

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Diplomová práce

2021

BcA. Viktor Chomiak

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Diplomová práce

TEMATICKÁ FOTOGRAFICKÁ PUBLIKACE

AKCENTY TÍCHA

BcA. Viktor Chomiak

Plzeň 2021

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Katedra výtvarného umění

Studijní program Výtvarná umění

Studijní obor Intermediální tvorba

Specializace Užitá fotografie

Diplomová práce

TEMATICKÁ FOTOGRAFICKÁ PUBLIKACE

AKCENTY TÍCHA

BcA. Viktor Chomiak

Vedoucí práce: prof. Mgr. Štěpán Grygar

Katedra výtvarného umění

Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2021

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI
Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara
Akademický rok: 2019/2020

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE (projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **BcA. Viktor CHOMIAK**
Osobní číslo: **D18N0058P**
Studijní program: **N8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Intermediální tvorba, specializace Užitá fotografie**
Téma práce: **TÉMATICKÁ FOTOGRAFICKÁ PUBLIKACE**
Zadávající katedra: **Katedra výtvarného umění**

Zásady pro vypracování

Obrazová publikace, autorská kniha, kniha-objekt.

Tvůrčí záměr: Vytvoření autorské publikace zaměřené na vnímání a zachycování okolního světa prostřednictvím výtvarné fotografie. Soustředění se na vnímání tvarů, struktur, linií a geometrického řádu všude kolem nás a následné kladení těchto prvků do vztahů.

Způsob realizace: Digitální fotografie, analogová fotografie, následné vytváření publikace a výstavního souboru. Využití principů výtvarné fotografie a kombinování různých fotografických žánrů.

Cíl: Vizuální zachycení toho, jak se v okolním světě setkávají rozličné tvary a struktury, využitím různých fotografických žánrů. Znázornění osobního přístupu k fotografii, ale také sebereflexe, vnímání sebe sama a zkoumání uspořádání vlastní osobnosti. Nahlédnutí na danou tematiku v historickém kontextu fotografie a její zhodnocení ve vztahu k současnosti.

Předpokládaný charakter výstupu: Fotografická publikace o min. 20 fotografiích, výstavní soubor vybraných fotografií (formát, provedení a počet fotografií vyplýve v průběhu zpracovávání).

Rozsah průvodní zprávy: Min. 10 normostran.

Rozsah teoretické části: **min. 10 normostran textu**
Rozsah praktické části: **vyplyne ze zpracování DP**
Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam doporučené literatury:

BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-026-7.
BIRGUS, Vladimír. *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*. Praha: Kant, 1999. ISBN 80-86217-11-6.
FOSTER, Hal, Rosalind KRAUSS, Yve-Alain BOIS, Benjamin H. D. BUCHLOH a David JOSELIT.
Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus. Druhé, rozšířené vydání.
Praha: Slovart, 2015. ISBN 978-80-7391-975-7.
PASTOR, Suzanne a Gunther DIETRICH. *Czech Fundamental*. Praha: Kant, 2015. ISBN 978-80-7437-183-7.
PFEIFFER, Ingrid a Max HOLLEIN, ed. *László Moholy-Nagy: Retrospective*. Munich: Prestel, 2009. ISBN 978-3-7913-5002-8.

Vedoucí diplomové práce: **Prof. Mgr. Štěpán Grygar**
Katedra výtvarného umění

Datum zadání diplomové práce: **29. května 2020**
Termín odevzdání diplomové práce: **30. dubna 2021**



L.S.

Doc. akademický malíř Josef Mištera v.r.
děkan

Mgr. Jindřich Lukavský, Ph.D. v.r.
vedoucí katedry

Prohlašuji, že jsem umělecké dílo vypracoval samostatně a nejedná se o plagiát.

Plzeň, duben 2021

.....
podpis autora

Poděkování:

Děkuji za hodnotné rady a odborné vedení během tvorby této diplomové práce
prof. Mgr. Štěpánu Grygarovi

OBSAH

1 ÚVOD	1
2 HISTORICKÝ KONTEXT	2
3 MOJE TVORBA	10
3.1 Posun, všednost, nekonkrétnost námětu	10
3.2 Jednotlivé fotografické soubory:	12
3.2.1 Fotografický soubor: <i>Akcenty ticha I</i>	13
3.2.2 Fotografický soubor: <i>Akcenty ticha II</i>	13
3.2.3 Fotografický soubor: <i>Akcenty ticha III</i>	15
4 REALIZACE A FINÁLNÍ PODOBA	16
5 SEBEREFLEXE	17
6 ZÁVĚR	19
7 SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	20
8 RESUMÉ	22
9 SEZNAM PŘÍLOH	23

1 ÚVOD

Cílem této diplomové práce je vytvoření autorské fotografické publikace. Knižní forma je častým výstupem mé volné fotografické tvorby, kterou následně rád kombinuji s výstavním souborem. Fotografické dílo této diplomové práce je o mé osobnosti, o subjektivním pohledu na okolní svět. Jde o introspekci, kterou se snažím zachycovat prostřednictvím fotografie. Zkoumám vizualitu svého blízkého okolí – zaměřuji se na setkávání rozličných tvarů, geometrických ploch a struktur – tyto prvky vyhledávám jak v městském prostředí, tak v přírodě. Pohybuji se na hranici mezi abstrakcí a realitou.

