a nebo v jeho mysli. Podat divákovi obraz prchavého okamžiku, jenž je prosycen estetickými kvalitami, malebností, náladou atmosférou. A aby se posílila estetická funkce těchto fotografií, začaly se přejímat náměty a kompoziční pravidla z malířství a používat různé techniky úprav obrazu, o nichž jsme se zmiňovali ve druhé kapitole. To mělo zaručit, že dojde nejen k ozvláštňení fotografie, čímž se naruší její vnímání jako pouhého otisku přírody, ale že přímo vznikne krásný obraz.

Derridovými slovy: „*Nemůžeme-li uchopit či ukázat věc, tzv. přítomné, přítomní jsoucno, nereprezentuje-li se tato přítomnost, pak ji označujeme, dáváme se oklikou přes znak.*“⁶¹. Fotografie je tedy znakem skutečnosti, která tu byla a reprezentuje ji v její nepřítomnosti. Znakem ikonicko-indexikálním. V tomto případě však dochází k posilování ikonické povahy. Piktorialistická fotografie je znakem, jehož podstatou je odkazovat na předmět zobrazení svou podobností⁶², který ale zároveň potlačuje či pozměňuje jisté skutečnosti zobrazeného předmětu a který je prosycen pohledem autora. Přestože i piktorialistická tvorba zahrnuje některé snímky zdůrazňující indexikální povahu⁶³, je tato stránka fotografie ve velké míře odsunuta do pozadí.

Posilování dominance estetické funkce piktorialistických fotografií se děje po vzoru malířských obrazů. Fotografie se snažila přiblížit již zažitým klasickým představám o umění, přinést divákovi obraz, na který je zvyklý, dodržet tradiční estetickou charakteristiku uměleckého díla a ukázat, že fotografie je kompetentním uměleckým projevem. Cílem bylo diváka potěšit, působit na něho malebností kresby, velkolepostí scény či výtvarným pojetím kompozice.

⁶⁰ Kracauer, Siegfried: Fotografie. In: CÍSAŘ, Karel: *Co je to fotografie?*. Praha: Hermannova synové, 2004, str. 29.

⁶¹ Derrida, Jacques: Diference. In: Texty k dekonstrukci. Bratislava: Archa, 1993, str. 153.

⁶² Nikoli však naprostou shodou – v tom případě by mezi fotografií a skutečností převažoval spíše vztah kauzální a tedy indexikální.

⁶³ Jedná se například o první fotografy. S touto tvorbou experimentoval William Henry Fox Talbot již v letech 1838-1840.

4.2.2|| Pojetí estetické funkce v surrealistické fotografii

V případě surrealistické fotografie dochází k nabývání dominance estetické funkce nad funkcí sdělovací jiným způsobem. Fotografové pochopili, že fotografie nemusí být „pouhou kopií skutečnosti“, kterou zobrazuje, ale že se může stát znakem skutečnosti zcela jiné, nové. K těmto poznatkům dochází už v tvorbě dadaistických umělců, konkrétně v jejich kolážích. Fotografové si díky nim uvědomují, že jednotlivé prvky fotografie se dostávají do vzájemného vztahu nejen ke skutečnosti, k níž odkazují, ale i k sobě navzájem, a tím získávají nový smysl.

Fungování a účinek těchto prvků můžeme přirovnat ke slovům. Každá složka obrazu se stává významonosným prvkem (stejně jako slova ve větě), zároveň je každý prvek ovlivněn svým umístěním v rámci celku a jeho umístění je řízeno určitými pravidly (stejně jako v syntagmatickém řetězci a řízeno pravidly syntaxe)⁶⁴. Na základě syntaktických pravidel dochází jak mezi jednotlivými prvky, tak i uvnitř těchto prvků (ve vztahu označující - označované) k vzájemné exterioritě, a tím mezi prvky i v prvcích samotných vzniká rozlom a mezer. *„Takto „rozměřený“ fotografický obraz je zbaven jedné z nejpůsobivějších iluzí fotografie, totiž pocitu přítomnosti. Opěvovaná schopnost fotografie zachytit okamžik v toku času spočívá v polapení a zmrazení přítomnosti. [...] Přijetí mezer ale ničí simultánní přítomnost, neboť ukazuje prvky v sekvenci, buď jeden po druhém, a nebo jeden mimo druhý, v oddělených buňkách. [...] přijetí mezer dává jasně najevo, že se nedíváme na skutečnost, nýbrž na svět prolezlý interpretacemi či významy, tedy na realitu rozpjatou průrvami či mezerami, jež tvoří nutnou formální podmínku k nástupu znaku.“*⁶⁵.

Rozmezeřením dochází k tomu, že fotografie nemusí sloužit jen jako znak odkazující pouze ke skutečnosti, kterou zachycuje. Nemusí být touto skutečností svázána a redukována. Naopak, fotografie jakožto znak se může stát zdrojem nové skutečnosti, souborem označujících a označovaných, které odkazují k sobě navzájem, souborem znaků, pro které je důležité to, co je ve znacích kolem nich. Surrealistické fotografie jsou schopné ukázat divákovi více skutečností najednou – nejen realitu kterou přímo zobrazují, ale i mnoho dalších, k nimž odkazují významy ve fotografiích ukryté. A přestože surrealističtí autoři kladou velkou váhu na formu a způsob zpracování svých děl, jejich hlavní pozornost se zaměřuje na význam díla – tedy na vztah mezi

⁶⁴ Viz Kraussová, Rosalind: Fotografické podmínky surrealismu. In: Císař, Karel (Ed.): *Co je fotografie?*. Praha: Hermann a synové, 2004 (přel. Miroslav Petříček), str. 224.

⁶⁵ Tamtéž, str. 225.

zobrazovaným předmětem a jeho následnou interpretací, kterou divák při setkání s ním provádí. „[...]surrealismus obrací zřetel nikoli ke znaku, nýbrž k věci jím míněné; věc sama, ne znak, přejímá úkol symbolu zastupujícího věci jiné.“⁶⁶. Forma slouží surrealistům jako prostředek pro zdůraznění a posílení významu⁶⁷. Velkou část surrealistické produkce tedy tvoří díla mnohoznačná a téměř u většiny z nich se setkáme se silným důrazem na sexuální význam.

Základem surrealistické tvorby se staly techniky, které umožňovaly „rozmezeření“. Vedle fotomontáže to bylo zdvojování obrazu („zdvojování vyvolává formální rytmus rozmezeření, onen dvojkrok , který zahání jednotnost okamžiku a vytváří uvnitř okamžiku prožitek štěpení“⁶⁸), vytváření fotogramů či fotografování objektů na základě principu spodobnění. Avšak k „rozmezeření“ dochází i u přímočarých snímků a to pomocí rámu. Buď takového, který je vložen přímo do snímku („využitím náhodně objevených rámu, které narušují výseky skutečnosti anebo je kladou na nezvyklé místo“⁶⁹) nebo rámem, který vytvořil objektiv fotoaparátu při snímání reality - tedy samotný snímek. „Fotografické oříznutí vždy zakoušíme jako zlom v souvislé tkáni reality.“⁷⁰.

