

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ESTETIKA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

FOTOGRAFIE A SURREALISMUS

Vedoucí práce: Mgr. Filip Hotový, Ph.D.

Autor práce: Lucie Štěpánová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2012

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.

České Budějovice, dne 27. července 2012 .....

podpis

Děkuji Mgr. Filipovi Hotovému, Ph.D. za vstřícnost a za udělení cenných rad při psaní bakalářské práce.

## **Anotace**

Práce se bude věnovat fotografii v surrealismu. Představí nejprve myšlenkové vlivy, které surrealismus formovaly, zejména s důrazem na názory Andrého Bretona a psychoanalýzu Sigmunda Freuda. Ukáže, proč surrealismu vyhovovala fotografie jako zobrazovací technologie, která dávala možnost rozvíjení automatismu. Na příkladech Mana Raye, Eugena Atgeta, Jindřicha Štyrského a jiných bude ilustrovat surrealistickou fotografickou tvorbu. Poté nastíní základní aspekty filozofické reflexe surrealismu v díle Rosalind Krauss.

## **Annotation**

The subject of this thesis will be the Surrealistic photography. In the first part is introduced the intellectual influences, which formed Surrealism, in particular the opinions of André Breton a psychoanalysis of Sigmund Freud. This thesis will display why photography as an imaging technology, which gives the possibility of the development of automatism, suits the surrealists. The surrealist photographic creation will be illustrated on examples of Man Ray, Eugen Atget, Jindřich Štyrský and others. This work will also outline the basic aspects of philosophical reflection of surrealism in works of Rosalind Krauss.

## Obsah

<b>1. Úvod</b> .....	4
<b>2. Surrealismus</b> .....	6
2.1. Surrealistická východiska a pozadí surrealistického myšlení .....	6
2.1.1. Historické souřadnice .....	7
2.1.2. Vliv Sigmunda Freuda .....	9
2.2. Tvorba André Bretona .....	11
2.2.1. Manifest surrealismu .....	12
<b>3. Surrealistická fotografická tvorba</b> .....	14
3.1. Dokumentární fotografie .....	17
3.2. Ateliérově upravené fotografie .....	20
<b>4. Reflexe Rosalind Krauss</b> .....	22
<b>5. Závěr</b> .....	25
<b>6. Zdroje</b> .....	26
<b>7. Příloha</b> .....	29

# 1. Úvod

V práci se budu zabývat surrealistickou fotografií, jež svou povahou vyhovuje základním surrealistickým principům- využívá automatismus, dává nahlédnout nevědomí, dokáže rozehrát obrazotvornost... Vyznačuje se stylovou rozmanitostí, zahrnující fotografie jednoduché (zaznamenávací) i ateliérově upravené. Mnohé fotografie se staly světově známé, jiné ač ne tolik známé, jsou o to více působivé (například Ingrésovy housle od Mana Raye se staly proslulými, méně známá je Bitva Amazonek od Raoula Ubaca- viz příloha obr. 22, 30).

Hlavní postavou v surrealismu je André Breton, který v meziválečném období udával směr, kterým se bude orientovat, proto si myslím, že o zakladateli celého hnutí a tedy i o nejvýznamnějším členu, je hodno se zmínit. Jeho život nám napoví, proč se surrealismus ubíral zrovna tímto směrem. André Breton nám skrze „Manifesty surrealismu“ nastíní hlavní ideje hnutí, v němž jsou nejdůležitějšími pojmy automatismus, nevědomí, zázračno a sen. *„Zkoumání snu sehrálo klíčovou roli již při vzniku surrealismu, při konstituování jeho myšlenek i v dalším vývoji. Od období spánků, simulovaných delirantních stavů, jako inspirace básnické tvorby až k interpretacím snů, využívajícím po svém techniky psychoanalýzy, hrál tento zájem roli po celá vývojová období tohoto názorového hnutí.“*<sup>1</sup>

Rovněž bych chtěla ukázat, jaké vlivy na surrealismus působily, jak se vyvíjel, měnily se jeho zájmy. Naznačit, které techniky mu byly blízké- koláže, frotáže,...A zmínit osobnosti, jež se zásadním způsobem podepsaly na tom, jaký byl surrealismus mezi válkami. Tuto oblast mi pomůže objasnit kniha od Maurice Nadeaua „Dějiny surrealismu“; „Surrealismus“ od Cathrin Klingsöhr-Leroyové a „Sigmund Freud, dobyvatel nevědomí“ od Michala Černouška.

V dalším oddílu práce, jež se bude věnovat samotné fotografii, navážu na základní teze surrealismu. Kniha Petra Krále „Fotografie v surrealismu“ nám ukáže, že surrealisté měli v oblibě fotografie, protože dokázaly spojovat realitu a sen v jakousi surreality (nadrealitu). Neboli fotografie, jejíž podstatou je automatismus, nám umožňuje v realitě shlédnout něco víc, nevědomí. Poté představím několik nejznámějších a nejvlivnějších surrealistických fotografů a jejich tvorbu, například

---

<sup>1</sup> *Analogon: Sféra snu*. Praha: Paseka; Kozoroh; Lidové noviny; Sdružení Analogonu, 1969, 1990-2001, č. 32. ISSN 0862-7630.

Eugena Atgeta, Mana Raye, Jindřicha Štyrského, Josefa Istlera, Brassai, Boiffarda a další. Surrealistické fotografie lze rozdělit do dvou výrazných poloh. V první skupině se nachází fotografie, jejichž základem je koláž, a tím překračují běžnou realističnost, do druhé patří fotografie, jež více vysávají surreality z reality.

Následující kapitola nastíní filozofický pohled Rosalind Krauss, jak ho prezentovala v esejích „Fotografické podmínky surrealismu“ a v knize „L'amour fou: photography & surrealism“, v nichž rozvíjí teze rozmezeření a zdvojování, tyto dva pojmy vysvětlím a pro lepší pochopení v příloze obrazově podložím vhodnými příklady. Dalším tematickým okruhem, jemuž se Krauss věnovala, byla otázka percepce a reprezentace.



## 2. Surrealismus

Surrealismus se věnoval poznávání nevědomí, snů, šílenství, zázračna, halucinačních stavů, stručně řečeno, středem jeho zájmu byl opak racionálna. Věřil ve sloučení reality a snu a výsledkem měla být jakási absolutní realita, to znamená surreality.

Různé techniky využívané surrealisty napomáhaly užít surreality v realitě- například koláž<sup>2</sup>, o níž Max Ernst tvrdil, že „prostřednictvím koláže si iracionálně zjednotil přístup do našeho soukromého i veřejného života,“<sup>3</sup> tuto schopnost Ernst vyzdvihoval. Sám vymyslel frotáž, která by se dala popsat jako tření tužkou o plochu papíru, pod níž se nachází nerovný povrch či podložka, výsledkem je obkreslená struktura podkladu. Při frotáži lze vyloučit působení rozumu, vkusu či morálky.

Surrealistickým objektem „je každý přemístěný objekt, to je takový, který opustil svůj obvyklý rámec a kterého se užívá k jiným účelům, než k jakým byl určen.“<sup>4</sup> Jedním z nejznámějších příkladů je deštník a šicí stroj, jež se nalézají v pitevně. A bezpochyby Duchampovy ready- made lze zařadit mezi surrealistické objekty, z nichž nejpopulárnější díla jsou Fontána a Sušák na lahve (viz příloha obr. 1, 2). Tedy Duchamp může být považován za podněcovatele surrealismu (třeba jako Picasso a mnozí jiní).

### 2.1. Surrealistická východiska a pozadí surrealistického myšlení

První světová válka měla neodmyslitelný vliv na společnost a hlavně na lidi, kterých se úzce dotýkala. Breton, Éluar, Aragon, Péret a Soupault byli ve válce, jež se na nich viditelně podepsala. Opovrhovali společnost a jejími tradičními hodnotami jako jsou rodina, vlast, morálka a náboženství. To byl důvod, proč vstoupili do dadaistického hnutí, které mělo za cíl zničení těchto tradičních hodnot.

Surrealisté se od počátku snažili o revoluci ducha, ale záhy pochopili, že se to neobejde bez změn v sociální rovině. Jedině transformací společenských vztahů lze dosáhnout anamorfózy na poli ducha. Výsledkem je přesun od idealismu

---

<sup>2</sup> Pozn.: Bez existence koláže by nemohl vzniknout surrealistický film. Mezi první surrealistické filmy náleží Zlatý věk (vzbuzující u tehdejší vlastenecké mládeže nevoli) a Andaluský pes, jež byly natočeny Dalím a Buñuelem.

<sup>3</sup> Klingsöhr-Leroyová, Cathrin: *Surrealismus*. Praha: Slovart, 2005, s. 9

<sup>4</sup> Nadeau, Maurice: *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994, s. 135.

k dialektickému materialismu. Proto surrealisté pokládali svou předešlou činnost (jako automatické psaní, básně, kresby...) jen za materiál. Intencí surrealistů není samo umění, ale poznání člověka a schopnosti projevení jeho svobodného lidského ducha. K jeho osvobození je však nutná permanentní revolta, která se transformovala z anarchistické revolty do sociální revoluce.

### 2.1.1. Historické souřadnice

André Breton je považován za zakladatele surrealismu a kolem něj se seskupovalo mnoho lidí- malíři, básníci, fotografové... Ale jen několik z nich vydrželo celou dobu v jeho přízni. Byl nekompromisní, když se mu zdálo, že někdo jedná proti záměrům surrealistického hnutí, byl vyloučen. Zřejmý vliv na něj měl Jacques Vaché a práce Sigmunda Freuda- zejména psychoanalýza, která „rekonstruuje dětství a vychází z klinické zkušenosti, že duševní traumata vznikají převážně v raném dětství a v různých proměnách se stávají charakteristickým znamením psychologie dospělého člověka.“<sup>5</sup>

V roce 1919 s Louisem Aragonem a Philippe Soupaultem založil revue Littérature, což byl dadaistický časopis. V Paříži se rozvíjelo dadaistické hnutí, do kterého Breton vstoupil. Avšak po čase shledal jeho prostředky neúčelné a rozhodl se odejít. Následně seskupil přívržence podobných zájmů a v roce 1924 oficiálně vzniká surrealistická skupina, již založil spolu s Aragonem a Éluardem. Také zřídili Úřad pro surrealistické výzkumy- středisko, kde pracovali lidé kolem Bretona, a revue La Révolution surréaliste, jehož redaktorem se stal Breton, a který se svým vzhledem neodlišoval od vědeckého listu. Časopis obsahoval řadu fotografií- časté bylo využití snímků od Mana Raye. Zajímavostí tohoto periodika je, že zatímco Walter Benjamin pracoval na své eseji „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti,“<sup>6</sup> v němž se zabýval problémem, co se stane s uměním po vzniku fotografie a dospěl k závěru, že vznikne ilustrovaný časopis, jenž spolu s textem bude obsahovat fotografie. Surrealisté již, nezávisle na jeho studii, tuto formu využívali, což zajišťuje surrealistům prvenství v ilustrativní fotografii.