Jsem fascinován schopností, která je fotografii vlastní, a tou je abstrahování reality – tento rys se promítá do mé tvorby. Nad tímto tématem se chci také zamyslet v rámci historického kontextu v textové části práce. Ve vztahu k charakteru mé tvorby bych chtěl přiblížit, jaké fotografické přístupy jsou pro mě důležité, z čeho vycházím, co mě ovlivňuje, a vyjádřit tak můj vztah k výtvarné fotografii a ke konkrétním úsekům fotografické tradice.

Následně chci pojednávat o své tvorbě, o jednotlivých fotografických souborech (publikacích) této diplomové práce. Rád bych přiblížil, jaké náměty vyhledávám, z čeho čerpám, vůči čemu jsem pozorný a proč. V neposlední řadě hodlám objasnit realizaci a finální podobu fotografické části této diplomové práce.

2 HISTORICKÝ KONTEXT

Subjektivní vidění v moderní fotografii se rodilo už v období meziválečné avantgardy. Principy nové věčnosti kladly důraz na nové vidění – na odkrývání nové reality prostřednictvím fotografie. Zajímá mě, jak se tyto principy vyvíjely dál. Některé tyto tendence totiž trvají dle mého názoru do současnosti a k velkému užítkování (i když jiným způsobem) došlo v 70. a 80. letech ve vizualismu. Zakořenění tradice české avantgardní fotografie meziválečného období a následně tradice českého vizualismu je něco, co dle mého názoru jistým způsobem ovlivňuje a bude ovlivňovat (ať vědomě či nevědomě) stávající i nastupující umělce v českém prostředí, kteří přistupují k fotografii výtvarně.

Mnou zmiňovaní autoři a momenty z dějin fotografie jsou subjektivním výběrem. Nesnažím se o komplexní pojetí, jde o výběr toho, co je nějakým způsobem důležité pro moji tvorbu a pro moje uvažování o fotografii.

Hledání nového vidění, nové estetiky probíhalo v období avantgardy dvěma způsoby. Jedním bylo rozmanité experimentování často zcela bez kamery (fotogramy, koláže, multiexpozice atd.), druhým způsobem byla přímá fotografie bez manipulace. V tomto kontextu mě zajímají především principy přímé fotografie, jak její příznivci hledali nové způsoby, jak abstrahovat realitu pouhým subjektivním viděním, bez jakýchkoliv manipulací. Takový přístup mi totiž připadá nadčasový a já sám ho uplatňuji ve své tvorbě.

Na formování české avantgardy působilo několik mezinárodních vlivů. Vedle silného kontaktu s francouzským uměním to byly především vlivy německé fotografie nové věčnosti, vliv Bauhausu a v neposlední řadě také vliv ruského konstruktivismu (ve fotografii především tvorba Alexandra Rodčenska) nebo holandského neoplasticismu. To vše bylo doprovázeno také všudypřítomnou modernizací, obrovským technickým pokrokem. V tomto kontextu lze mluvit o zcela novém fotografickém tvarosloví, které se postupně rozvíjelo. Autoři ho přejímali a obohacovali vlastními originálními přístupy. Do takového tvarosloví patřily odvážné výřezy, časté používání diagonální kompozice, podhledy, nadhledy a podobně.¹ Důležitý byl postupný odklon od přežitého piktorialismu a odmítání ušlechtilých tisků. Tento postoj přivezl do českého prostředí roku 1921 Čechoameričan Drahomír Josef Růžička, který propagoval principy přímé fotografie již bez zásahů do negativů (prosazované Alfredem Stieglitzem a Clarencem H. Whitem).² Růžička takto ovlivnil spoustu českých tvůrců, například Jaromíra Funkeho – ocenění takového přístupu vyplývá z textu, který napsal Funke o další Růžičkově pražské výstavě: „(...) Jeho pozitiv je věrnou kopií negativu. (...) Neboť tam, kde není měněno, jest fotografická pravda.“³

Průkopníkem abstraktní fotografie v Česku byl Jaroslav Rössler. Ten vedle fotogramů vytvářel konstruktivistická díla založená na geometrii a pravých úhlech. Fotografoval mistrně nasvícené geometrické objekty, které si často sám vyráběl z různých materiálů. Důležitá pro něj byla role světla

¹ BIRGUS, Vladimír. České avantgardní umění a svět. In: BIRGUS, Vladimír. *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*. Praha: KANT, 1999. ISBN 80-86217-11-6. s. 21.

² BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-026-7. s. 34-35.