Způsob, jakým dochází k nabývání dominance estetické funkce umožňuje i velké uvolnění estetické funkce vůči funkcím ostatním. Konkrétní doklady můžeme nalézt v takových případech, kdy se uměleckými obrazy stávají dokumentární snímky, policejní záběry, fotografie pouličních letáků atd. Principem „rozmezeření“ dochází k přiřazení estetické funkce jakožto dominantní funkce. Obrazy se izolují od svých původních funkcí, stávají se autonomními, a tím se v nich zároveň podporuje schopnost vyvolávat libost surrealistického charakteru.

4.3|| Estetická norma

Druhý pojem, který si ve zkratce přiblížíme a který tvoří další stěžejní bod našeho zkoumání je estetická norma. Strukturalistická estetika chápe estetickou normu

⁶⁶ Mukařovský, Jan: K noetice a poetice surrealismu v malířství. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, str. 311.

⁶⁷ Jedním z těchto formálních prvků posilující význam je například užití rámu.

⁶⁸ Mukařovský, Jan: K noetice a poetice surrealismu v malířství. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, str. 227.

⁶⁹ Tamtéž, str. 230.

⁷⁰ Tamtéž, str. 230-231.

jako jisté obecně závazné pravidlo, které však podléhá určité dynamičnosti a proměnlivosti. Stejně tak, jako tomu bylo u estetické funkce, bude i nyní třeba chápat estetickou normu v živém vztahu k danému společenství a jeho sociologii – estetická norma je také záležitostí kolektivního vědomí.

Závažnost norem se pohybuje „mezi bezvýjimečnou platností a pouhou regulativní, ba dokonce jen orientační potencí, jež implikuje myslitelnost jejího porušení“⁷¹. Pro estetickou normu je oscilace mezi těmito dvěma mezními body velmi charakteristická. K přeměnám estetických norem dochází neustálou, záměrnou, citelnou a zcela neskrývanou aplikací nových norem na normy stávající. Každá nově vzniklá norma má jistý živý vztah jak k minulosti, tak i k budoucnosti. Některé estetické normy mohou ve společnosti přetrvávat velmi dlouho, vedle nich pak vznikají nové normy „a vzniká tak soužití a konkurence velmi mnoha estetických norem.“⁷².

Jak je ale možné, že ačkoliv se estetické normy a jejich dodržování ve vývoji umění neustále mění, vždy dochází k vyvolání estetické libosti? Mukařovský nachází odpověď v samé podstatě člověka. „Estetická potence není inherentní objektu: aby se objektivní předpoklady mohly uplatnit, musí jim cosi odpovídat v ustrojení subjektu estetické libosti. Subjektivní předpoklady mohou mít zdůvodnění jednak zcela individuální, jednak sociální, jednak konečně antropologické, dané samou přirozeností člověka jako druhu.“⁷³. A právě principy vycházející z antropologických předpokladů a mnoho dalších z nich vyvozených činí základ pro estetické hodnocení účinku estetických norem.

K vzájemnému vztahu nedochází pouze mezi normami estetickými, nýbrž i vzhledem k normám ostatním, jako jsou například normy mravní, právní a podobně.

4.4|| Estetická norma ve fotografii

Každé období fotografické tvorby se vyznačuje, odlišuje a zároveň i navazuje na období předchozí a stejně tak i následující svým vlastním uspořádáním estetických norem. Některé normy zanikají, jiné přetrvávají, některé se po určitém období vrací a některé vznikají nově. A stejně tak jako estetická funkce, tak i estetická norma

⁷¹ Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie I.* Brno: Host, 2000, str. 100.

⁷² Tamtéž, str. 111.

⁷³ Tamtéž, str. 102.

umožňuje pestrost umělecké tvorby. A to nejen díky své velké rozmanitosti, která nastává kombinací nových a stávajících norem, ale i díky různorodé závažnosti těchto norem.

A právě piktorialistická a surrealistická tvorba představují dva mezní body dodržování estetických norem, se kterými se můžeme ve fotografické tvorbě setkat. Pro piktorialismus se stalo dodržování norem velmi závazným, naopak surrealismus boří veškeré hranice estétství a zachází až do nevkusu.

4.4.1 || Estetická norma v piktorialistické fotografii

Základem pro piktorialistické estetické normy se stalo spojení estetických norem převzatých z tehdejšího klasicistního, romantického a impresionistického malířství spolu s tradičními uměleckými normami (jako je například status rukodělného díla) a s mimouměleckými normami vycházejícími z podstaty fotografického média. Fotografové kladou velký důraz na vlastnosti fotografického materiálu (tedy možnosti postprodukčních úprav), se kterými se snaží pracovat tak, aby naplnili požadavky estetických norem.

Právě silná víra v aplikaci norem se stala základem piktorialistické tvorby a dokládá to i řada knih⁷⁴ a článků⁷⁵, které v této době vznikají a vycházejí a které si kladou za cíl vysvětlit, jak uměleckou fotografii vytvořit. Podle většiny těchto textů má vznik uměleckého díla zaručit dodržování souboru pravidel a postupů. „*Bez dodržování těchto pravidel zhotoví amatér snímků dost a dost, ale jsou to spíše obrazy památkové, jež budou po čase podporou paměti o událostech a příhodách minulých, jsou a budou zhotoviteli jich velmi milými, ale protože nechovají v sobě stopy duševní práce, budou pro fotografa umělecky cítěcího bezcennými.*“⁷⁶

⁷⁴ Nejznámější z nich se stala již zmíněná kniha Henry Peach Robinsona *Pictorial Effect in Photography*. London: Piper and Carter, 1869.

⁷⁵ Viz Strnad, R.: Umělecká fotografie krajiny. In: *Fotografický obzor*, ročník XIX. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1911, str. 195-198, 236-243, 263-269.

Čelakovský, Jaroslav: Umělecké zásady Horsley Hintona. In: *Fotografický obzor*, ročník XXX. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1922, str. 21-22.

Krupka, J.: O fotografování zátiší. In: *Fotografický obzor*, ročník XXX. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1922, str. 161-163

Červunka, V., Všetická O. : O umělecké fotografii aktu. In: *Fotografický obzor*, ročník XXXIV. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1926, str. 49-51 a další.

⁷⁶ Strnad, R.: Umělecká fotografie krajiny. In: *Fotografický obzor*, ročník XIX. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1911, str. 268.

Umělecký vývoj piktorialistického obrazu však nezahrnuje pouze posuny mezi jednotlivými estetickými normami, ale i posuny mezi normami estetickými a normami ostatními. Konkrétně nabývá tento posun velké názornosti v případě fotografie aktu. Přestože je vzájemný vztah mezi uměním, krásou a erotikou uznáván již od dob Platona a ani zobrazování nahého těla nebylo pro tehdejšího diváka ničím novým, zobrazování erotiky pomocí fotografického aparátu vyvolalo ve společnosti velký rozruch. Pro mravní normy uznávané na přelomu 19. a 20. století bylo toto podání nahoty příliš naturalistické a tudíž nepřípustné. Nebylo tedy možné přijmout první fotografické akty za umělecké obrazy. Stalo se tak teprve až následným posunem vzájemné hranice mezi estetickou a mravní normou.