---

<sup>5</sup> Černoušek, Michal: *Sigmund Freud, dobyvatel nevědomí*. Litomyšl: Paseka, 1996, s. 126.

<sup>6</sup> Benjamin, Walter: Umělecké dílo v době technické reprodukovatelnosti. In: *Illuminácie*. Bratislava: Kalligram, 1999.

Od roku 1925 lze datovat zpolitizování surrealismu, surrealisté byli spřízněni s komunisty a publikovali do periodika *Surréalisme au service de la Révolution*. Breton sympatizoval s proletářskou revolucí, která chtěla, aby moc přešla z rukou buržoazie do rukou proletariátu. Naville přesvědčoval Bretona, aby vstoupil do komunistické strany, ač zpočátku nechtěl (odmítal jakoukoli vnější kontrolu ducha), v roce 1927 do ní tzv. Pětka vstoupila, ještě s Aragonem, Éluardem, Péretem a Unikem. Kvůli nerespektování stanoviska, jež Breton zaujímal, byli Antonín Artaud, Philippe Soupault, André Masson, Robert Desnos a Roger Vitrac vyloučeni ze surrealistického hnutí. Nicméně jim do řad přibyli noví jedinci, kteří znamenali i nový přísun inspirace- mezi ně patřil Salvador Dalí, Louis Buñuel, Albert Valentin a jiní.

Po obsazení Francie Německem v roce 1940 odjel Breton do New Yorku, kde publikoval spolu s Duchampem a Ernstem do časopisu *VVV*- s přestěhováním Bretona se přesunulo i celé hnutí, ale po válce se vrátil zpět do Francie.

Surrealismus prožíval rozkvět hlavně mezi dvěma světovými válkami, rozšířil se daleko za hranice Francie a po celém světě vnikají nové skupiny, například československá- založená již v roce 1934, belgická, švýcarská, japonská... Pořádání surrealistických výstav a jiných veřejných vystoupení tkvělo v potřebě „*představit surrealismus jako místo objevování a dobývání skutečnosti.*“<sup>7</sup> Rok 1938 je spjat s Mezinárodní výstavou surrealismu, kde vystavovalo své práce 70 umělců ze 14 zemí. Kritici považovali výstavu za skandální, což znamenalo pro surrealisty úspěch.

---

<sup>7</sup> *Analogon: Sféra snu*. Praha: Paseka; Kozoroh; Lidové noviny; Sdružení Analogonu, 1969, 1990-2001, č. 32.

### 2.1.2. Vliv Sigmunda Freuda

Nemálo významné byly poznatky Sigmunda Freuda. Jeho fundamentální teze zní, že rané dětství ovlivňuje člověka celý život. Zárodky neuróz a různých frustrací, které se projevují v dospělosti, mají své prvopočátky v dětství. Dětství bylo pro surrealisty inspirační studnicí, neboť to bylo období, kdy člověk ještě nebyl podřízen společenským konvencím a dělal to, co ho bavilo. Co nás fascinuje na dětství je to, že to byla doba, kdy jsme zakoušeli a pozorovali svět, aniž bychom o něm měli znalosti a naše smysly musely být neustále ve střehu, byli jsme kreativní, neboť jsme objevovali svět.<sup>8</sup> Kresby dětí se vyznačují svobodnou invencí a odvahou, což je zapříčiněno tím, že „*dítě hladce a průběžně přechází od vjemů k představám, od reálného k imaginárnímu;*“<sup>9</sup> avšak jejich typická vlastnost spočívá v dlouhodobém neudržení pozornosti, a tím nedokáže dovést danou věc k adekvátnímu konci.<sup>10</sup>

Freud byl svědkem toho, kdy „*hypnotizér dá pokusné osobě v tranzu pokyn, aby si, až se probudí, nasadila klobouček obráceně, a ona tak učiní, aniž by byla schopna vysvětlit, proč tak činí.*“<sup>11</sup> Tento příklad nepochybně dokládá existenci nejen vědomého horizontu prožívání a jeho racionální kontroly, nýbrž i přítomnost nevědomého horizontu. Načež Sigmund Freud navrhuje topografický model, jenž rozvrhuje psychiku na tři vrstvy- vědomí, předvědomí a nevědomí. Freud popisoval nevědomí jako místo, kde se nalézají myšlenky a představy mající sexuální obsah a jsou tedy nesnesitelné pro vědomí. „*Mezi jednotlivými vrstvami se nacházejí cenzurní bariéry a vytěsňující síly*“<sup>12</sup> vyskytující se v předvědomí. Způsob, jak oklamat tuto cenzuru spočívá

---

<sup>8</sup> *Analogon: Dětství*. Praha: Paseka; Kozoroh; Lidové noviny; Sdružení Analogonu, 1969, 1990-2011, č. 63.

<sup>9</sup> Tamtéž.

<sup>10</sup> Pozn.: Nezval zažil zajímavou příhodu před knihkupectvím, v němž za výkladní skříní byly vystaveny obrazy, fotografie a koláže ze surrealistické výstavy, kdy zhruba desetiletý chlapec táhl za ruku ženu- zřejmě svoji matku, aby se zblízka podíval, co tam je zobrazeno. Bezděčný dětský zájem o surrealismus byl pro Nezvala zadostiučiněním, jelikož považoval dětskou imaginaci za hlavní zdroj básnické imaginace a byla to právě specifická dětská imaginace, díky níž vznikly mnohé básnické metafory. Načež vyslovuje definici surrealismu: „*to, co nás dojíká na šílenství, na poezii a na snu, je v podstatě totéž, co nás dojíká na dětství.*“ *Analogon: Dětství*. Praha: Paseka; Kozoroh; Lidové noviny; Sdružení Analogonu, 1969, 1990- 2011, č. 63.

<sup>11</sup> Černoušek, Michal: *Sigmund Freud, dobyvatel nevědomí*. Litomyšl: Paseka, 1996, s. 27.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 46.

v používání humoru, ironie a komiky. Předvědomí je pouze částečně řízeno rozumem a logikou a jeho funkce tkví v nepropouštění nepřijatelných obsahů nebo forem, lze ho tedy nazvat „kontrolním předpokojem.“<sup>13</sup> „Ve spánku, když je vědomí utlumeno a předvědomí ztrácí sílu: pak nevědomé obsahy myslí snadno pronikají do snového děje a tím i do vědomého zpracování snu.“<sup>14</sup> Breton tvrdil, že nevědomí bylo potlačováno civilizací a racionalismem.

Sny<sup>15</sup> jsou výplodem našeho nevědomí a je třeba interpretovat jejich význam, jelikož sen má různé funkce- „splňuje přání, zrcadlí naše konflikty, problémy, předchází halucinační formou skutečné úzkosti, dokáže vyřešit tvůrčí problémy“<sup>16</sup>; zkrátka „zobrazuje vnitřní architekturu citového a motivačního života.“<sup>17</sup>

Mezi esenciální zájem surrealistů patří láska, která je redukována společností, a tudíž nemůže projevovat své svobodné erotické touhy (surrealisté se nechali inspirovat Freudem, jenž vysvětluje touhu jako nemožnost dosáhnout trvalého uspokojení a lidé neustále hledají něco, co by je k tomu dovedlo). Láska je absolutní náklonnost k nějakému člověku a vzdát se jí je nenapravitelný zločin (avšak lásku mezi muži odsoudili).

---

<sup>13</sup> Černoušek, Michal: *Sigmund Freud, dobyvatel nevědomí*. Litomyšl: Paseka, 1996, s. 47.

<sup>14</sup> Tamtéž.

<sup>15</sup> Pozn.: „Bez ohledu na nejrůznější teorie snu, ale i se zřetelem k nim, nemůžeme pochybovat o tom, že sen je vždy nositelem sdělení.“ Ve snech nad námi nemají moc zákony ani přírodní, ani společenské. „Proto na jedné straně ten pohrdavý postoj ke snům a na druhé straně úporná snaha racionalizovat sen a jeho funkce ve vědecky řízených systémech.“ *Analogon: Sféra snu*. Praha: Paseka; Kozoroh; Lidové noviny; Sdružení Analogonu, 1969, 1990- 2001, č. 32.

<sup>16</sup> Černoušek, Michal: *Sigmund Freud, dobyvatel nevědomí*. Litomyšl: Paseka, 1996, s. 57.

<sup>17</sup> Tamtéž.

## 2.2. Tvorba André Bretona

Úzká spolupráce Bretona a Soupaulta kulminovala roku 1920, kdy vydali první surrealistické dílo obsahující automatické texty „Magnetická pole“ - automatický text je vlastně rozvinutím Freudovy volné asociace<sup>18</sup>. Automatismus je jedním z klíčových pojmů surrealismu, není ovlivněn racionálním, tedy myšlením, ale jedná se o okamžitou zkušenost, jež dává nahlédnout nevědomí. Z počátku byl automatismus spjat hlavně s poezií, v níž mohl plně rozvíjet svůj potenciál - probourat běžný význam slov. Ačkoli by se mohlo zdát, že automatické psaní se snaží být reprezentací něčeho, není tomu tak, jeho údělem je zaznamenávání<sup>19</sup>. Později surrealisté objevili fotografickou tvorbu jako další možný způsob činnosti, kde lze nalézt automatismus.

Roku 1928 napsal „Surrealismus a malířství“ a román „Nadja“, jenž byl doplněn Bioffardovými fotografiemi, a tím již nepotřeboval rozsáhlý psaný popis (na bázi koexistence fotografie a psaní Breton formuloval: „*Kdy už konečně v knihách, které za něco stojí, přestanou vycházet kresby a výtvarný doprovod zajistí výhradně fotografie?*“<sup>20</sup>). Ve „Druhém manifestu surrealismu“, vydaném v roce 1929, Breton deklaruje, že „*existuje bod ducha, kde život a smrt, skutečné a imaginární, minulost a budoucnost, sdělitelné a nesdělitelné, nahoře a dole, nemohou již být vnímány jako protiklady.*“<sup>21</sup> Surrealisté chtějí hledat onen bod, kde již neexistují antiteze.