³ Tamtéž, s. 35.

a vržených stínů. Minimalistické a elementárně geometrické kompozice vytvářel i venku, mimo ateliér.⁴ (Příloha 1)

Další výrazný představitel avantgardy Jaromír Funke kladl důraz na purismus, na čistou fotografii. Také fotografoval zátiší geometrických předmětů, kdy pro něj důležitou roli hrály vržené stíny. Svým dílem předvedl, že abstrahovat realitu lze i bez potlačování fotografického verismu – a to například velkým detailem, narušením prostorové orientace a plošným řešením obrazu.⁵ Stejně jako on i další čeští tvůrci takto navazovali na principy německé nové věcnosti a americké přímé fotografie (např. tvorba Paula Stranda).⁶

Protože je pro mě tento přístup přímé fotografie, která zviditelňuje dříve nezobrazený svět, velice důležitý, chtěl bych se pozastavit také přímo u Paula Stranda. Jeho úchvatné a zcela nové vidění ohromilo v roce 1916 Alfreda Stieglitze, který v tom viděl, „...že hodnoty modernismu a »přímé fotografie« mohou dokonale splynout na ploše jediného tisku.“⁷ Fotografie nazvaná jako *Abstrakce, Veranda, Stín, Twin Lakes, Connecticut (1916)* (Příloha 2) je skvělým příkladem Strandova nového fotografického přístupu. Na fotografii je znamenitě rozehraná hra světla a stínů, rytmické opakování. Fotografie je abstraktní, ale zároveň zřetelná. Jde o fotografické „nad-vidění“ obyčejných věcí, které překračuje jejich pouhou registraci. Strandovi se i při přísném dodržování přímé fotografie daří pracovat s oproštěním od konkrétního obsahu.⁸ Vnímám to jako velmi nadčasový přístup, důležitý pro další rozvoj výtvarné fotografie. Princip vidění hlouběji a dál než na pouhou povrchní (objektivně registrační) vrstvu zachycovaných objektů a práce s nekonkrétností obsahu byly využívány v dalších etapách dějin fotografie (hojně u autorů vizualismu) a jsou využívány stále i v současnosti. Takovéto možnosti specifického vidění, které fotografie poskytuje, vnímám jako její magickou schopnost a domnívám se, že tato fascinace je velmi zřetelná v mé tvorbě.

Rozmanitou přehlídkou nových přístupů k moderní fotografii byla významná výstava „Film und Foto“ pořádaná v roce 1929 ve Stuttgartu. Důležitost této výstavy byla zcela zásadní, protože právě její rozmanitost v mezinárodní šíři měla ohromný vliv na celou řadu autorů. Dominantní složkou této výstavy byl mimo jiné kontrast mezi dvěma velikými autory – jejich odlišný pohled na novou fotografii a na její estetiku. Byli to László Moholy-Nagy a Albert Renger-Patzsch. Moholy-Nagy kladl důraz na experimentální a konstruktivní stránku fotografie, vyzdvihoval rozmanitost fotografických postupů (fotogramy, dvojité expozice, filmové prostředky,...).⁹ Oproti tomu Renger-Patzsch, propagátor nové věcnosti, zdůrazňoval téměř ontologický realismus fotografie: „*Ve fotografii bychom měli skutečně vycházet z podstaty předmětu a snažit se ji zobrazit pouze fotografickými prostředky...*“¹⁰ Později také tvrdil, že: „*tajemství dobré fotografie spočívá v tom, že může nabýt uměleckých kvalit stejně jako výtvarné dílo, a to prostřednictvím svého realismu. Nechme proto výtvarné umění výtvarníkům*

⁴ DUFEK, Antonín. Abstraktní a nefigurativní tendence. In: BIRGUS, Vladimír. *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*. Praha: KANT, 1999. ISBN 80-86217-11-6. s. 73-74.

⁵ Tamtéž, s. 75-76.

⁶ BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-026-7. s. 59.

⁷ FOSTER, Hal, Rosalind KRAUSS, Yve-Alain BOIS, Benjamin H. D. BUCHLOH a David JOSELIT. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Druhé, rozšířené vydání. Praha: Slovart, 2015. ISBN 978-80-7391-975-7. s. 142.

⁸ Tamtéž, s. 145.

⁹ Tamtéž, s. 251.

¹⁰ Tamtéž, s. 251.

*a pokusme se tvořit fotografii prostředky fotografie, která se díky fotografickým vlastnostem může držet svého, a nemusí si vypůjčovat od výtvarného umění.*¹¹