4.4.2|| Estetická norma v surrealistické fotografii

Stanovení a dodržování estetických norem je v případě surrealismu (na rozdíl od norem piktorialistických) mnohem uvolněnější a dynamičtější. Pro surrealismus neexistují pevně stanovené normy. Naopak. Narušení estetického formalismu, automatické a rozumem nekontrolované pochody myšlení a tvorby a odmítání akademických zásad a uměleckých konvencí se stává základem pro tuto tvorbu. „Antinormy“ a prostředky vyvolávající primárně pocit nelibosti, který je způsoben právě narušováním vžitých norem, se tak stávají v celkovém kontextu tohoto uměleckého směru novými estetickými normami a vedou k vyvolání estetické libosti.

Často se dokonce dostává toto porušování norem do krajních mezí a není ani nikterak ojedinělé, že umělci záměrně užívají ve svých dílech nevkus. „*Nelibost, kterou působí nevkusný předmět, nezakládá se tedy toliko na pocitu neshody s estetickou normou, ale je posilován odporem k bezmoci původcově. Zdá se tudíž nevkus nejostřejší protikladem umění [...]. A přece využívá někdy umění nevkusy ke svým účelům. Názorný příklad poskytuje výtvarné umění surrealistické, zmocňující se [...] produktů z doby největšího úpadku vkusu (konec 19.stol.), namnoze fabričních imitací umění a uměleckého řemesla, rytin z ilustrovaných časopisů vyráběných rytci atd.*“⁷⁷. Mezi tyto snímky spadá i velká řada fotografií s erotickou a sexuální tematikou. V tomto období totiž dochází k dalším posunům hranic mezi normami mravními a estetickými a velmi

⁷⁷ Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, str. 106.

často je překročena i sama hranice estetické normy. Mnoho erotických fotografií surrealismu tak spadá spíše do kategorie pornografie než mezi akty.

Silný důraz je v surrealistické tvorbě kladen i na normy mimoestetické. A to jak na ty vycházející z materiální podstaty fotografického snímku, tak i na normy praktické, jako jsou politické, etické atd. I v tomto případě získávají normy mimoestetické silný účinek norem estetických. *„Ačkoliv jsou v podstatě cizí estetické oblasti, získávají přesto působnost estetických norem vlivem role, kterou zastávají ve struktuře uměleckého díla.“*⁷⁸

4.5|| Estetická hodnota

Poslední ze tří základních estetických prvků je estetická hodnota. V umění je estetická hodnota převládající a dominantní hodnotou nad hodnotami ostatními a zároveň i nad estetickou normou. Na rozdíl od estetické funkce a normy, zahrnuje do sebe estetická hodnota i prvky mimoestetické.

Estetická hodnota jest vlastností proměnlivou a to ve dvou stupních. Prvním stupněm máme namysli hodnotící souzení. V rámci tohoto souzení, jenž je záležitostí individuální a zahrnuje tedy v sobě konkrétní prizma daného hodnotícímu subjektu, dochází vždy k vnímání odlišného estetického objektu, a tím i k různému hodnocení. Druhý stupeň pak tvoří estetická hodnota, která stojí mimo vnímatele a má tendenci stát se objektivní. Přesto však není věčná a neměnná a může se měnit buď vlivem času, nebo v závislosti na konkrétních měřítkách.

Jak už jsme řekli, součástí estetické hodnoty jsou i hodnoty mimoestetické. Pro tyto hodnoty je charakteristické, že všechny složky díla se mohou stát nositeli mimoestetických hodnot, stávají se záležitostmi jak díla, tak i vnímatele a jejich vznik, hierarchie a závažnost neodpovídá hodnotám mimouměleckým. Estetická hodnota způsobuje, že se celkový soubor těchto mimoestetických hodnot dostává do dynamického vztahu s celkovým souborem životních hodnot vnímatele. *„Nastává tedy vzájemné napětí, a v tom je obsažený vlastní smysl a působení umění.“*⁷⁹

⁷⁸ Mukařovský, Jan: Estetická norma. In: *Studie z estetiky*. Praha: ODEON, 1996, str. 76.

⁷⁹ Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie I.* Brno: Host, 2000, str. 144

4.6|| Estetická hodnota v piktorialistické a surrealistické fotografii

Mluvíme-li o umělecké fotografii, nahlížíme-li ji jako umělecký objekt, pak současně s tím dochází i k jejímu estetickému hodnocení. V průběhu historie fotografie se její estetická hodnota mnohokrát proměnila. Některá období se ukázala jako období s vysokou estetickou hodnotou, která přetrvává dodnes, u jiných se postupem času naopak ukázalo, že jejich estetická hodnota není natolik silná, aby obstála. U některých děl byla hodnota schvalována již od počátku, jiná díla si zas vyžádala jistý percepční vývoj, než byla jejich hodnota uznána.

Tato skutečnost pramení ze základních vlastností hodnoty: umělecká hodnota stejně jako každá jiná prodělává „svůj imanentní vývoj“⁸⁰, a zároveň pro kladné estetické hodnocení není třeba, aby vždy došlo k naprosté shodě díla s danou normou, „i neshoda s ní může vyústit v kladné hodnocení“⁸¹. A právě díky tomu je možné, abychom jak v piktorialistické, tak i surrealistické tvorbě shledávali estetickou hodnotu, ačkoliv jsou estetické normy těchto dvou směrů natolik odlišné a jejich dodržování je ve vzájemném protikladu. Jak libost vyvolaná splněním norem v případě piktorialismu, tak i nelibost vycházející z jejich porušování v surrealismu jsou součástí estetické hodnoty těchto děl.

Na samém počátku fotografické tvorby a ještě v období piktorialistické tvorby však byla estetická hodnota fotografického projevu podceňována, či úplně odmítána. Vysvětlením tohoto odmítavého postoje k estetické hodnotě fotografie je fakt, že první snímky byly jak kritiky, tak i samotnými tvůrci vnímány na pozadí tradičních norem, ke kterým se však svou podstatou stavěly do protikladu. „*Takováto konfrontace různorodých norem je ovšem pociťována jako konflikt [...]*“⁸². Pro některé jako konflikt žádoucí (umělečtí fotografové), pro některé jako konflikt neslučitelný a nežádoucí (kritikové). A stejně tak tomu je i s každým nově přichozím směrem, který se odlišuje od toho předchozího.