Další jeho román „Šílená láska“ byl vydána v roce 1937 a obsahoval fotografické ilustrace od Mana Raye a Brassai.

---

<sup>18</sup> Pozn.: „*Volná asociace je jedna ze základních psychoanalytických technik. Psychoanalytik se snaží přimět analyzovaného, aby vyslovil všechno, co mu přijde na mysl, aniž by se takto vznikající proud představ pokoušel usměrnit, podrobit volní kontrole a racionální klasifikaci. Subjekt je prostřednictvím techniky volné asociace, a to je jejím hlavním účelem, konfrontován s tím, co je v řeči nesvobodné: subjekt je vyzván, aby nechal řeč pracovat bez intervence vědomí.*“ Sauret, Marie-Jean: *Freud a nevědomí*. Praha: Levné knihy KMa, 2006, s. 64.

<sup>19</sup> Pozn.: Automatické psaní a automatická kresba náleží do oblasti hypnagogických stavů - tj. oblast mezi bděním a spánkem, kde probíhají „*neustálé potyčky mezi principem slasti a principem reality.*“ *Analogon: Sféra snu*. Praha: Paseka; Kozoroh; Lidové noviny; Sdružení Analogonu, 1969, 1990-2001, č. 32.

<sup>20</sup> Toto Breton prohlásil v roce 1925. Krauss, Rosalind: *Fotografické podmínky surrealismu*. In: Čísař, Karel (Ed.): *Co je fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 219.

<sup>21</sup> Nadeau, Maurice: *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994, s. 108. In Breton, André: *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové, 2005.

### 2.2.1. Manifest surrealismu

Pojem surrealismus je od Guillaumea Apollinaira, který ho v roce 1917 použil k označení své hry. André Breton v „Manifestu surrealismu“, jenž vydal v roce 1924, definoval surrealismus dvěma způsoby. První připomíná styl lexikonu: „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.“<sup>22</sup> Druhý způsob má spíše styl naučného slovníku: „Surrealismus je založen na víře ve vyšší realitu určitých forem asociací až do jeho doby opomíjených, ve všemohoucnost snu, v nezaujatou hru myšlení. Směřuje k definitivní likvidaci všech ostatních psychických mechanismů a k zaujetí jejich místa při řešení hlavních problémů života. Absolutní surrealismus osvědčili pp. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluar, Gérard, Limbour, Naville, Péret, Soupault, Vitrac.“<sup>23</sup>

Breton usiloval o uchování lidské svobody a té mělo být dosaženo skrze svobodnou lidskou imaginaci. Podle Bretona: „Nejsilnějším obrazem je ten, který se vyznačuje nejvyšším stupněm náhodnosti; ten, který se nejlépe vzpírá překladu do praktického života.“<sup>24</sup>

Charakteristickou surrealistickou vlastností je, že se vytyčuje proti tradicím jak v poezii, tak i v životě, neboť tradice „brání člověku žít podle své touhy.“<sup>25</sup> Všemocnost nevědomí, do kterého spadají sen, automatické psaní a další nástroje poznání přičítají se logice, je fundamentální hodnotou surrealismu.

Bretonův výrok: „Nejjednodušší surrealistický čin spočívá v tom, že vtrhnete s revolvery a pěstmi na ulici a začnete naslepo střílet do davu. Kdo neměl někdy v životě chuť zatočit s podobným ponižováním a ohlupováním, jež se stávají principem naší doby- ten patří jednoznačně sám do tohoto davu a sám má pořád břicho ve výši hlavně.“<sup>26</sup> je bytostně surrealistický, což evidentně implikuje, že esenciálním rysem je absolutní revolta, totální nepodřízenost a sabotáže všeho druhu. Principiálně se pokouší

---

<sup>22</sup> Breton, André: *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové, 2005, s. 39.

<sup>23</sup> Tamtéž.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 54.

<sup>25</sup> Nadeau, Maurice: *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994, s. 58.

<sup>26</sup> Klingsöhr-Leroyová, Cathrin: *Surrealismus*. Praha: Sloart, 2005, s. 8. In: Breton, André: *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové, 2005.

všemi možnými prostředky destruovat tradiční společenské hodnoty. Revolta není záležitostí minulosti, nýbrž budoucnosti, proto Breton nyní zavrhuje ty, jež dříve uznával za předchůdce (Rimbauda, Poea, Baudelairea).

Esenciálním surrealistickým pojmem je zázračno neboli konvulzivní krása, která „*může existovat jen pod podmínkou utvrzení vzájemného vztahu, jenž poutá předmět, nazíraný v pohybu i v klidu.*“<sup>27</sup> Prvním znakem konvulzivní krásy je vyčerpání pohybu, což znamená „*prožitek z něčeho, co by se mělo pohybovat, ale zastavilo se, vykolejilo...*“<sup>28</sup> Breton uvádí příklad, jak byl uchvácen magickým vzhledem lokomotivy, která postupem času zarostla v pralese. Lokomotiva byla symbolem vítězství a síly a nyní je svědectvím zkázy a křehkosti (viz příloha obr. 3). „*Vzrušení zakoušené před objektem tedy tkví ve vjemu věci odloučené od kontinua své přirozené existence; tato odloučenost lokomotivu zbavuje jisté části její hmotné osobitosti a mění ji ve znak reality, která ji již nenáleží.*“<sup>29</sup> K fotografickému nástinu lze využít fotografii od Mana Raye tanečnici tanga (viz příloha obr. 23), na které je zachycena tančící žena s rozvířenou sukni, zdá se, jakoby zmrzla ve svém pohybu. Do druhého znaku spadají „*mimikry či ty stavy, kdy jedna věc v přírodě napodobuje druhou.*“<sup>30</sup> Jako příklad lze uvést křídla můr, které připomínají oči (viz příloha obr. 4) či jeskyní skulptury, jež tvořily fascinující podívanou a Bretona velice přitahovaly. Konkrétní ukázkou může být fotografie od Emily Medkové (viz příloha obr. 15), kdy patník vypadá jako Boiffardův Palec u nohy (viz příloha obr. 12). Třetí a poslední znak tkví v náhodně nalezených objektech. K objasnění můžeme použít Bretonovu příhodu, kdy na bleším trhu našel střevíc ve tvaru lžice, „*ve kterém poznal splnění touhy vyslovené automatickou frází, která mu začala probíhat myslí o několik měsíců dříve.*“<sup>31</sup> Buď bude „*konvulzivní krása latentně erotická, nehybně výbušná, příležitostně magická, nebo nebude vůbec.*“<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> Nadeau, Maurice: *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994, s. 399.

<sup>28</sup> Krauss, Rosalind: Fotografické podmínky surrealismu. In: Císař, Karel (Ed.): *Co je fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 229.

<sup>29</sup> Tamtéž.

<sup>30</sup> Tamtéž.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 230.

<sup>32</sup> Nadeau, Maurice: *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994, s. 400. ISBN 80-85619-63-6.



### 3. Surrealistická fotografická tvorba

Fotoaparát díky svým technickým schopnostem rozšiřuje možnosti běžného lidského zraku, a tím kompenzuje nedokonalosti oka; lze ho popsat jako protězu zvyšující efektivnost lidského oka. „*Fotografie je označení či přenos toho, co je skutečné: je to stopa fotochemického procesu náhodně spojené k té věci na světě, na kterou odkazuje.*“<sup>33</sup> Vyzdvihovanou schopností u fotografie je polapení a zmrazení přítomnosti.

Stejně jako je celé surrealistické hnutí rozmanité, i sama fotografie se vyznačuje různorodostí. Snaha o hledání nových postupů v surrealistické tvorbě byla způsobena „*přirozenou potřebou unikát estétské kanonizaci.*“<sup>34</sup> „*Ale zhruba od třicátých let není možné v moderním umění objevit podstatně nové tvůrčí postupy.*“<sup>35</sup>

Pro surrealismus je fundamentální činnost poezie, jež skrze sebe nechá promlouvat tvůrčího ducha, ale tohoto tvůrčího ducha lze nalézt i ve fotografii. Obrazotvornost se nachází jak v poezii, tak ve fotografii, ale nikoli v hudbě, jelikož podle Bretona „*vizuální obrazy dosahují účinků, které jsou hudbě nedostupné*“<sup>36</sup> a tím „*staví do kontrastu bezprostřednost zraku, jakýsi vjemový automatismus, vůči předem promyšlenému a reflektivnímu kroku myšlení.*“<sup>37</sup> Ve fotografické tvorbě může vzniknout obrazotvornost jen na bázi reálných předmětů, to implikuje, že skrze reálno je možno nazít zázračno. K dosáhnutí nadosobních ideálů, je zapotřebí pomocí konkrétních obrazových impulzů vyvolat ve vnímání „*rozvoj jeho vlastních, osobních mýtů a afektivních vazeb k realitě*“<sup>38</sup> - hlavními nástroji jsou volná asociace a analogie.

---

<sup>33</sup> Pozn.: Krauss navazuje na Charlese Sanderse Peirce, jenž zavedl rozlišení podle toho, jestli spolu předmět a znak souvisí. Z jeho rozdělení vyplývá, že fotografie přísluší mezi indexy (kam patří kupříkladu i kouř značící existenci ohně) a kresby spolu s malbami spadají pod ikony. Krauss, Rosalind E.; Livingston, Jane; Ades, Dawn: *L'amour fou: photography & surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985, s. 31. In: Peirce, Charles Sanders. *Sémiotika*. Editor Bohumil Palek. Praha: Univerzita Karlova, 1997.

<sup>34</sup> Král, Petr: *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 42.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>36</sup> Krauss, Rosalind: Fotografické podmínky surrealismu. In: Císař, Karel (Ed.): *Co je fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 215.

<sup>37</sup> Tamtéž.

<sup>38</sup> Král, Petr: *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 12.

Zda umělecké dílo má surrealistickou povahu, „*spoluurčuje i dost vnějších a nahodilých aspektů, k jakým patří například konkrétní historické souřadnice díla, osobní vztahy jeho autora k surrealistickému hnutí či celkový kontext autorovy tvorby.*“<sup>39</sup> Surrealistická fotografická tvorba může být dokumentární, ale i ateliérově upravená (viz příloha obr. 15, 27) „*Kterákoli fotografie, turistická pohlednice... se může stát „nalezeným předmětem,“ „příležitostně magickým“ znamením, schopným uvést nás na stopu básnického dobrodružství.*“<sup>40</sup> Dobové pohlednice z počátku minulého století v sobě nesou skrytou magii.