László Moholy-Nagy byl naprosto výjimečný svým intermediálním přístupem k umění. Byl to mistr v experimentování s novými médii, technikami, materiály... a dokázal je skvěle kombinovat. Umění skvěle skloubil s vědou a technikou. V roce 1923 začal učit na Bauhausu, což bylo pro tuto školu výrazným obohacením a získáním nového směru. Už v té době byl Moholy-Nagy ovlivněn konstruktivismem a hnutím De Stijl. Tento umělec vnímal vědu a techniku jako obohacení lidského poznávání.¹² Ve fotografii zdůrazňoval moderní technologie, které jsou klíčem k novému estetickému vnímání. Kládl důraz na konstruktivistické uvažování o materiálu a technice, na vědeckou fotografii, ale dokonce poukazyval také na to, že zdrojem pro novou estetiku může být něco, co původně vzniklo v amatérské volnočasové fotografii (např. distorze odraženého předmětu v nějakém vypouklém zrcadle, nezvyklé úhly narušující konvenčně vnímanou perspektivu,...). Vědecká fotografie pro něj byla rozšířením lidského vidění – poukazyval na makroskopickou a mikroskopickou fotografii z prostředí biologie, na rentgenové snímání, na leteckou a astronomickou fotografii,...¹³ Tvrdil, že: „fotografický aparát může doplnit naše optické nástroje, tedy oči, a učinit je dokonalými. (...)“¹⁴ Velice blízka mu byla také technika fotogramu – jeho „světelné kompozice“ byly nevázané na známý svět a on v nich realizoval to, co bylo tématem jeho celoživotní umělecké tvorby – tvoření světlem. Fotografie pořízená Moholy-Nagyem z berlínské rádiové věže je skvělou ukázkou nové estetiky – ptačí perspektiva letecké fotografie, která geometrizuje svět, převádí ho do dvojrozměrného obrazu a činí ho na první pohled nerozeznatelným. (Příloha 3) Je nutné si ale uvědomit, že geometrizace a převádění do dvojrozměrného prostoru jsou také klíčové principy moderní malby.¹⁵

Principy avantgardní fotografie lze také velmi dobře přiblížit prostřednictvím nadčasového smýšlení Eugena Wiškovského. Toto smýšlení promítal do své tvorby, ale také do zásadních teoretických textů. Wiškovský prostřednictvím fotoaparátu hledal novou estetiku ve zcela obyčejných (zdánlivě neestetických) předmětech. Tyto předměty (převážně technické) vytrhával z běžného kontextu narušením měřítka (využitím výtečně promyšlených kompozic, používáním velkého detailu,...), ale také skvělým nasvícením.¹⁶ Zkrátka dokázal skvěle abstrahovat realitu. V jeho tvorbě dochází k prolínání objektivitivy se subjektivitou – objevuje se zde osobitý pohled a vnitřní svět autora. Jak psal: „Fotografie dělá viditelným neviditelné, totiž to, co fotograf cítil při pohledu na objekt a co chce, aby pozorovatel pocítil při pohledu na fotografii.“¹⁷ Popisoval „...abstrahující schopnost černobílé fotografie, která vyloučením barev zdůrazňuje tvar...“¹⁸. U některých fotografií došel až

¹¹ FOSTER, Hal, Rosalind KRAUSS, Yve-Alain BOIS, Benjamin H. D. BUCHLOH a David JOSELIT. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Druhé, rozšířené vydání. Praha: Slovart, 2015. ISBN 978-80-7391-975-7. s. 251.

¹² PFEIFFER, Ingrid. “The future demands the whole person”. In: PFEIFFER, Ingrid a Max HOLLEIN, ed. *László Moholy-Nagy: Retrospective*. Munich: Prestel, 2009. ISBN 978-3-7913-5002-8. s. 18-20.

¹³ MOLDERINGS, Herbert. “Revaulating the way we see things”. In: PFEIFFER, Ingrid a Max HOLLEIN, ed. *László Moholy-Nagy: Retrospective*. Munich: Prestel, 2009. ISBN 978-3-7913-5002-8. s. 36-37.

¹⁴ FOSTER, Hal, Rosalind KRAUSS, Yve-Alain BOIS, Benjamin H. D. BUCHLOH a David JOSELIT. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Druhé, rozšířené vydání. Praha: Slovart, 2015. ISBN 978-80-7391-975-7. s. 252.

¹⁵ MOLDERINGS, Herbert. “Revaulating the way we see things”. In: PFEIFFER, Ingrid a Max HOLLEIN, ed. *László Moholy-Nagy: Retrospective*. Munich: Prestel, 2009. ISBN 978-3-7913-5002-8. s. 39-41.

¹⁶ BIRGUS, Vladimír. *Eugen Wiškovský*. Praha: Torst, 2005. FotoTorst. ISBN 80-7215-266-1. s. 32-33.

¹⁷ Tamtéž, s. 33.

¹⁸ Tamtéž, s. 30.

k metaforickým významům (například slavná fotografie *Límce* z roku 1929).¹⁹ Hledání metafor a tvarových podobností pak bylo hlavním rysem celé surrealistické fotografie, která měla v Česku silné zastoupení v dalších desetiletích. V teoretickém textu *O obrazové fotografii* z roku 1929 Wiškovský klade důraz na to, aby se fotografie vydala vlastní cestou, aby se odpoutala od romantických krajín a posunula se dál směrem k moderní technické době (mluví o čistých geometrických formách stroje). Poukazuje také na odlišnost našeho vidění od černobílého fotografického zachycení tvaru (které je dle něj pouze časovým a prostorovým výřezem). Je tudíž nutné zachycovat předměty, které se k tomuto černobílému zachycení hodí. To jsou dle něj „fotogenické“ předměty – moderní předměty čistých forem. Pak je nutné zdůraznit „fotogenii“ takového předmětu správnou kompozicí, správným nasvícením a podobně. Fotografie je dle něj zcela novým viděním a divák má překvapovat svou specifičností.²⁰

Myšlenky obsažené v těchto teoretických textech považuji za nadčasové. Všichni fotografové české meziválečné avantgardy skvěle přetvářeli realitu v abstraktní díla, ale Wiškovského osobně vnímám jako výjimečného autora, který z tohoto okruhu českých tvůrců došel nejdál. Díky jeho velice subjektivnímu autorskému vidění jsou jeho díla oduševnělá a mají hlubší význam.