Uznali jsme estetickou hodnotu jak piktorialistické, tak i surrealistické fotografie. Je třeba ale ještě poznamenat, že tím není myšleno, že by se jejich hodnoty (z pohledu dnešního diváka) rovnaly. Piktorialistický obraz svým řádným dodržováním estetických norem a volbou líbivých námětů a směřováním k uznávaným životním hodnotám, harmonii a dokonalosti se nedostává do dynamického vztahu s divákem a

⁸⁰ Mukařovský, Jan: Estetická norma. In: *Studie z estetiky*. Praha: ODEON, 1966, str. 75.

⁸¹ Tamtéž, str. 75.

⁸² Tamtéž, str. 75.

tudíž je hodnocen spíše jako líbivý až kýčovitý. Oproti tomu surrealistický obraz svou schopností metaforičnosti, schopností odkrývat divákovi několik rovin skutečnosti najednou, snahou zacházet až k nevkusu atd. působí mnohem silněji. „*Teprve napětí mezi mimoestetickými hodnotami díla a životními hodnotami kolektiva dodává dílu možnost působení na poměr mezi člověkem a skutečností, působení, které je nejvlastnějším úkolem umění.*“⁸³

4.7|| Záměrnost a nezáměrnost v umění

Vztah uměleckého díla ke svému okolí je velmi nejednoznačný. Dílo nesměřuje k žádnému praktickému cíli, ani k žádnému konkrétnímu subjektu (vnímátele) a ani nemá závazný vztah k nějaké skutečnosti. To jediné, co je pro dílo závazné, je jeho významová jednotnost a právě záměrnost je prostředkem k jejímu dosažení a udržení. Pro vnímání a hodnocení díla je pak důležité, aby vnímatel přistupoval k dílu bez jakéhokoli praktického stanoviska a zaujal zřetel pouze k záměrnosti v díle obsažené. Tento postoj není jen pouhým pasivním nazíráním, ale je plný aktivní a tvořivé činnosti, která uvádí jednotlivé složky ve významový celek. Divákův vztah k záměrnosti je velmi dynamický a proměnlivý, a to jak v čase a prostoru, tak i v rámci individua. Divák nezasahuje pouze do již hotového díla, ale i do procesu jeho vzniku, neboť umělec již při tvorbě díla zohledňuje budoucí divákovo pojetí díla.

Umělecké dílo však neobsahuje jen prvky ryze záměrné. Mnohem většího významu nabývají prvky nezáměrné. Jejich účinkem je bezprostřední uchvácení, jež z díla činí přímou součást divákova života. „*Umělecké dílo přestává být pro diváka autonomním znakem, který byl nesen jednotlivým záměrem, ba přestává býti znakem vůbec a stává se „nezáměrnou“ skutečností.*“⁸⁴ Při vnímání díla dochází k významovému sjednocení všech jeho složek. Začne-li ale divák při vnímání pociťovat nesoulad složek díla a není-li schopen tento nesoulad pojmout jako záležitost vnitřní, jež se váže ke znaku, ale pojímá-li ho jako vnější, působící mimoumělecky, pak bude tento prvek chápán jako nezáměrný. Významové sjednocení je velmi dynamické a nadčasové a dochází k němu neustále. Mukařovský jej nazývá „sémantickým gestem“⁸⁵.

⁸³ Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie I.* Brno: Host, 2007, str. 146.

⁸⁴ Mukařovský, Jan: Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie I.* Brno: Host, 2007, str. 366.

⁸⁵ Mukařovský, Jan: Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie I.* Brno: Host, 2007, str. 372.

Právě dynamičnost sémantického gesta umožňuje, že nezáměrné prvky začnou být postupem času - díky snaze vnímatele pochopit dílo jako významovou jednotu - vnímány jako prvky záměrné.

Rozlišit, které prvky díla pocházejí ze záměrnosti a které z nezáměrnosti je velmi nesnadné a často také dochází k tomu, že divák vnímá určité prvky jako záměrné, přestože jejich původ je v nezáměrnosti a naopak. Avšak to, zda dokáže divák správně rozlišit záměrnost od nezáměrnosti není pro jeho vnímání díla relevantní. Důležité je to, zda přítomnost nezáměrnosti v díle vůbec pociťuje. Právě nezáměrnost totiž způsobuje, že vnímatel chápe dílo nejen jako znak, ale i jako věc. Z této dialektičnosti díla vychází jeho schopnost vyvolávat a poutat k sobě vnímatelovi představy a zážitky, a tudíž i vyvolávat jeho bezprostřední uchvácení.

4.8|| Poměr záměrnosti a nezáměrnosti v piktorialistické fotografii

Piktorialistická fotografie a vůbec celé období její existence spadá do oblasti umělecké tvorby, v níž je kladen velký důraz na záměrnost. Důvodů pro tuto skutečnost je hned několik. Prvním z nich je fakt, že fotografie byla zcela novým typem média, s nímž neměl člověk zkušenosti a nebyl schopen dohlédnout jeho podstaty. Jako východisko pro práci s ním se zcela přirozeně stal malířský obraz. Za druhé pak z toho důvodu, že piktorialistická tvorba hledá inspiraci, náměty a postupy v doznívajícím období klasicismu, které se svým přístupem řadí právě mezi umění se silnou převahou záměrnosti. V návaznosti na tyto skutečnosti se pak základem piktorialistické tvorby stalo právě dodržování pravidel a estetických norem.

Přesto ale nelze tvrdit, že nezáměrnost v těchto fotografických dílech zcela chybí. Naopak. Není nikterak těžké najít důkazy o tom, že tyto fotografie obsahují i složky nezáměrné. Prvním zdrojem nezáměrnosti se stala možnost reálně až přímo naturalisticky zobrazit skutečnost, která však pravou skutečností vůbec být nemusí. Libost vyvolaná celkovou kompozicí díla a jejím výtvarným zpracováním se dostává do rozporu s nelibostí způsobenou „šokem“ z natolik silného (a pro diváka této doby i dosud nezvyklého) realistického podání, které bylo často ještě umocněno zjištěním, že se nejedná o opravdové zachycení reality, nýbrž že jde o různé obrazy složené v jeden.

V případě secesního a puristického piktorialismu nalezneme zdroje pocitu nezáměrnosti v něčem jiném. Jak už víme, pro toto období je charakteristická jistá

neostrost fotografií. Tedy záměrné používání měkkých objektivů, roztřesení fotoaparátu ve chvíli snímání obrazu či postprodukční zpracování snímku pomocí ušlechtilých tisků. To vše vede ke změkčení kresby či dokonce rozmazání obrazu. Divák takového snímku však neví, zda byla neostrost v intenci autora či nikoliv. Často tak dochází k vnímání těchto prvků jako nezáměrných, které se v následném významovém sjednocení díla stávají zdrojem estetické libosti.