Fotografie i film jsou důkazem, že trvalý konflikt mezi skutečností a snem či přáním je zbytečný, protože těmito prostředky lze ukázat a dokázat, že „nadrealita je obsažena v realitě samotné“ - tato teze byla proklamována již André Bretonem. Fotka spolu s filmem „*dovede doslova na rubu všední reality odhalit netušená potencionální dramata, v nichž může hrát uhrančivou roli obyčejný provaz, kus potrhané krajky nebo proutěný koš.*“<sup>41</sup> Surrealisté byli první, kteří se zajímali o dětské čmáranice na zdech, stržené či jinak opotřeбенé plakáty, oslepené sochy nebo zazděná okna. Tímto nám vytane jeden esenciální rys surrealismu - fascinace podružnými přehlíženými prvky skutečnosti. K ilustraci nám poslouží fotografie Emily Medkové, jež se zajímala o reálnou fotografii, tedy o automatické zaznamenávání světa. Vybrala jsem dvě fotky, které mě něčím přitahují - dětská čmáranice a kusy látek (viz příloha obr. 16, 17). Prvý snímek zachycuje starou rozbitou zeď, na níž děti nakreslily muže v klobouku. Muž má vážný, až smutný výraz ve tváři a ruce vzpažené nad hlavu, navíc je vidět pouze horní díl postavy, dolní se již „vzdal.“ Z další fotky od Medkové, myslím, že její název zní *Dvě vdovy*, něco vyzařuje, co mě na ní fascinuje a nutí mě o ní přemýšlet. Ač na první pohled vypadají jen jako dvě plachty zavěšené na zdi, při bližším zkoumání vidíme, jak pravá vypadá jako žena se skloněnou hlavou a je z ní cítit smutek, skoro bych i řekla, že jej má vepsaný ve tváři, a levá žena odvrátila svou tvář a přemítá o své budoucnosti. Na obrázku si můžeme povšimnout zavěšeného řetězu, že by východisko obou vdov? Tuto fotografii lze považovat za ukázkou druhého znaku konvulzivní krásy, kdy něco neživého (plachty) nám připomíná něco živého (ženy).

---

<sup>39</sup> Král, Petr: *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 11.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 22.

Fotograf při vytváření snímku zabírá mimo vybraného objektu i řadu podružných aspektů, jež nemají s objektem nic společného- tedy pokud to není ateliérové aranžmá. Tyto aspekty dodávají „fotografické tvorbě i zvláštní napětí a netušenou magii.“<sup>42</sup>. Například v již zmiňovaném obrázku, Dvě vdovy od Emily Medkové, rozehrává řetěz potencionální dramata.

„Surrealistická tvorba nechce být jen obrazným přepisem, ať věrným nebo idealizovaným, daného stavu světa a lidské situace v něm, nýbrž každé surrealistické dílo je návrhem nového, přijatelnějšího řádu věcí, konkretizací neznámých možností.“<sup>43</sup> Proto například není neobvyklé dokládat soukromé deníky fotografiemi demonstrující realnost příběhů.

U všech surrealistických děl lze nalézt známky erotismu, jenž může být jasně viditelný či skrytý (jinými slovy, buď je zjevný, nebo latentní (viz příloha obr. 3, 24)), ale rozhodně je základním principem surrealistické tvorby. Někteří surrealisté ve svých dílech zdůrazňují sadistické prvky, ale nejen kvůli tomu, aby bořili konvence, „chtějí ukázat útlak a násilí, jež hraje v soudobé civilizaci roli.“<sup>44</sup> „Erotická představa často přechází v obludnou vizi a její analogické významy sahají až k reálným obludnostem v denním životě.“<sup>45</sup> Třeba fotografie od Boiffarda (viz příloha obr. 10), na níž je vyobrazen člověk mající na sobě zřejmě latexovou masku a kolem krku několikrát obmotaný řetěz, bude ukázkou perverze dějící se běžně v reálném životě, patrně by se mohlo jednat o sadomasochistickou sexuální praktiku.

Surrealisté se svou činností nesnaží pouze rozvinout vědomí k vyšším polohám, ale především se pokouší poukázat na obludnosti současného života a myšlení. Fotografie svou podstatou mění naši představu o světě, ač chceme zachytit věrný záznam daného objektu či situace, nelze toho dosáhnout.

Abych následně mohla představit fotografie, jež zásadním způsobem ovlivnili surrealismus, a jejich specifickou tvorbu, vypomohla jsem si rozčleněním surrealistické produkce do dvou oddílů- na dokumentární fotografii, která je spíše reálná, a na ateliérově upravené fotografie zahrnující zmanipulované snímky.

---

<sup>42</sup> Král, Petr: *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 24.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 41.

### 3.1. Dokumentární fotografie

Podstata surrealistické dokumentární fotografie tkví v realistickém záznamu, kdy je z reality získáváno surreálno. Eugen Atget zaznamenával Paříž na konci minulého století, kdy se její vzhled měnil. Jeho snímky zachovávají reálnost a „*každodennost básnického zázračna*“<sup>46</sup> (viz příloha obr. 5). Eugen Atget byl velkým inspiračním zdrojem pro mnohé fotografy- hlavně před válkou, kdy „*se zájem pražských surrealistů soustředí ke každodennímu zázračnu, k projevům lidské prapodstaty v běžných podmínkách současnosti.*“<sup>47</sup> Jedním z těch, kdo využíval dokumentárnost fotografie, byl Jindřich Štyrský, jenž prohlásil: „*Jediné, co mne dnes na fotografii přímo fanaticky láká, je hledání nadreality utajené v předmětech skutečného života. Tato snaha vylučuje jakýkoli estetický formalismus, který surrealistickou fotografii přímo ruší.*“<sup>48</sup> Petr Král Štyrského označuje za „*maják surrealistické fotografie, který měl mimořádný smysl pro vysokou imaginativní vodivost neupravené a všední skutečnosti.*“<sup>49</sup> Jeho tvorba se vyznačuje střídmostí- pomocí zkosených úhlů snímá výlohy obchodů, vývěsné štíty, pouliční reklamy; nesnažil se o efektivnost fotografického modernismu (viz příloha obr. 6, 7). Dokázal zachytit „*nearanžovanou reálnost každodenního zázračna.*“<sup>50</sup>

Na tvorbu Jindřicha Štyrského navazuje Jiří Sever, jenž své dokumentární snímky člení do cyklů. „*Myšlenka fotografického cyklu jako téměř deníkového sledu záběrů, dokumentujících v nejreálnějších scénách a objektech tu výměnu mezi světem a osobním sněním*“<sup>51</sup> (viz příloha obr. 8, 9). Roky po válce se do jeho cyklů promítly tím, že jsou realističtější, protože ztratil iluze, na snímcích můžeme spatřit stesk, hořkost a skepsi. Jiří Sever je flagrantním důkazem, že „*i zdánlivě neaktuální tvůrčí přístup může kdykoli získat novou naléhavost.*“<sup>52</sup>

Jacques- André Boiffard byl fotograf zabývající se lidskou tematikou. Mezi jeho nejznámější tvorbu náleží technicky jednoduché snímky zobrazující nohy (viz příloha

---

<sup>46</sup> Král, Petr: *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 30.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 27.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 27.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 28.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 46.

obr. 11, 12). Jeden z možných pohledů může považovat jeho fotografie nohou za fetiš.<sup>53</sup> Boiffard hlavně fotografoval palce, jež byly odděleny od zbytku nohou, a tím upoutal pozornost na tu část lidského těla, která bývá bez povšimnutí. Což znamená, že využíval ve své práci techniku velkého detailu, se kterou surrealisté sympatizovali, neboť umožňovala spatřit nadrealitu v běžném reálném předmětu. Jeho snímky nazvané Big Toe se objevily v časopise Documents vydávaném Georgem Bataillem (viz příloha obr. 7).

U některých děl Brassaie máme problémy rozeznat, ze kterého předmětu je vytvořená skulptura, neboť se věnoval snímkům velkých detailů, které mají blízko k nefigurativní produkci (viz příloha obr. 13, 14), ve všech jeho fotografiích klade důraz na světlo. Opakovaným námětem v jeho snímcích jsou předměty běžné denní potřeby – například roztržené jízdenky na autobus, svinuté lístky z metra apod. . .

Alois Nožička a Emila Medková patří mezi nejvýraznější české surrealistické fotografy, jež se věnovali snímkům velkých detailů (viz příloha obr. 15, 16, 17, 18). Zájem o detailní fotografii byl způsoben reakcí na druhou světovou válku, jejíž hrůznost měla dopad na celou společnost, tedy i na surrealisty, kteří „se vzdali naděje na bezprostřední realizaci snů v životě.“<sup>54</sup> „Místo pohledů očí, které se na nás upíraly z předválečných „klasicky surrealistických“ obrazů, koláží a fotografií, civí ze snímků vyhaslé krátery prázdných důlků, za kterými je už jen tma beze dna.“<sup>55</sup> České prostředí za stalinismu přálo rozvoji surrealistické fotografii kvůli nemožnosti odpoutání se imaginace od reality. Tito pováleční fotografové, u nichž technika velkého detailu

---

<sup>53</sup> Pozn.: „Slovo fetiš pochází z portugalského fetisso, což znamená začarovanou věc. Fetiš, věci samy o sobě, s nimiž člověk spojoval tajuplnou moc, kouzlo nebo víru, nacházejí etnografové v náboženstvích a kulturách všude po světě.“ Ch. Reycroft definuje fetiš jako „neživý objekt božsky uctíváný domorodci (divochy) proto, že má magickou moc, nebo proto, že je obydlen duchem. Proto jde o objekt, který fetišista obdařil sexuálním významem a bez něhož není schopen dosáhnout sexuálního vzrušení. Sexuálním fetišem je buď neživý objekt, nebo nesexuální část osoby; neživými objekty jsou obvykle šaty, boty nebo ozdoby, živými pak obvykle nohy a vlasy. Fetišista svůj fetiš považuje za „obydlený duchem“, protože fetiš je jasně spojován s osobou, aniž by jí skutečně byl; fetišisté se domnívají, že fetiš má „magickou moc“, protože jeho vlastnictví jim dává potenci, kterou jinak nemají.“ Například sexuální fetišismus může být kapesníkový, kloboukový, stromový, záchodový... Analogon: Fetišismus. Praha: Sdružení Analogonu, 2008, č. 54..