Dále se specificky české fotografické vidění rozvíjelo v surrealistické fotografii, která u nás měla velmi silnou tradici. Surrealistické byly již cykly Jaromíra Funkeho *Reflexy* z roku 1929 (ovlivněno Eugènem Atgetem) a *Čas trvá (1930-1934)*. Metaforické byly také už některé fotografie Eugena Wiškovského, jak jsem popisoval výše. Obecně byla surrealistická fotografie založena na vizuálních metaforách, na symbolice, na hledání nadreality obsažené v realitě, a to především prostřednictvím „výběru“/„výseku“ z reality okolního světa.²¹ Útočištěm pro takové hledání se stalo často městské prostředí, jehož poetiku se autoři snažili zachytit. Takovýmto autorem byl například Miroslav Háek. Surrealistické náměty vyhledávala v městském prostředí také Emila Medková. Významným představitelem české surrealistické fotografie byl Vilém Reichmann. Hlavním rysem jeho tvorby bylo nalézání „»zázračných setkání« rozličných statických objektů, v nichž zdůrazňoval vizuální metafory...“²² V roce 1959 v časopise *Fotografie* Reichmann napsal: „Názna, zkratka, mnohoznačnost a interpretační šíře – zdá se, že všechny tyto znaky moderní poezie jsou dostupné i básni fotografické, komponované do cyklu významově i výtvarně.“²³

V šedesátých letech došlo k zájmu o zachycování struktur – surrealistická fotografie byla najednou ovlivněna tendencemi informelu. Tento posun je dle mého názoru velice důležitý, protože orientace na struktury lehce potlačila někdy až přehnanou symboliku, což vedlo ke vzniku děl, která jsou z dnešního pohledu více nadčasová. Také to nepochybně mělo pozdější vliv na vznik vizualistických přístupů. Začátkem šedesátých let se na čas staly předmětem tvorby Emily Medkové struktury zdí, omítek a dalších materiálů. Tyto tendence jsou také zřetelné u členů olomoucké fotografické skupiny DOFO, která vznikla v roce 1958. Mezi členy této skupiny patřili například Ivo Přeček, Rupert Kytka a od roku 1962 se skupinou spolupracoval i Vilém Reichmann. Při pohledu na tvorbu těchto autorů je na první pohled jasné, jak velký důraz kladli na výtvarnost fotografie. Podobné přístupy lze také

¹⁹ BIRGUS, Vladimír. *Eugen Wiškovský*. Praha: Torst, 2005. FotoTorst. ISBN 80-7215-266-1. s. 35.

²⁰ WIŠKOVSKÝ, Eugen, POSPĚCH, Tomáš, ed. *Eugen Wiškovský: Obrazová fotografie / The Photographic Picture*. Praha: PositiF, 2014. ISBN 978-80-87407-12-7. s. 20-23.

²¹ DUFEK, Antonín. Surrealistická fotografie. In: BIRGUS, Vladimír. *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*. Praha: KANT, 1999. ISBN 80-86217-11-6. s. 217-219.

²² BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-026-7. s. 169.

²³ Tamtéž, s. 169.

shledat v tvorbě Čestmíra Krátkého, člena libereckého Studia výtvarné fotografie. Ten také postupně došel k fotografování detailů různých struktur a námětem mu byly někdy i předměty ze smetiště, do jejichž zobrazení promítal své vlastní pocity. Abstraktní detaily zdí, dřeva a dalších struktur vytvářel také Karel Kuklík²⁴, jehož tvorba je mi velice blízká. (Příloha 4)

Právě v surrealistické fotografii se velmi projevuje to, co vnímám jako specificky české vidění založené na lyrice, melancholii, oduševnělosti – zkrátka na typicky české poetice. Je to těžko popsatelný pohled, který nevnímám nikde jinde – v tvorbě žádného jiného národu. Zhodnocení této kapitoly dějin české fotografie se budu věnovat ještě dále v textu.

Fotografové surrealismu se často zajímali o městské prostředí. Já ve své tvorbě taktéž, ale dosti jiným způsobem – nehledám symboliku, nehledám metafory, zajímá mě jednoduše to, co vidím, co nacházím a jak to vnímám.