4.9|| Poměr záměrnosti a nezáměrnosti v surrealistické fotografii

Směr surrealismus představuje vzhledem k piktorialismu v mnoha směrech opozitum. To nám potvrzuje i oblast záměrnosti a nezáměrnosti. V tomto případě se oblast záměrnosti, a stejně tak i samotného technického zpracování díla odsouvá stranou a primárním prvkem celého díla se stává složka nezáměrnosti. „*Bezprostřední uchvácení, jež z díla činí přímou součástí divákova života*“⁸⁶, schopnost „*upoutat k sobě představy i city nejrozmanitější, které nemusí mít nic společného s významovou náplní díla, které se stávají schopnými vejít v intimní sepětí se zcela osobními zážitky a představami a city kteréhokoli vnímatele, působit netoliko na jeho duševní život vědomý, ale uvést v pohyb i síly vládnoucí jeho podvědomí*“⁸⁷. Takto charakterizuje Mukařovský nezáměrnost a stejně tak můžeme charakterizovat účinky surrealistické fotografie.

Autor při tvorbě surrealistického díla záměrně a vědomě volí takové prvky, u nichž předpokládá, že budou při vnímání díla působit na diváka nekonkrétně, absurdně, v některých případech až neesteticky. Snaží se všimnout si všedních věcí a hledat krásu ve věcech, v nichž se zdánlivě nenachází. Cílem je vyvolat protikladné, absurdní, překvapivé, nesourodé a hlavně velmi osobní až intimní asociace. Právě z nich pak pochází onen pocit nezáměrnosti v díle. Divák tak pocítuje nejen následný estetický prožitek pocházející z významového sjednocení díla, ale zároveň i bezprostřední city „*vyšlé z nárazu neznakové reality*“⁸⁸.

V závislosti na tom se do popředí zájmu fotografů dostává snaha posunout tvůrčí fotografické procesy a postupy do jejich krajních pozic. Některé z těchto postupů tvorby snímků jsme naznačili v kapitole Surrealismus. Jedná se například o propojování

⁸⁶ Mukařovský, Jan: Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: *Studie I*. Brno: Host, 2000, str. 366.

⁸⁷ Tamtéž. Str. 369.

⁸⁸ Tamtéž. Str. 371.

různých uměleckých oborů (fotografie a malby, fotografie a literatury), a tím posílení fantazijního a asociačního účinku, dále jsou to různé experimenty s negativy a pozitivy ale i se samotným fotoaparátem, dále sem patří například i volba námětu a princip náhody a překvapení předmětem. Všechny tyto způsoby tvorby vybízejí jak autora, tak i diváka k aktivnímu estetickému přístupu k dílu. Zásadní vliv mají ale i pro celý obor umělecké fotografie, neboť právě tímto způsobem je člověk schopen uvědomit si zákonitosti, možnosti a hranice fotografie.

4.10|| Rozdílné pojetí individua v piktorialistické a surrealistické tvorbě

Poslední, čemu se chci ve svém zkoumání věnovat je odlišné pojetí individua v období surrealismu od jeho pojetí v piktorialismu. Je to další z rozdílů mezi piktorialistickou a surrealistickou tvorbou, od kterého se navíc odvíjí řada dalších odlišností.

Rozdíl mezi pojetím individua v piktorialistické tvorbě a jeho pojetím v surrealistické tvorbě je v tom, že surrealismus pojímá individuum jako osobnost biologickou, piktorialismus jako osobnost psychologickou.

Z této okolnosti vychází mnoho podstatných rysů určující charakter surrealistické tvorby. Za prvé je to snaha proniknout při umělecké tvorbě až k vrstvám duševního života, mezi něž patří sny a psychický automatismus. „*Pomocí biologického individua oproštěného od vztahů sociálních hodlají surrealisté nabýti bezprostředního styku se skutečností materiální, která má být člověku nově odhalena. A dále [...] předpokládá surrealismus, že individuum biologické, byť rozrůzněný typologicky svými dispozicemi, obsahuje přece sdostatek rysů přístupných obecnému, nadindividuálnímu dorozumění.*“⁸⁹.

Kromě toho dosáhneme potlačením psychologické osobnosti také zdůraznění dialektických rozporů a protikladů ve výstavbě díla. Na základě této skutečnosti můžeme vysvětlit onu silnou zálibu surrealismu v antinomiích. Jedná se například o zdůrazňování estetických kvalit u snímků jako jsou vědecké a policejní záběry, dokumentární fotografie apod., jejichž původní dominantní kvalitou bylo něco zcela

⁸⁹ Mukařovský, Jan: Dialektické rozpory v moderním umění. In: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, str. 257.

jiného. Velmi důležitým rozporem se stává otázka krásy a nevkusy. Další antinomií nalezneme v práci surrealistických fotografů s materiálem. Pokusy s fotografickými prostředky a technikami, jejichž výsledkem byly rayogramy, fokalky, fotomontáže a další měly za výsledek obrazy stojící na samotné hranici fotografické tvorby.

Opomenout nemůžeme ani rozpor sémiologického charakteru, jehož základem je silné zdůrazňování předmětnosti zobrazovaných věcí, které však divákovi jasně naznačují svůj skrytý metaforický a nepředmětný smysl. Rozpor je udržován i v rámci obsahu a kompozice díla. Jednotlivé předměty jsou vybírány a navzájem k sobě skládány tak, aby působily co nejvíce různorodě a nespojitě. „*Spojení faktů a věcí navzájem odloučených ve významovou jednotu ponechává se diváku nebo čtenáři jako úkol. Tím způsobem je podtrhována vnitřní antinomie tématu.*“⁹⁰.

4.11|| Souhrn

Základním a hlavním rozdílem mezi piktorialistickou a surrealistickou fotografií je způsob, jakým uvádějí estetickou funkci do dominance nad ostatními funkcemi fotografie. V období piktorialistické tvorby je fotografie chápána jako otisk reality a aby ji bylo možné pojímat jako umělecké dílo, snaží se fotografové za pomoci manipulativních procesů vložit do svých děl prvky estetična. Oproti tomu surrealismus přistupuje k fotografii zcela jinak. Na základě principu „rozmezeření“, jenž vychází ze syntaktického uspořádání díla nejsou fotografie pouhými kopiemi jedné skutečnosti, ale stávají se znaky s mnoha významy, znaky odkazujícími k mnoha rovinám reality. Další vzájemné rozdíly obou fotografií nalezneme i na poli estetické normy a hodnoty. Pro piktorialistické umělce jsou estetická norma a hodnota kardinálními prvky díla, hlavním účinkem díla je diváka potěšit a vzbuzovat v něm libé a příjemné pocity. Těmto požadavkům odpovídají i náměty, které si fotografové volí. Surrealismus naopak nepovažuje estetickou hodnotu za primární. Hlavním cílem těchto prací je člověka zasáhnout, šokovat, dotknout se ho v celém jeho já, tedy dostat se až do sfér lidského nevědomí a to pomocí určitého životně závažného sdělení, jehož význam je ukryt ve zcela všedních a banálních věcech a jejich kompozicích, to vše prostřednictvím záměrného porušování klasických uměleckých a estetických norem. Experiment, vědomím nekontrolované pochody či na umělci zcela nezávislé procesy vzniku díla

⁹⁰ Tamtéž, str. 264.

tvoří hlavní postupy surrealistické umělecké tvorby. Rozdíly mezi piktorialistickou a surrealistickou tvorbou se nacházejí v jejich odlišných přístupech jak k předmětu zobrazení, tak ke způsobu zobrazení, a tak i k samotnému divákovi.