<sup>54</sup> Král, Petr: *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 50.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 51.

prostupuje až k tvorbě nefigurativní,<sup>56</sup> rozdělují své snímky do cyklů, ve kterých je lze uchopit. „Značnou část tvorby Atgetovy, Štyrského, Severovy, Medkové lze chápat jako fotografickou dokumentaci významuplného („nalezeného“) objektu, v němž autor díky „objektivní náhodě“ našel nečekaný předmětný ekvivalent pro některé ze svých vnitřních představ, myšlenek a fascinací.“<sup>57</sup>

Hanse Bellmera jsem zařadila do dokumentární fotografie na poslední místo kvůli jeho tvorbě, jež je na hraně mezi dokumentární a upravenou. Sice nevyužívá žádné speciální techniky při fotografování, ale jeho výtvořky nesou zjevné známky instalace- nezachycuje čistě nalezenou situaci. Bellmera fascinovalo lidské tělo a tuto svou zálibu dával na odív skrze tvorbu, jež obsahovala snímky obnažených panenek v dospívajícím věku. Bellmer jednotlivé části figurín skládal a rozkládal, výsledkem jsou Panenky (die Puppe) tvořené znásobenými jednotlivými částmi jejich těla (viz příloha obr. 19, 20, 21). Zajímavé na panenkách je, že jim není vidět celý obličej, vždy jej mají alespoň částečně zakrytý, mají smyslně pootevřené rty, prázdné oči a místo rukou pahýly. Díla Hanse Bellmera jsou prostoupena perverzí a sadismem a mohou být pochopena jako revoltující, protože v západních zemích jsou obnažené holčičky, které jsou veřejně vystavovány, tabu.

---

<sup>56</sup> „U některých snímků Nožičky je obtížné identifikovat jejich reálný model, protože zpochybňují realitu samu.“ Král, Petr: *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 53.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 18.

### 3.2. Ateliérově upravené fotografie

Man Ray patří mezi nejznámější surrealistické fotografy- mimo to, právě on se stal prvním fotografem, který byl surrealistickou skupinou přijat jako právoplatný člen hnutí. Rád využíval ateliérové aranžmá a pozdější laboratorní úpravy (viz příloha obr. 22- 28). Snímky Mana Raye by se daly charakterizovat tím, že „jsou situovány mimo čas a prostor, do samotného lidského vědomí.“<sup>58</sup> Avšak tvorba Mana Raye obsahuje nejen snímky upravené v ateliéru (jako příklad lze uvést snímek Markýza Cassati- viz příloha obr. 25), ale i fotografie obyčejných předmětů, ve kterých se skrývá erotismus (ukázkou může být Klobouk- viz příloha obr. 24).

Man Ray se stal proslulým svými rayogramy, tento nový způsob manipulace s fotografií je považován za surrealistický přínos fotce (viz příloha obr. 27, 28). Dal by se popsat jako fotografická technika, která nevyužívá fotoaparát. Fotograf v temné komoře umístí pod zdroj světla světlo- citlivý materiál, na který poskládá různě průsvitné předměty. Poté nastává osvětlení papíru, následné vyvolání a ustálení. Po tomto procesu vznikne obraz, kde bílé či šedé předměty (v závislosti na délce expozice a průhlednosti předmětů) vystupují z černého pozadí.<sup>59</sup> „Chemický proces proměnil všední rekvizity rayogramů ve fatamorganické odlesky neznámých vnitřních krajín a dokázal tak Man Rayovým prostřednictvím, že surrealismu se ve fotografii nabízí rovněž jistý druh novodobé alchymie (spřízněnost pozemsky každodenního s kosmickým).“<sup>60</sup> Rayogramy jsou velice působivé, neboť vytvářejí napětí mezi astrálním a všedností obyčejných předmětů, „vypadají jako by přišly přímo z nevědomí.“<sup>61</sup> Petr Král považoval většinu tvorby Mana Raye za nespontánní a neobjevnou, což se ale netýkalo rayogramů. Říkal, že „je příliš zřejmá snaha po vnějším efektu (technicky neobvyklý efekt tu často je formalisticky uplatněn ve fotografickém zpracování nejbanálnějšího motivu- kytice,

---

<sup>58</sup> Král, Petr: *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 30.

<sup>59</sup> Fotogram. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2012-06-09]. Dostupné z: Fotogram. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2012-06-09]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Fotogram>.

<sup>60</sup> Král, Petr: *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 32.

<sup>61</sup> Krauss, Rosalind E.; Livingston, Jane; Ades, Dawn: *L'amour fou: photography & surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985, s. 25.

aktu, ruky...).<sup>62</sup>Jeho snímky jsou aranžované a je na nich patrná „*umělost a estetická dekorativnost obsahu*.“<sup>63</sup>Já osobně bych polemizovala nad vyzněním tohoto výroku proneseným Petrem Králem. Zdá se mi, že plně neoceníl Man Rayovu tvorbu. Například solarizace (viz příloha obr. 26), dokáže ve mně probouzet stejnou zvědavost jako jeho rayogramy (viz příloha obr. 28), z obou technik mám pocit, že nahlížím na něco kosmického. A proč kupříkladu odsuzovat jeho Ingrésovy housle za dekorativní obsah (viz příloha obr. 22)? Vždyť sám André Breton při definování konvulzivní krásy popisoval její druhý znak jako mimikry nebo stavy, kdy se jedna věc podobá jiné a to zde platí- tělo ženy připomíná housle.

Třicátá léta se nesla v duchu obliby aranžovaného surrealismu, k této vlně se přidal i Josef Istler, jenž využíval technickou metodu fokalk neboli heatage objevená Raoul Ubacem (viz příloha obr. 29, 30, 31). Dala by se vysvětlit jako „*zahřívání exponované fotografické desky*“,<sup>64</sup> na které vzniká obraz. Z takto upraveného snímku vznikne nefigurativní fotografie, která na nás může působit jako výjev z prenatálního období života. Další český zástupce zajímající se o aranžovaný surrealismus byl Miroslav Hák, který vymyslel nový technický postup a nazval ho strukáž. Strukáž spočívala v „*polévání citlivého papíru vývojkou a následkem byl fokalk*.“<sup>65</sup> Náhoda hraje prim jak u fokalku, tak i u strukáže, protože člověk nedovede plně ovlivnit vznik fotografie a její pozdější výklad. „*Smysl těchto technik je skryt už přímo v povýšení nahodilého útvaru do řádu smysluplného sdělení, v gestu, které na jedné straně poukazuje ke spontánním procesům jednání a myšlení, a na druhé straně zdůrazňuje svrchovanost tvůrčího záměru*.“<sup>66</sup> Vilém Reichmann využíval takzvané grafogramy, což je „*syntéza fotografie a volní výtvarné tvorby*“<sup>67</sup> (viz příloha obr. 32, 33). Jeho snímky se vyznačují tím, že jsou kultivované a vkusné, tedy estetická stránka hraje v jeho obraznosti podstatnou roli. Snažil se o „*poetizaci světa, jež má zpestřit všední šed'*.“<sup>68</sup> Stal se inspiračním zdrojem pro Emilu Medkovou.

---

<sup>62</sup> Král, Petr: *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994, s. 34.

<sup>63</sup> Tamtéž.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 38.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 50.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 49.



## 4. Reflexe Rosalind Krauss

Rosalind Krauss se zabývala surrealistickými fotografiemi kvůli nedostatečnému uznání jejich důležitosti, kterou si nepochybně vysloužily v rámci surrealistické praxe a díky velké produkci. „Vyvolanou fotografií prostupuje citová hodnota, díky níž se ze snímku stává nesmírně hodnotný směnný artikl.“<sup>69</sup>

Krauss našla esenciální rys surrealistických fotografií, typickou vlastností veškerých fotek je, že obsahují mezery, jež umožňují nahlédnout nevědomí. Hranice fotoaparátu vyřezávající z reality daný prvek může být ukázkou využití rozmezeření. Tedy všechny techniky používané surrealistickými fotografy se vyznačují přítomností mezer. Zdvojování ve fotografii „produkuje formální rým k mezerám, je to dvojkrok, který vyhátní současnost,“<sup>70</sup> „neboť ukazuje prvky v sekvenci, v oddělených buňkách.“<sup>71</sup> U zdvojování platí, že nejdříve existuje originál (jenž lze nazvat označujícím), který je následován svou kopií (označovaným). „Dva obrazy jsou si velmi podobné, ten druhý reprezentuje originál. Je až za prvním a v tomto pořadí může existovat pouze jako figura nebo obraz. Ale ve spojení s originálem, ničí dvojník čistou jedinečnost prvního obrazu. Skrze duplicitu se originál otevírá efektu rozlišení či odložení, postupování od jedné věci ke druhé.“<sup>72</sup>

Příkladem zdvojování může být Fontána od Marcela Duchampa (viz příloha obr. 1). Když z pisoáru vytvořil Fontánu, vytrhl ho z jeho obvyklého rámce a přesunul ho do galerie. Umístění pisoáru, jako výstavního artefaktu, uprostřed galerie nebylo běžnou záležitostí. Pisoár se dostal mimo rámec své obvyklé funkce a byla mu přiřknuta jiná. Označovaný začal tíhnout ke svým tvarům a my jsme ho začali esteticky oceňovat, protože se nalézal v galerii. Dalším příkladem zdvojování je fotografie od Mana Raye oči Marquise Cassati (viz příloha obr. 25), jež vznikly dvojitou expozicí nebo Distortions Andrého Kértésze využívající zrcadla ke zdvojování (viz příloha obr. 40).

---

<sup>69</sup> Krauss, Rosalind: Fotografické podmínky surrealismu. In: Císař, Karel (Ed.): *Co je fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 219.

<sup>70</sup> Pozn.: „Přijetí mezer dává jasně najevo, že se nedíváme na skutečnost, ale na svět prolezlý interpretacemi či významy, tedy na realitu rozpjatou průrvami či mezerami.“ Tamtéž, s. 225.

<sup>71</sup> Tamtéž.

<sup>72</sup> Krauss, Rosalind E.; Livingston, Jane; Ades, Dawn: *L'amour fou: photography & surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985, s. 28.

„Surrealita je přirozenost překroucena do určitého druhu psaní. Zvláštní přístup, který fotografie jakožto medium má k této zkušenosti je fotograficky privilegované spojení ke skutečnosti.“<sup>73</sup> Technika rozmezezení a zdvojování, jež jsou používané ve fotografiích, je zaznamenávání tohoto překroucení. Funkce fotografie nespočívá v interpretování reality (například dekódování ve fotomontážích Heartfielda viz příloha obr. 36, 37, 38)), avšak v reprezentaci konfigurované, kódované či psané reality. Příkladem rozmezezení může být koláž od Salvadora Dalího nazvaná *The Phenomenon of Ecstasy* (viz příloha obr. 35), ve které se Dalí snaží ukázat podstatu extáze. Snímek se skládá z množství dílčích zachycení extáze a mezi jednotlivými obrázky se nacházejí mezery a průrvy, jež vyhání přítomnost. Z jednotlivých obrázků nelze extázi rozpoznat, ale v celkovém výjevu ji lze uvidět.