Nyní bych rád přešel k tendencím vizualismu. Tento pojem vymezil Andreas Müller-Pohle v roce 1980. Byla to reakce na výrazný nástup fotografií v sedmdesátých letech, kteří se začali orientovat na autorskou fotografii, na specifické autorské vidění. Dokument se postupně stával více a více subjektivním a docházelo k opětovnému vnímání fotografie jako umění. V tomto kontextu šlo tím pádem také o určité navázání na tendence a smýšlení meziválečné avantgardy. Vizualismus není umělecký program, směr nebo hnutí, je nutné ho chápat jako způsob vidění. Zároveň není spjat s konkrétním fotografickým žánrem – je to přístup k fotografii. Vizualismus má odhalit vizuální realitu věcí, která je překrytá realitou významovou.²⁵ Dle Pohleho jsou to fotografické přístupy, „*kteřé se soustřeďují na zkoumání a zviditelňování vizuálního světa ve smyslu narušování, znejišťování a modifikování konvenčních forem vnímání*“.²⁶

Vizualistické tendence rozvíjelo mnoho autorů v českém prostředí. Rysem jejich tvorby byl „zážitek vidění“, který vedl k autonomnímu fotografickému projevu. Jedním z prvních, kdo v české fotografii začal užívat pojem „vizualismus“, byl Antonín Dufek.²⁷ Tomáš Pospěch ve svém textu o vizualismu (*Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie*) píše o spojujících rysech českých vizualistů, které lze dle mého názoru chápat jako shrnující charakteristiku českého pojetí vizualismu – píše o „specifickém vidění reality“, o „vysekávání“ této reality hledáčkem fotoaparátu a o její „transformaci do černobílého dvojrozměrného obrazu“. Také zmiňuje vytváření fragmentárních kompozic, práci s „vyprázdňeností obrazu“ a s dekompozicí.²⁸ Z koncepčního pojetí Bořka Sousedíka vyplývá důraz na subjekt autora, zachycovaný námět je vedlejší (může to být něco zcela běžného), důležitá je „nezrcadlovost“ fotografie.²⁹ „*Fotograf fotografuje sebe, nikoliv svět kolem sebe...*“³⁰

V tvorbě fotografií, které lze řadit k těmto přístupům, nalezneme často kladení důrazu na vysoký kontrast, na světlo ve fotografii a na další fotografické vlastnosti, které hrají důležitou roli v rozvíjení úvahy o tomto médiu. Vizualistická fotografie ukazuje na sebe samotnou, jde jí o analýzu média fotografie – o vizuální úvahu o fotografii. Tento charakteristický rys i u českých vizualistů je ovlivněn

²⁴ BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-026-7. s. 170-175.

²⁵ POSPĚCH, Tomáš. *Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie* [online]. [cit. 2021-03-13]. Dostupné z: <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/pospach.pdf> s. 32-34.

²⁶ Tamtéž, s. 34.

²⁷ Tamtéž, s. 35.

²⁸ Tamtéž, s. 42.

²⁹ Tamtéž, s. 39.

³⁰ Tamtéž, s. 40.

silnou avantgardní tradicí – obhajování fotografie jako autonomního uměleckého díla.³¹ Vizualismus byl ovlivněn také německou subjektivní fotografií, kterou po druhé světové válce rozvíjel Otto Steinert a další autoři.

Ve vztahu k vizualismu nelze opomenout polské prostředí – Jerzyho Oleka a jeho pojetí „elementární fotografie“. Tato poměrně volná koncepce zdůrazňuje především autonomní tvorbu. Fotografie má být čistá, fotografická (jde o oko a kameru), fotografie má tedy poukazovat na vlastnosti sobě vlastní.³² Jerzy Olek měl velmi silné vazby s českými autory a v osmdesátých letech v rámci „elementární fotografie“ pořádal řadu fotografických výstav v galerii *Foto-Medium-Art* ve Vratislavi (vystavující fotografové byli například: Miroslav Machotka, Jaroslav Beneš, Štěpán Grygar, Petr Fastej, Josef Moucha, Roman Muselík, Jan Svoboda a další).³³

Skvělé subjektivní vidění vnímám ve fotografické tvorbě Miroslava Machotky. Jeho schopnost vybírat prostřednictvím dokonalých kompozic má můj obdiv. Není to jen zcela specifická kompozice, kterou přetváří své okolí ve svou vnitřní realitu, je to také vysoký kontrast, pomocí kterého izoluje a redukuje – odstraňuje z obrazu to, co se mu nehodí. Jeho černobílé fotografie nabádají k domněnku, že jsou manipulované, ale není tomu tak – jde o pouhé vidění. Myslím si, že na Machotkovy fotografie může být dvojí nahlížení – ambiguita vidění. Někdo se může pokoušet pátrat a snažit se rozpoznat zachycenou realitu. Jiný k jeho dílům může naopak přistupovat zcela abstraktně a jen se kochat vizuální kvalitou fotografií. Tímto způsobem k jeho tvorbě přistupuji já a baví mě vnímat jeho fotografie jako novou realitu, kdy si sám sobě zakazují pátrat po běžné realitě. (Příloha 5 a 6)