Přesto však můžeme mezi piktorialistickou a surrealistickou fotografií objevit i několik shodných bodů. V obou případech se jedná o díla s dominantní estetickou funkcí a hodnotou. Jak piktorialistická, tak i surrealistická fotografie tvoří výrazná a zlomová období ve vývoji umělecké fotografie. Právě díky nim došlo k velkým změnám a posunům v chápání fotografie – v obou případech dochází například k posunům mezi mravní a estetickou normou, sdělovací a estetickou funkcí a podobně. V obou směrech se do popředí zájmu fotografů dostávají možnosti technických úprav fotografie a práce s negativem.⁹¹ Piktorialismus, a stejně tak i surrealismus hledají inspiraci v jiných uměleckých oborech – piktorialismus v malířství klasicismu, romantismu, impresionismu a secesi, surrealistická fotografie v dadaistických kolážích a surrealistických básních.

⁹¹ Důvody, proč se tyto techniky dostávají do obliby jsou však odlišné a odpovídají výše zmíněným přístupům k fotografickému obrazu.

5|| Závěr

Hlavním úkolem této práce bylo poukázat na shody a odlišnosti mezi piktorialistickou a surrealistickou fotografií. Aby bylo možné postihnout tyto prvky komplexně, přistoupili jsme k oběma fotografiím ze dvou rovin zkoumání. V prvním případě jsme se zaměřili na jejich historickou a praktickou stránku. Ukázali jsme na základní myšlenková východiska obou směrů a na způsob, jakým přistupují k fotografii. Také jsme se zaměřili na technický způsob zpracování obou typů snímku. V druhé části práce jsme pak za pomoci strukturalistické estetiky Jana Mukařovského provedli rozbor estetických složek obou fotografických obrazů, ukázali jsme, jak umělci s těmito složkami pracují, v jakém smyslu se jejich přístup k fotografii projevuje na celkové koncepci daných fotograficko-uměleckých směrů a jakým způsobem ovlivňují jednotlivé složky obrazu estetické působení díla na diváka. Uvedením poznatků první části do souvislosti s poznatky druhé části nám napomohlo odhalit pravou podstatu shod a odlišností mezi piktorialistickým a surrealistickým přístupem k fotografickému obrazu.

V průběhu našeho zkoumání se nám mimo jiné (jak doufám) podařilo objasnit, v čem tkví schopnost piktorialistických a surrealistických fotografií vyvolávat v divákovi estetické zaujetí. Během vývoje fotografie se některé z těchto způsobů natolik osvědčily, že se staly pevnou součástí fotografického „jazyka“. A tak i v současné tvorbě nalezneme řadu autorů, kteří ve své fotografické tvorbě užívají techniky a principy, které vycházejí z piktorialistické či surrealistické tvorby. Avšak na základě zcela jiného myšlenkového pozadí.⁹²

Na samém závěru práce bych se ráda ještě zmínila o stavu a úrovni české a československé teorie fotografie. Důležitý prostor pro vznik a vývoj estetických teorií tvořili odborné a amatérské časopisy⁹³. Na jejich stránkách se tak vedle praktických návodů začaly objevovat i první podnětné a zajímavé názory reflektující tehdejší tvorbu a zabývající se otázkami estetické povahy fotografie. Vedle těchto periodik vyšlo v našem prostředí i mnoho zajímavých publikací, které se snaží teorii fotografie

⁹² Například fotografka Cindy Sharman, která vystavuje kompozice svých prací na základě metod tradičního obrazu. Ve velké oblibě je dodnes neostrost snímku a také postprodukční práce s fotografiemi.

⁹³ Jsou to zejména Fotografický obzor, Světozor, Československá fotografie a Revue fotografie.

věnovat. Málo která z nich však dokázala své zkoumání zaměřit čistě na filozofii fotografie. Jejich obsah často tvoří spíše studium historických souvislostí, rozbor skladby fotografického obrazu a jeho výrazových prostředků nebo obecné esteticko-filozofické teorie (například teorie sdělení, teorie citových reakcí atd.). Je spodivem (a zvláště pak v kontextu se současností), že ačkoliv je česká fotografická tvorba tolik bohatá a hodnotná a řadě autorů se dostává i mezinárodního uznání, a ačkoliv obsahuje teoretická tvorba mnoho podnětných impulsů a snah jak se s fotografií vypořádat, doposud postrádáme ucelené teoretické práce, které by se komplexně zabývaly základními problémy fotografického média a které by se vyrovnaly pracím amerických a evropských estetiků.

6|| Seznam literatury

6.1|| Tištěné publikace

- Anděl, Jaroslav: Československá fotografie 1840 – 1950: příběh moderního média / Galerie Rudolfinum 15.1.- 28.3.2004. Praha: Kant, 2004.
- Breton, André: Manifesty surrealismu. Praha: Herrmann & synové, 2005 (přel. Jiří Pechar a Dagmar Steinová).
- Čapek, Josef: Nejskromnější umění. Praha, Dauphin, 1997.
- Derrida, Jaques: Diference. In: Texty k dekonstrukci. Bratislava: Archa, 1993, str. 146 - 176.
- Kracauer, Siegfried: Fotografie. In: CÍSAŘ, Karel: Co je to fotografie?. Praha: Hermanna synové, 2004, str. 27 - 44.
- Král, Petr: Fotografie v surrealismu. Praha: TORST, 1994.
- Kraussová, Rosalind: Fotografické podmínky surrealismu. In: Císař, Karel (Ed.): Co je fotografie?. Praha: Hermann a synové, 2004 (přel. Miroslav Petříček), str. 209-233.
- Mlčoch, J., Scheufler, P.: Český piktorialismus 1895-1928, katalog k výstavě. Praha: Paidea, 1999.
- Mukařovský, Jan: Dialektické rozpory v moderním umění. In: Studie z estetiky. Praha: Odeon, 1966, str. 255 - 265.
- Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: Studie I.. Brno: Host, 2007, str. 81-148.
- Mukařovský, Jan: Estetická norma. In: Studie z estetiky. Praha: ODEON, 1966, str. 74 - 77.
- Mukařovský, Jan: K noetice a poetice surrealismu v umění. In: Studie z estetiky. Praha: Odeon, 1966, str. 309-311.
- Mukařovský, Jan: Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: Studie I.. Brno: Host, 2007, str. 353-388.
- Robinson, Henry Peach: Pictorial Effect in Photography. London: Piper and Carter, 1869.