Fotografie je obvykle považována za „zprávu bez kódu“, což znamená, že psaní je od ní absolutně oddělené. O fotomontáži lze prohlásit, že „vyjadřuje nejen fakt, který zobrazuje, ale také sociální tendence vyjádřené tímto faktem.“<sup>74</sup> „Jestliže jsou tyto práce schopné „označovat“ (tedy vyjádřit realitu skrze určitý druh jazyka), je to díky funkci buněčné struktury, kterou využívá montáž, se svými empatickými mezerami mezi střepy reality a noreality.“<sup>75</sup>

„Fotografie s jejími technickými základy v okamžitém zaznamenávání událostí, zaznamenává to, co bychom mohly nazvat paralelním prostorem reality. Prostor se nám neprezentuje jako přirozeně posloupný, jako třeba čas, ale jako čistá přítomnost. Fotografie běžně funguje jako druh doložení hladkosti reality jako takové se svým neporušeným povrchem nebo zachycením všeho, co zrak dokáže pojmout v jediném pohledu.“<sup>76</sup> Tedy snímek nám umožňuje nahlédnout obraz simultaneity, což znamená, že všechny věci v daném prostoru a v dané době jsou si navzájem současné a přítomné.

Nejdříve je za fundament estetiky určen zrak, jenž má být primitivní a přirozený a nemá být podroben přemýšlení a podléhat kontrole. Breton ve své eseji „Surrealismus a malířství“ prohlašuje o vidění, „že má absolutní převahu nad ostatními

---

<sup>73</sup> Krauss, Rosalind E.; Livingston, Jane; Ades, Dawn: *L'amour fou: photography & surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985, s. 35.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>75</sup> Tamtéž. In: Barthes, Roland: *Rétorika obrazu*. In: *Co je to fotografie*. Císař, Karel (ed.), Praha: Hermann a synové, 2004, s. 51–62.

<sup>76</sup> Tamtéž s. 28.

smysly.“<sup>77</sup> Zrak byl následně svržen psaním, jelikož dává přednost kurzivnímu automatismu před vizuálním (obrazovým) zachycením. „*Distinkce mezi psaním a viděním je jen jednou z mnoha antinomií, které se surrealismus podle Bretona snaží rozpustit ve vyšší syntéze surreality, která v tomto případě vyřeší dualismus percepce a reprezentace.*“<sup>78</sup> Percepce je okamžitou zkušeností, jež je pravdivější, a tím i lepší, zatímco reprezentace má určitou distanci od reality, je jen kopií, což znamená, že je podezřelá z podvodu. Breton „*podezřívá obraz, a tudíž reprezentaci snu, a ne sen sám o sobě.*“<sup>79</sup> Automatické psaní nebo kreslení nespadá do oblasti reprezentace, ale jde spíše o manifestaci či zaznamenávání, protože se jedná o okamžitou zkušenost, která je neposkvrněná distancí a vnější podobou znaků. Ač se to nemusí jevit, Breton neopovrhoval reprezentaci, ba naopak, reprezentace tvoří jádro jeho vymezení konvulzivní krásy- podstata konvulzivní krásy spočívá v zakoušení skutečnosti jakožto zpodobnění, reprezentace.

„*Co fotoaparát orámuje a tudíž zobrazí, je automatické psaní světa, tudíž konstantní nerušené vytváření znaků.*“<sup>80</sup> Surrealistické snímky kladou značný důraz na rám, jenž sám sebe považuje za znak, který je prázdný a označuje význam. Skrze rám je fotoaparát schopen nalézt a izolovat světovou produkci erotických symbolů a jejich nepřetržité automatické psaní. Rám může být buď oslavován, reprezentován (například jako ve snímku Mana Raye Památník markýzi de Sade), nebo může být přítomen latentně a mít funkci rozmezeření (k nástinu lze využít tvorbu Medkové, kupříkladu jeho zachycení čmáranic- viz příloha obr. 16). Při rámování či rozmezeření „*odhaluje fotografie svět takový, jak je napsaný.*“<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> Krauss, Rosalind E.; Livingston, Jane; Ades, Dawn: *L'amour fou: photography & surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985, s. 20.

<sup>78</sup> Tamtéž.

<sup>79</sup> Tamtéž.

<sup>80</sup> Tamtéž., s. 35.

<sup>81</sup> Tamtéž., s. 40.

## 5. Závěr

Smyslem této práce bylo ukázat a snad i dokázat, že surrealistická fotografie si oprávněně nárokuje místo mezi nejvýznamnějšími a nejdůležitějšími projevy surrealistické produkce. Fotografie mohou vzniknout jen na bázi reálných předmětů, jejich posláním je doložení hladkosti reality nemající porušený povrch a dokáží zachytit vše, co zrak umí postřehnout při jediném pohledu. Fotografie zobrazuje obraz simultaneity, což znamená, že věci v daném místě a chvíli jsou si navzájem současné a přítomné. Typickým znakem všech surrealistických fotografií je vyskytující se erotismus, buď zjevný či latentní.

Vizualita byla pro surrealismus velmi důležitá, avšak až po psaní. Automatické psaní bylo pro surrealismus základem, neboť nebylo kontrolováno rozumem a jedná se tedy o okamžitou zkušenost, díky níž mohlo být uzřeno nevědomí. Automatismus se nevyskytoval jen v psaní, ale i ve fotografiích- prostřednictvím fotografie je možno nahlédnout nevědomí. Některé fotografie nám mohou připadat jako by přímo zjevovaly něco nadpozemského, a tím fotografie dokazuje, že trvalý konflikt mezi skutečností a snem je zbytečný, protože nadrealita se vyskytuje v samotné realitě. Podle Bretona jsou nejlepšími obrazy ty, jež se vyznačují náhodností (mohla by to tedy být technika strukáže, solarizace a samozřejmě rayogramy) a lze je těžko přeložit do praktického života.

Surrealismus se snažil podle Bretona „odlišnost mezi psaním a viděním rozpustit ve vyšší syntéze surreality,“ a tak vyřešit dualismus percepce a reprezentace. Obraz, tedy reprezentaci, obviňuje z podvodu, ne sám sen, neboť to je okamžitá zkušenost. Breton nebyl zaujatý vůči reprezentaci, ba naopak, podstata konvulzivní krásy tkví v zakoušení skutečnosti jakožto reprezentace.

Rosalind Krauss objevila základní rys všech surrealistických fotografií, charakteristickou vlastností je, že obsahují mezery umožňující nahlédnout nevědomí. Rozmezeření lze dosáhnout již při snímání daného výseku reality fotoaparátem, tudíž všechny rozmanité techniky používané surrealistickými fotografy se vyznačují přítomností mezer. Technika zdvojování produkuje formální rým k mezerám, dvojkrok vyhánějící současnost. Při zdvojování ničí dvojník jedinečnost prvního obrazu.

To, co je zobrazeno fotoaparátem, je automatické psaní světa, tedy nerušené vytváření znaků. A úkol fotografie vězí v reprezentaci konfigurované, kódované či psané reality.

## 6. Zdroje

*Analogon: Fetišismus*. Praha: Sdružení Analogonu, 2008, č. 54. ISSN 0862-7630.

*Analogon: Sféra snu*. Praha: Paseka; Kozoroh; Lidové noviny; Sdružení Analogonu, 1969, 1990- 2001, č. 32. ISSN 0862-7630.

*Analogon: Dětství*. Praha: Paseka; Kozoroh; Lidové noviny; Sdružení Analogonu, 1969, 1990- 2011, č. 63. ISSN 0862-7630.

Breton, André: *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann & synové, 2005.

Černoušek, Michal: *Sigmund Freud, dobyvatel nevědomí*. Litomyšl: Paseka, 1996. ISBN 80-718-5082-9.

Effenberger, Vratislav: *Realita a poesie*. Praha: Mladá fronta, 1969.

Hamanová, Růžena, Olivier Poivre d'Arvor a Helena Domanjová. *Magnetická pole: Les champs magnetiques : André Breton a Skupina surrealistů u Československu 1934-1938*. Prague, 1993. ISBN 80-85085-08-9.

Klingsöhr-Leroyová, Cathrin: *Surrealismus*. Praha: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-656-7.

Král, Petr: *Fotografie v surrealismu*. Praha: Torst, 1994. ISBN 80-85639-33-5.

Krauss, Rosalind: *Fotografické podmínky surrealismu*. In: Císař, Karel (Ed.): *Co je fotografie?*. Praha: Herrmann & synové, 2004. ISBN 80-239-5169-6.

Krauss, Rosalind E.; Livingston, Jane; Ades, Dawn: *L'amour fou: photography & surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985. ISBN 0-89659-576-5.

Nadeau, Maurice: *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia, 1994. ISBN 80-85619-63-6.  
translation Zbyněk Havlíček

*Sigmund Freud: poselství a inspirace*. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 1999, 111 s. ISBN 80-704-2552-0.