Námětem je Machotkovi městské prostředí – fotografie je pro něj zachycení duševního stavu a komunikace s tím, co ho obklopuje. Celé jeho dílo je o vizuálních vztazích, a to například o vizuálním kontrastu motivů, prolínání různých geometrických struktur, napětí mezi geometrickým řádem a chaosem, tvaru a beztvarosti, setkání čitelnosti s nečitelností a podobně. Díky tomu jeho fotografie vzbuzují silné napětí. Zřetelný je také autorův vztah k abstraktnímu umění.³⁴

Subjektivní vyjádření v městském prostředí hledá také Jaroslav Beneš, a to především v současné architektuře, kterou zachycuje svým autorským pohledem zcela neobvykle. Fotografuje ve veřejném prostoru a v jeho potemnělých zákoutích to, co ostatní nevidí nebo neumí vnímat.³⁵ Beneš mistrně pracuje se světlem (často s jeho odrazy) a s vnímavostí pravoúhlé geometrie.

Předním autorem, jehož tvorba sedmdesátých a osmdesátých let je řazena k českému vizualismu, je Štěpán Grygar. Pro jeho tvorbu z tohoto období je charakteristická dekompozice. Zcela osobitým způsobem zachycuje svět, který ho obklopuje. Původní vizualitu fotografovaných předmětů svým citem často zcela přetváří a abstrahuje. Vztah k abstraktnímu umění je více než zřejmý. Některé fotografie jsou ale i na hranici dokumentu (což je pro vizualismus v českém prostředí typické).

³¹ POSPĚCH, Tomáš. *Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie* [online]. [cit. 2021-03-13]. Dostupné z: <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/pospech.pdf> s. 34-35, 44-45.

³² Tamtéž, s. 43.

³³ DUFEK, Antonín. Úvodní text. In: MACHOTKA, Miroslav. *Miroslav Machotka: fotografie / photographs*. Praha: KANT, 2015. ISBN 978-80-7437-153-0. s. 9-10.

³⁴ Tamtéž, s. 6-8.

³⁵ CHUCHMA, Josef. Několik poznámek k dílu Jaroslava Beneše. In: BENEŠ, Jaroslav. *Jaroslav Beneš: fotografie / photographs*. Praha: KANT, 2016. ISBN 978-80-7437-153-0. s. 6-7.

Výjimečné je na Grygarově tvorbě propojování české fotografické tradice s přístupy konceptuálního umění a postmoderny.³⁶

Pro řadu těchto autorů bylo typické věnovat se světlu a stínům a často k nim přistupovat jako k hlavnímu námětu. Vytvářeli tak často velice procítěné minimální kompozice. V tomto kontextu nelze opomenout Jana Svobodu, u něhož si nejvíce vážím právě oněch vyprázdněných fotografií, kde je zachyceno pouze dopadající světlo na stěnu (například fotografie *Modrý obraz* z roku 1972). Velmi obdivuji také tvorbu Stanislava Tůmy, která je dle mého názoru zcela nadčasová. Fascinuje mě především osobní rovina a oduševnělost, která je nenásilně obsažena v jeho kompozičně a světelně skvělých fotografiích. (Příloha 7) Z jeho díla vyzařuje klid a dokonalá vizuální citlivost. Zároveň jeho tvorbu vnímám jako názornou ukázkou toho, že výše popisované fotografické přístupy a tendence nejsou svázány jen s jedním konkrétním fotografickým žánrem, protože Tůma svým specifickým viděním zachycoval jak městské prostředí, tak interiéry nebo akty. Je pak obdivuhodné, jak tyto fotografie skvěle fungují, když je člověk vidí v knize v těsné blízkosti.

Nyní bych rád zhodnotil zmíněné úseky a tendence z dějin fotografie. Avantgardní fotografie je bezesporu velice zásadním přínosem pro vývoj fotografického vidění. Její představitelé bojovali o svobodné postavení fotografického média a poprvé poukázali na specifičnost vidění skrz hledáček fotoaparátu. Svým neobvyklým a pokrokovým viděním vytvořili tito autoři zcela nové fotografické tvarosloví, jehož principy se využívají dodnes (a ovlivnily samozřejmě také kinematografii). Nadčasové vnímám především tendence přímé fotografie. Nicméně je nutné podotknout, že někdy se poukazování na nějakou moderní novinku stalo jediným námětem fotografického díla (např. určitá nová experimentální fotografická technika). Dílu pak chyběl hlubší význam a zjednodušeně řečeno, můžeme mluvit o tom, že forma zvítězila nad obsahem. Samotný nový způsob měl ohromit, nikoliv obsah. V takových dílech je pak často složité nalézt oduševnělost, osobní roviny autora. V tomto smyslu je vizualismus zcela odlišný. Ač vizualista využívá a vychází z tvarosloví avantgardy, výsledné dílo je nejen o fotografii, ale i o autorovi samotném. Jde o subjektivní pohled, o vyjádření vnitřních pocitů. Osobní rovina je naprosto zřejmá.