- Scheufler, Pavel: Historické fotografické techniky. Praha: IPOS ARMATA, 1993.
- Scheufler, Pavel: Teze k dějinám fotografie v letech 1839-1918. Praha: Akademie múzický umění v Praze, filmová a TV fakulta katedra fotografie, 2000.
- Sobek, Evžen: Teoretické práce české fotografické avantgardy. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2004.
- Štýrský, Jindřich: Každý z nás stopuje svoji ropuchu. Praha: Thyrsus, 1996.
- Tausk, Petr: Dějiny fotografie II. Interpretační hlediska. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984.
- Tausk, Petr: Vztah výtvarného umění a fotografie. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1972.
- Teige, Karel: Film. Praha: Václav Petr, 1925.
- Trnková, Petra: Technický obraz na malířských štaflích (Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914). Brno: Masarykova univerzita, 2008.

6.2|| Články v periodických

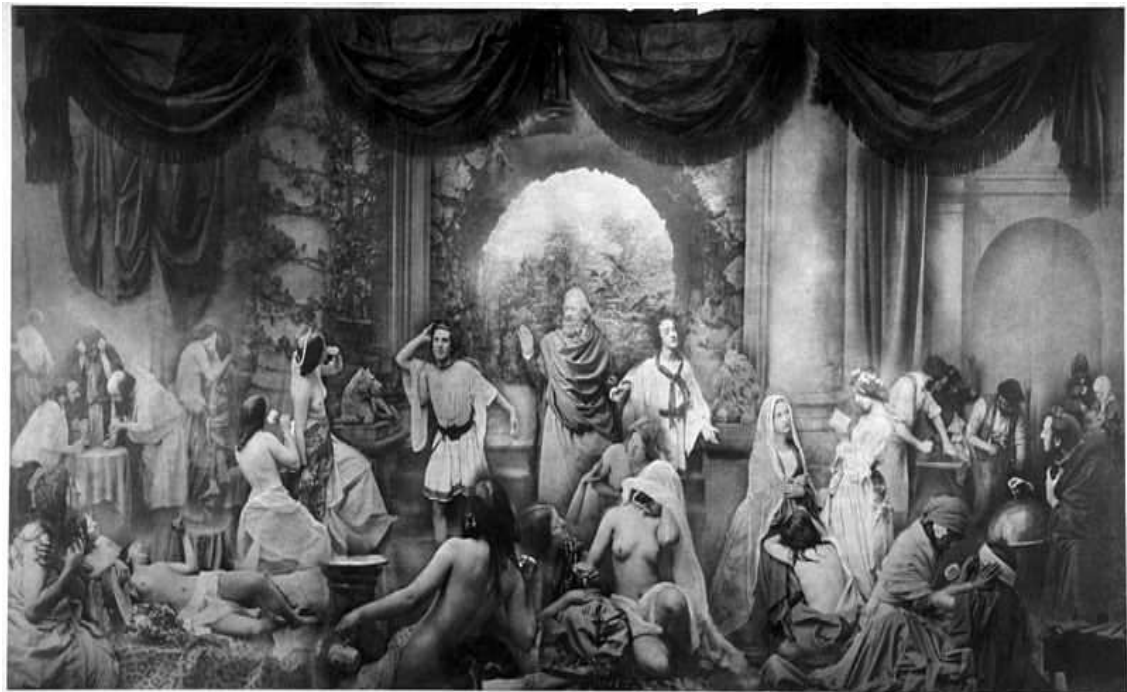
- Čelakovský, Jaroslav: Umělecké zásady Horsley Hintona. In: Fotografický obzor, ročník XXX. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1922, str. 21-22.
- Červunka, V., Všetická O. : O umělecké fotografii aktu. In: Fotografický obzor, ročník XXXIV. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1926, str. 49-51.
- Dufek, Antonín: VII. Piktorialismus a jeho prehistorie v českých zemích. In: Československá fotografie, ročník XXVII.. Praha: Orbis, 1976, str. 173.
- Jeníček, Jiří: Ještě slovo k salonu. In: Fotografický obzor, ročník XXXVI. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1928, str. 100-101.
- Jeníček, Jiří: Krise fotografie? In: Fotografický obzor, ročník XXXVI. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1928, str. 19-22.
- Krupka, J.: O fotografování zátiší. In: Fotografický obzor, ročník XXX. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1922, str. 161-163.
- Lauschman, Jan: Po proudu. In: Fotografický obzor, ročník XXXVI. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1928, str. 4-6.
- Paďouk, Rudolf: Proti proudu. In: Fotografický obzor, ročník XXXV. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1927, str. 145-147, 161-162, 178-179.

- Slánský, Josef: Nové cíle. In: Fotografický obzor, ročník XXXVI.. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1928, str. 82-84.
- Strnad, R.: Umělecká fotografie krajiny. In: Fotografický obzor, ročník XIX. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1911, str. 195-198, 236-243, 263-269.
- Štech, V. V.: Estetika fotografie. In: Fotografický obzor, ročník XXX. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1922, str. 33-36, 49-51, 81-83.
- Josef Šubr: Po proudu a proti proudu. In: Fotografický obzor, ročník XXXVI.. Praha: Český klub fotografů amatérů v Praze, 1928, str. 24-25.

7|| Obrazová příloha

Příloha č.1: Oscar Gustave Rejlander - Two ways of life, 1857, fotomontáž.

(http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life.jpg)



Příloha č.2: Karel Novák – Bez názvu, 1901-1903, platinotypie.

(Anděl, Jaroslav: Československá fotografie 1840 – 1950: příběh moderního média /
Galerie Rudolfinum 15.1.- 28.3.2004. Praha: Kant, 2004.)



Příloha č.3: Jaroslav Krupka – Vítr, bez data, bromolejotisk.

(Mlčoch, J., Scheufler, P.: Český piktorialismus 1895-1928, katalog k výstavě. Praha: Paidea, 1999.)



Příloha č.4: Josef Sudek – Bez názvu, cca 1922, bromostříbrná fotografie.

(Mlčoch, J., Scheufler, P.: Český piktorialismus 1895-1928, katalog k výstavě. Praha: Paidea, 1999.)



Příloha č.5: Jindřich Štýrský – z publikace Na jehlách těchto dní, 1935, fotografie.
(Král, Petr: Fotografie v surrealismu. Praha: TORST, 1994.)