Sauret, Marie-Jean.: *Freud a nevědomí*. Praha: Levné knihy KMa, 2006. ISBN 80-730-9330-8

### Webové zdroje:

Fotogram. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA):

Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2012-06-09]. Dostupné z: Fotogram. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2012-06-09]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Fotogram>

Wikipedie: *André Breton*. URL:[http://cs.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9\\_Breton](http://cs.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Breton)  
<http://www.towson.edu/heartfield/art/blood.html>

## **Zdroje použitých fotografií:**

- Obr. 1, 2:** [http://www.marcel Duchamp.net/today\\_picture.php](http://www.marcel Duchamp.net/today_picture.php)
- Obr. 3:** <http://mamabugphotos.blogspot.com/2011/11/old-florida-trains-part-2.html>
- Obr. 4:** Oči-motýl <http://kreacionismus.cz/content/uzasna-kresba-motylich-kridel>
- Obr. 5:** <http://bastardtype.wordpress.com/2011/05/12/131-the-accidental-genius-of-eugene-atget/>
- Obr. 6, 7:** <http://leighgillam.wordpress.com/2012/03/25/jindrich-styrsky/#>
- Obr. 8, 9:** <http://www.uloz.to/hledej/?q=jiri+sever>
- Obr. 10, 11, 12:** <http://theworldofphotographers.wordpress.com/2011/11/04/boiffard-jacques-andre-1902-1961-photographer/>
- Obr. 13:** <http://archive.photographie.com/?evtid=110362>
- Obr. 14:** <http://thehighlights.org/wp/voluntary-sculptures>
- Obr. 15:** <http://www.greisen.cz/cd52html-csitem143.html>
- Obr. 16:** [http://www.arcadja.com/auctions/en/medkov%C3%A1\\_emila/artist/342152/](http://www.arcadja.com/auctions/en/medkov%C3%A1_emila/artist/342152/)
- Obr. 17:** <http://www.praguepost.com/night-and-day/galleries/2070-writing-on-the-wall.html>
- Obr. 18:** <http://www.paladix.cz/clanky/troji-ohlednuti-za-dobrou-fotografi.html>
- Obr. 19:** <http://www.wurzeltod.ch/?tag=hans-bellmer>
- Obr. 20:** <http://www.okultura.cz/WordPress/?p=3261>
- Obr. 21:** <http://museum.icp.org/museum/exhibitions/bellmer/intro1.html>
- Obr. 22:** <http://artblogbybob.blogspot.cz/2007/08/unconcerned-but-not-indifferent.html>
- Obr. 23:** <http://riowang.blogspot.cz/2011/06/singing-is-forbidden.html>
- Obr. 24:**  
[http://www.jameshymaphotography.com/pages/artistsingle/2162/all/man\\_ray-untitled\\_\(hat\).html](http://www.jameshymaphotography.com/pages/artistsingle/2162/all/man_ray-untitled_(hat).html)
- Obr. 25:** <http://picasaweb.google.com/lh/photo/p5rBajg148wZRhh07CAZFA>
- Obr. 26:** Krauss, Rosalind E.; Livingston, Jane; Ades, Dawn: *L'amour fou: photography & surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985. ISBN 0-89659-576-5.
- Obr. 27:** <http://www.school-portal.co.uk/GroupPrintCustomPage.asp?GroupID=51936&ResourceId=164007>
- Obr. 28:** <http://printopixel.blogspot.cz/2011/04/rayograms.html>
- Obr. 29:** <http://www.jmcfaber.at/artists/istler.html>

- Obr. 30, 31:** Krauss, Rosalind E.; Livingston, Jane; Ades, Dawn: *L'amour fou: photography & surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985. ISBN 0-89659-576-5.
- Obr. 32, 33:** <http://www.artvalue.com/auctionresult--renger-patzsch-albert-1897-196-halligen-mann-im-boot-1565946.htm>
- Obr. 34:** <http://www.allstarpics.net/0027515/010306389/salvador-dali-pic.html>
- Obr. 35:** <http://www.wikipaintings.org/en/salvador-dali/the-phenomenon-of-ecstasy>
- Obr. 36, 37, 38:** <http://www.towson.edu/heartfield/art/blood.html>
- Obr. 39:** <http://cestovnik.com/horror.html>
- Obr. 40:** [http://www.masters-of-photography.com/K/kertesz/kertesz\\_distortion\\_full.html](http://www.masters-of-photography.com/K/kertesz/kertesz_distortion_full.html)  
<http://www.towson.edu/heartfield/art/arena.html>
- Obr. 41:** <http://adamfcornford.wordpress.com/tag/andre-breton/>

## 7. Příloha

Obr. 1



Mezi Duchampovy ready-mades patří i jeho světoznámá Fontána.

Obr. 2



Sušák na lahve od Marcela Duchampa



Obr. 3



Prvý příklad, na němž Breton dokládá konvulzivní krásu- vyčerpání pohybu. Lokomotiva, která byla ponechána v lese.

Obr. 4



Motýlí křídla připomínající oči.

Obr. 5



Eugen Atget (zaznamenával měnící se Paříž na přelomu minulého století).

Obr. 6



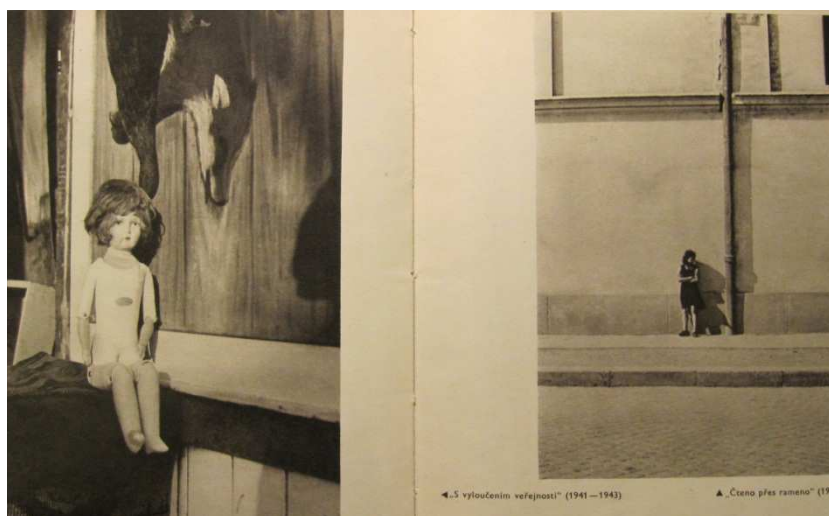
Jindřich Štyrský zachycoval každodenní zázračno.

Obr. 7



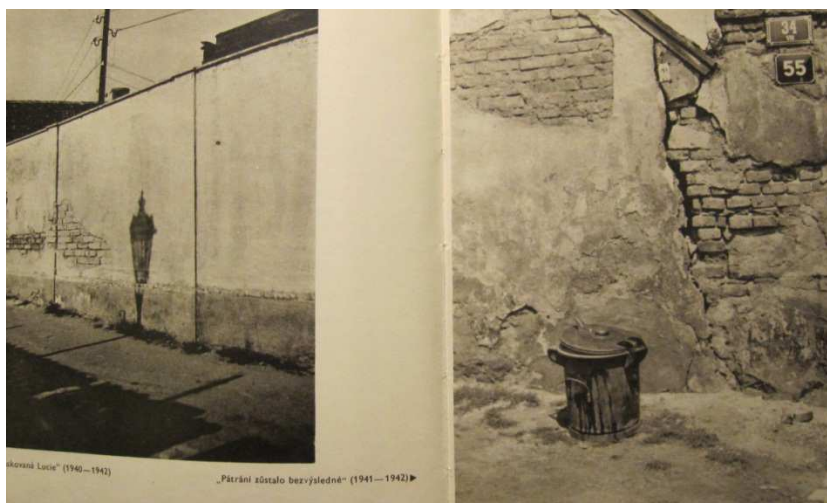
Štyrský hledal nadrealitu vyskytující se v předmětech skutečného života.

Obr. 8



Jiří Sever řadil své dokumentární fotografie do cyklů.

Obr. 9



V Severově poválečné tvorbě je zřetelná hořkost a skepse.

Obr. 10



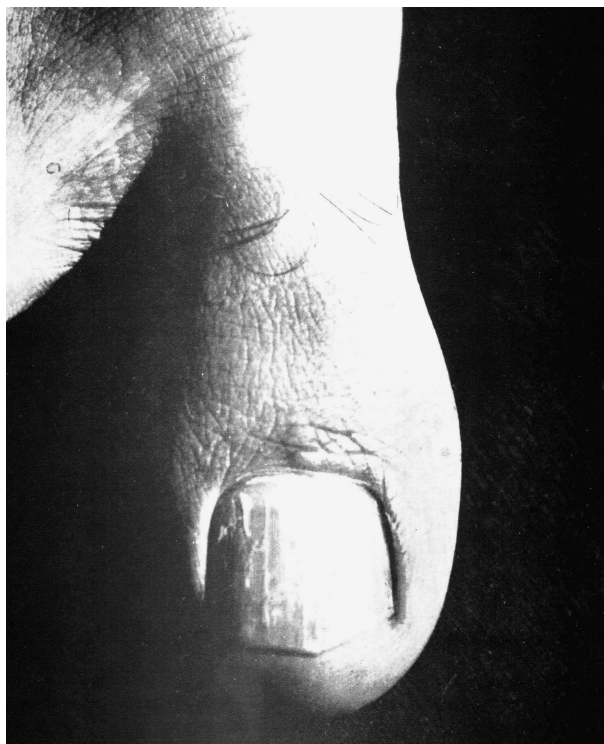
Člověk v kukle od Boiffarda značící perverzi běžného života.

Obr. 11



Boiffardova záliba v nohách.

Obr. 12



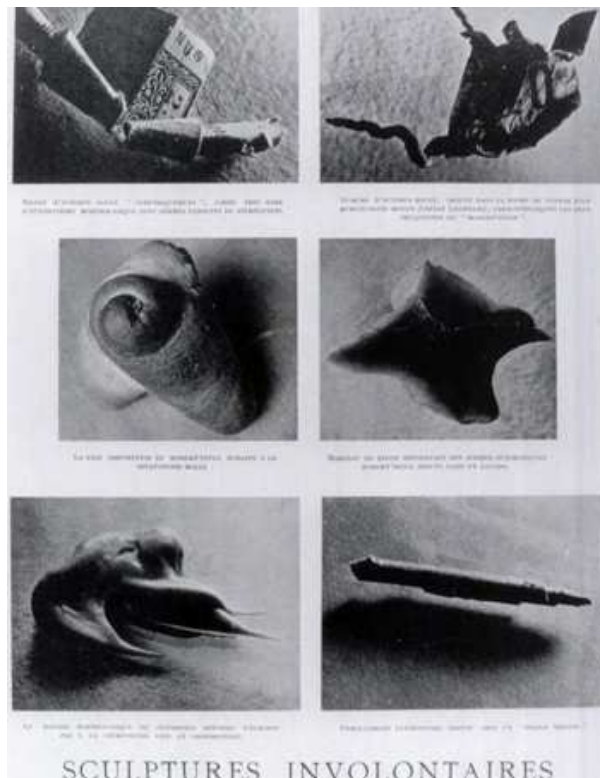
Boiffardův obrázek palce na noze (Big Toe), využívající techniku velkého detailu, čímž vypadá jako socha.

Obr. 13



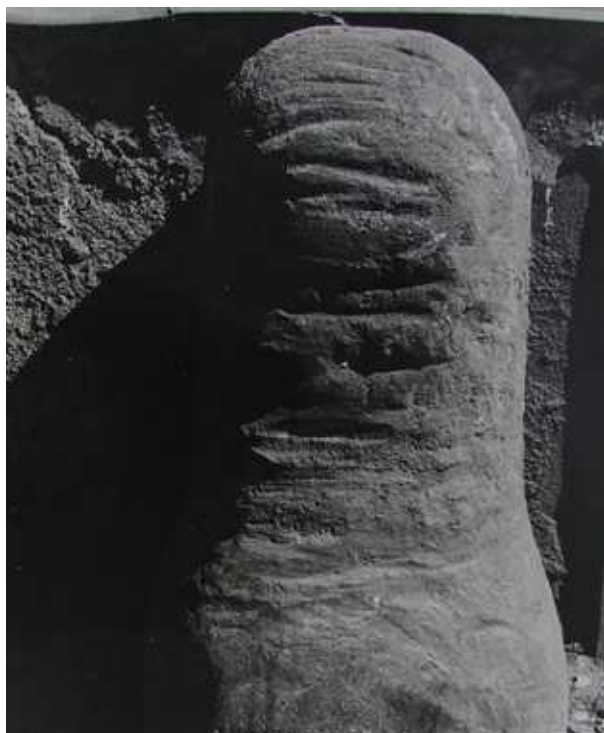
Brassaiovo zalíbení ve velkých detailech.

Obr. 14



Brassaiovo dílo Nezamýšlené sochy, jež vytvořil pomocí velkého detailu obyčejných věcí (kupříkladu lístku na autobus).

Obr. 15



Emila Medková využívající techniku velkého detailu. Středem jejího zájmu se staly předměty, jež nacházela ve volném prostřanství.

Obr. 16



Emila Medková vyfotografovala dětskou kresbu na zdi.

Obr. 17



Dvě vdovy od Emily Medkové působící velice depresivním dojmem.

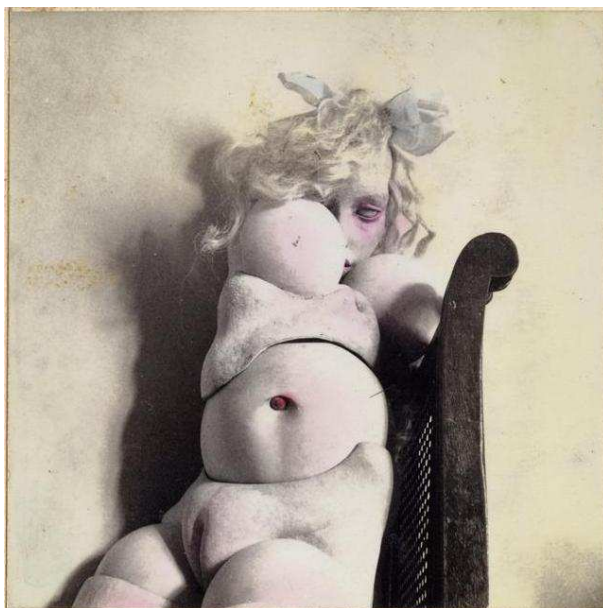
Obr. 18



Alois Nožička se rovněž věnoval snímkům velkých detailů skutečných předmětů.



Obr. 19



Hans Bellmer a jeho panenky (die Puppe), u nichž nalézáme zdvojení jejich částí těla.

Obr. 20



Panenky Hanse Bellmera jsou plné perverze.

Obr. 21



U panenek Hanse Bellmera lze najít i stopy sadismu.

Obr. 22



Obr. 22

Ingrésovy housle od Mana Raye, jež se staly známé po celém světě.

Obr. 23



Snímek tanečnice tanga od Man Raye, příklad vyčerpání pohybu.

obr. 24



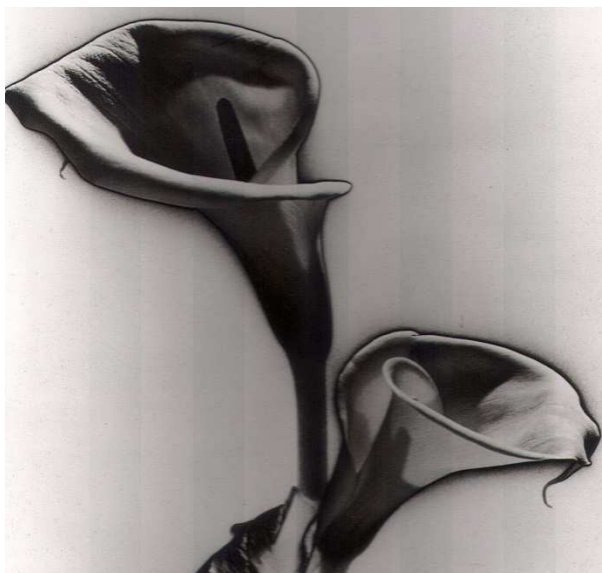
Klobouk od Mana Raye nesoucí známky erotismu.

Obr. 25



Velmi oblíbeným motivem surrealistů byly oči, jimiž byl inspirován i Man Ray, který využil techniky zdvojení a dal tím za vznik Markýze Cassati.

Obr. 26



Z obyčejné květiny vytvořil Man Ray dílo nesoucí známky nadpozemského. Tento snímek zhotovil pomocí techniky solarizace, která vzniká tím, že, *fotografický papír je krátce vystaven světlu během procesu vyvolání- tím se mění různé stupně vztahu tmavých a světlých tónů.*“ Krauss, Rosalind E.; Livingston, Jane; Ades, Dawn: *L'amour fou: photography & surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985, s. 28. ISBN 0-89659-576-5.

Obr. 27



Prostřednictvím rayogramů bylo na základě skutečných věcí možno uzít astrálno.

obr. 28



Rayogramy jsou řazeny mezi nejvýznamnější přínos fotografii.

obr. 29



Josef Istler ve svých snímcích aplikoval techniku fokalku, jejíž podstatou je nahodilost.

Obr. 30



Válka Amazonek od Raoula Ubaca. Snímek vypadá jako by zachycoval mimozemské postavy.

Obr. 31



Aranžované snímky Raoula Ubaca, jež vznikly díky technice heatage.

Obr. 32



Vilém Reichmann ve své tvorbě využívá grafogramy, spojuje fotografii a výtvarnou tvorbu.

Obr. 33



Vilém Reichmann bral ohledy i na estetickou stránku snímku.

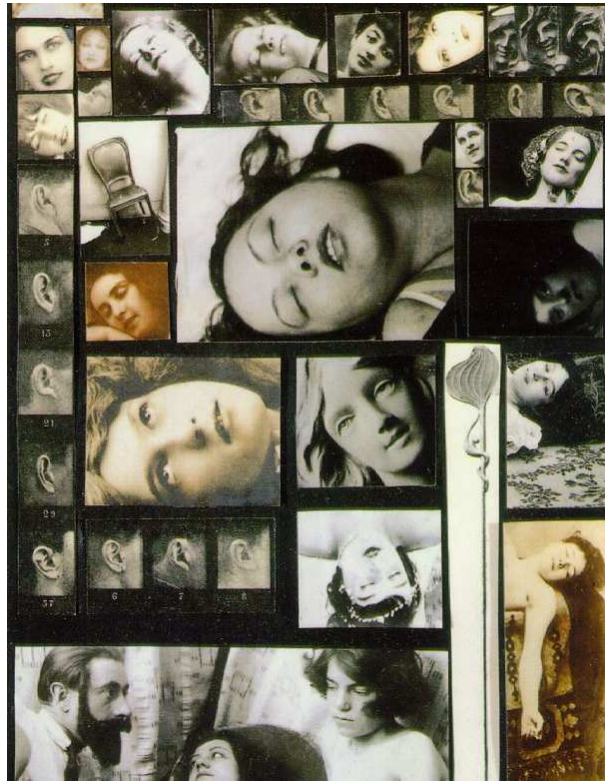
Obr. 34



Salvador Dalí a jeho Yoga Desk.



Obr. 35



The Phenomenon of Ecstasy od Salvadora Dalího je příkladem koláže, jež je plná silných přeryvů a různých snímků, tím je zbavena pocitu přítomnosti.

Obr. 36



V Adolf the Superman: Swallows Gold and Spouts Junk Heartfield poukazuje na to, že Hitler obdržel finanční podporu od bohatých průmyslníků.

Obr. 37



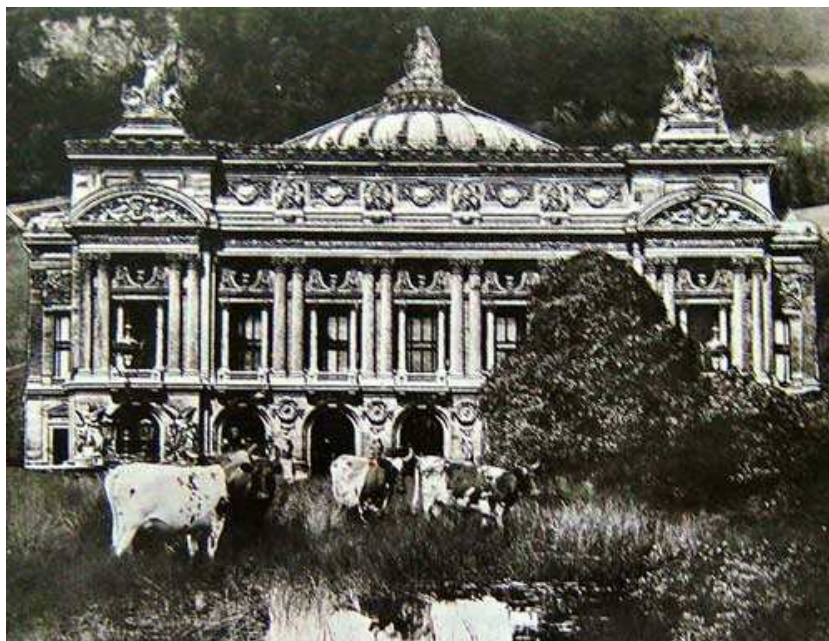
Fotomontáže Johna Heartfielda byly silně politické (byl proti Hitlerovi a nacistické straně). Tato fotomontáž Police Commissioner Zörgiebel ukazuje odpor k muži, jenž podporoval nacistickou stranu.

Obr. 38



Satira na nedostatek potravin v Německu nazvaná Goebbel's Response od Johna Heartfielda, ze které vyplývá- Proč nejíst Židy, když nemají žádnou hodnotu?

Obr. 39



René Magritte experimentoval s fotokoláží.

Obr. 40



André Kertész využíval ke zdvojení zrcadlo.

Obr. 41



„Breton vyobrazuje sám sebe s mikroskopem, optickým zařízením vynalezeným, aby rozšiřoval běžné vidění, k tomu, aby vidění rozšířilo své síly způsobem, jakým to fotoaparát nedokáže.“ (Krauss, Rosalind E.; Livingston, Jane; Ades, Dawn: *L'amour fou: photography & surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985, s. 25. ISBN 0-89659-576-5)