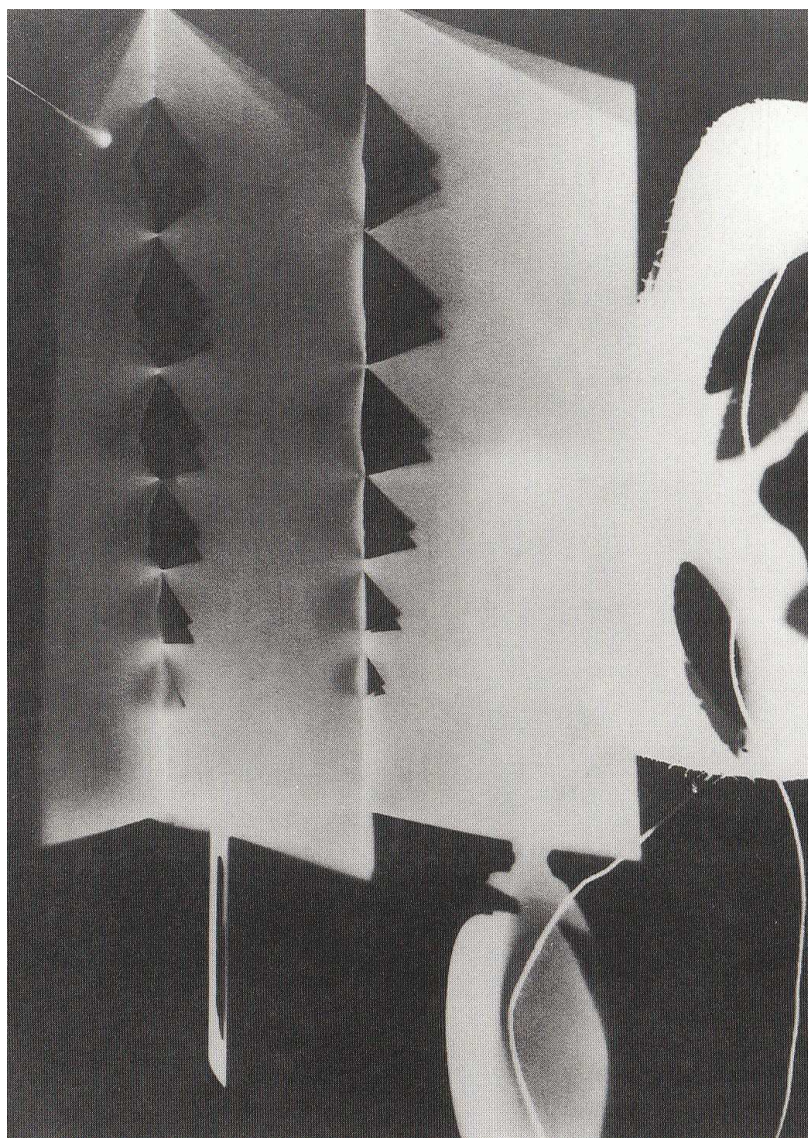


Příloha č. 6: Jindřich Štýrský – z cyklu Muž s klapkami na očích, 1934, fotografie.
(Král, Petr: Fotografie v surrealismu. Praha: TORST, 1994.)

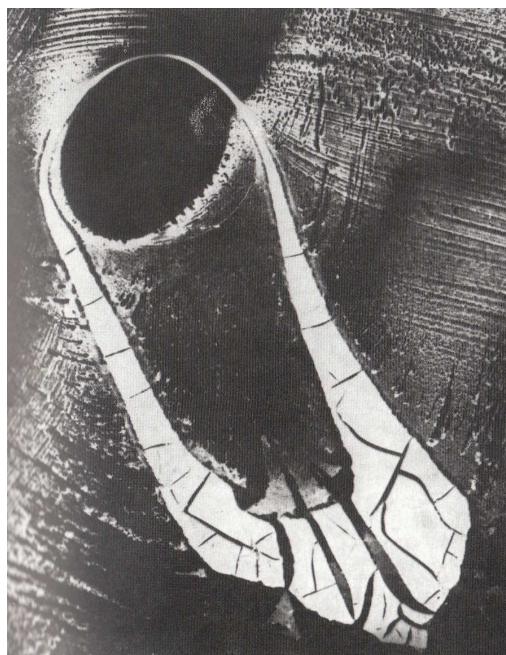


Příloha č. 7: Man Ray – z Rayogramů, 1921-28, fotogram.

(Král, Petr: Fotografie v surrealismu. Praha: TORST, 1994.)



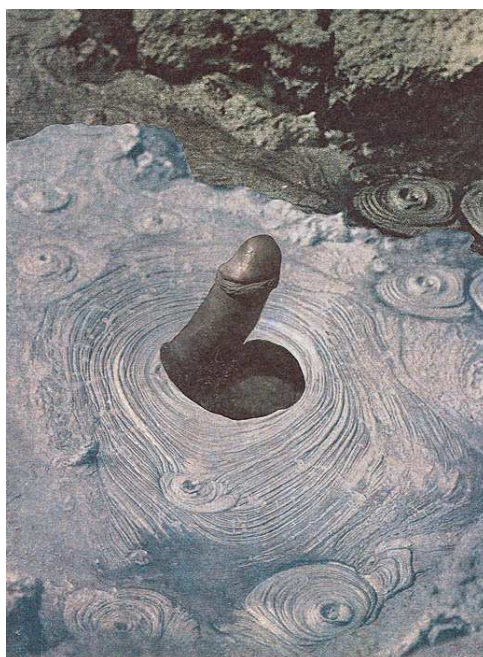
Příloha č. 8: Miloš Koreček - Fokalk, 1947, fokalk.
(Král, Petr: Fotografie v surrealismu. Praha: TORST, 1994.)



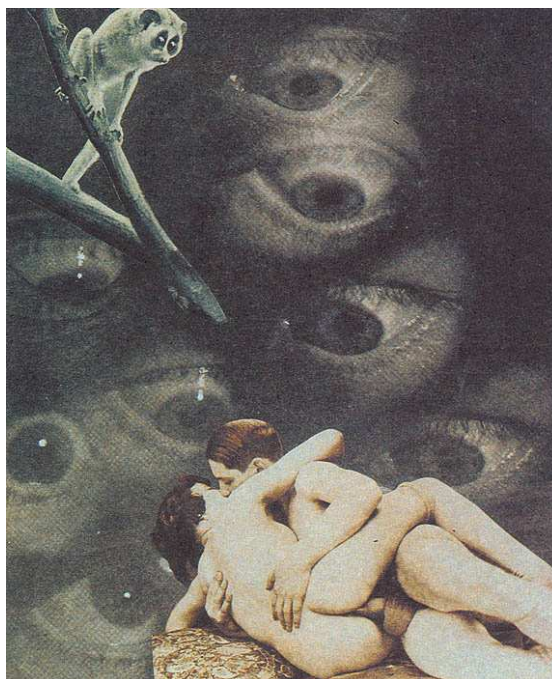
Příloha č.9: Miroslav Hák – Strukáž, 1937, strukáž.
(Král, Petr: Fotografie v surrealismu. Praha: TORST, 1994.)



Příloha č.10: Jindřich Štýrský – z cyklu Emilie přichází ke mně ve snu (5), 1933, koláž.
(Štýrský, Jindřich: Emilie přichází ke mně ve snu. Praha: Torst, 2001.)



Příloha č.11: Jindřich Štýrský – z cyklu Emilie přichází ke mně ve snu (5), 1933, koláž.
(Štýrský, Jindřich: Emilie přichází ke mně ve snu. Praha: Torst, 2001.)



Příloha č.12: Jindřich Štýrský – z cyklu Man with Blindfold, fotografie

(<http://www.flickr.com/photos/calypsospots/3259804673/in/photostream>)