Přínos a význam surrealistické fotografie vnímám v její výtvarnosti. Řada fotografií tohoto zaměření dokázala mistrně zachycovat atmosféru ať už míst, situací nebo lidí – jejich fotografie vyprávěly nějaký příběh a měly specifickou lyriku. V některých případech ale docházelo až k přehnané symbolice, přílišné vyhledávání metafor působilo prvoplánově a někdy příliš jednoduše, sentimentálně a fádně. Dle mého názoru tato skutečnost pak vedla k značnému svázání díla s dobou vzniku, a díky tomu tak z dnešního pohledu působí přežitě. Opět toto ve vizualismu nenajdeme. Vizualistický přístup nevyhledává symboliku, jeho zachycování prostředí nevytváří metafory – a díky tomu je nadčasový.

Vizualismus nevnímám jako nějaký historický proud, naopak ho považuji za progresivní a nadčasový přístup k fotografii, který je stále spjat se současností. Nadčasový je svými charakteristickými rysy (které jsem popisoval dříve v textu), svým zájmem o samotné médium fotografie, ale také tím, že je zkrátka o subjektu autora. Vizualismu nelze dát pevné hranice, a tudíž ho nelze zařadit do konkrétní kapitoly v dějinách fotografie a tuto kapitolu uzavřít. Řada zmiňovaných i nezmiňovaných autorů řazených k vizualismu období 70. a 80. let tvoří v podobném duchu dodnes a jejich dílo vnímám jako

³⁶ BROZMAN, Dušan. Štěpán Grygar. *Art + Antiques* [online]. červen 2015 [cit. 2021-03-15]. Dostupné z: <https://www.artantiques.cz/stepan-grygar>

zcela aktuální. Svým specifickým viděním se vypořádávají se současným světem, který je obklopuje. Někteří z nich principy vizualismu nějakým způsobem aktualizují – například přechodem k barevné digitální fotografii a podobně. Vizualistické tendence vnímám také u žánrově rozmanitých autorů, například v tvorbě Pavla Baňky, Pavla Máry, v zahraničním měřítku v tvorbě Ralpa Gibsona nebo Erwina Staeheliho.

3 MOJE TVORBA

Fotografické dílo této diplomové práce je založeno především na osobním pozorování, vnímání a vybírání reality – pozoruji uspořádání struktur a geometrických řádů všude kolem sebe (jak přírodní struktury, tak i člověkem vytvořené). Vnímám setkávání rozdílných tvarů a geometrií. Jde mi o subjektivní zachycení něčeho zdánlivě zcela běžného. Takové zachycení pak přetváří realitu v osobní citění a odkrývá něco, co není zprvu vidět. Zkoumám schopnost fotografie odhalovat nové významy a skutečnosti. Ve své tvorbě jsem ovlivněn meziválečnou avantgardou – jejím tvaroslovím a přístupem přímé fotografie, která umožňuje abstrahovat realitu pouhým viděním a specifickým fotografickým zachycením bez manipulace, ale také vizualismem a abstraktním uměním. Na tyto směry určitým způsobem navazuji, ale je to zcela podvědomé a automatické. Používáním výrazových prvků fotografie se snažím zachytit vlastní vidění světa, který mne obklopuje.

3.1 Posun, všednost, nekonkrétnost námětu

Ve své současné tvorbě vnímám výrazný posun. A to posun směrem k všednosti. Dříve jsem se zaměřoval na konkrétní náměty, které jsou neobvyklé, samy o sobě zajímavé. Předem jsem si rozmýšlel, co budu fotografovat. Místa, která jsem zachycoval, byla často atraktivní a speciální. Příkladem mohu uvést své fotografické soubory v rámci semestrálních prací: například soubor *Communication of Two Cities (2019)*, ve kterém jsem se zaměřil na brutalistickou architekturu Londýna a Prahy a tyto dvě metropole jsem tak dával do vzájemného vztahu. V další práci *Geometrize forem (2020)* jsem se v jednom fotografickém souboru věnoval unikátní budově Pařížské filharmonie, v dalším souboru pak architektuře pařížské čtvrti La Défense. Nyní je mi ale naopak námětem všednost, kterou jsem doslova fascinován. Čerpám z městského a přírodního prostředí, které mne obklopuje. Najednou necítím potřebu vyhledávat neobvyklé náměty, ale naopak těžit z běžného prostředí a ozvláštňovat ho subjektivním fotografickým zachycením. Pociťuji, jak se zvýšila moje senzibilita vůči místům, která důvěrně znám. S radostí se na tato místa vydávám fotografovat a nalézám v nich zcela nové významy, novou vizualitu, kterou jsem dosud nevnímal. Lze říct, že nyní zachycuji náměty, které by mi dříve nepřípadaly zajímavé. Tím, že jde často opravdu o mé bezprostřední okolí, zachycuji svoji vnitřní výpověď a osobní rovinu, která samovolně jakoby mimoděk vyvstává z takovéto fotografické tvorby. Ruku v ruce s osobním citěním jde pak i výtvarná stránka fotografií, která vzniká také zcela spontánně a nenásilně, protože najednou vítám nahodilost a nesnažím se k tvorbě přistupovat programově a plánovaně. Cítím, jak tato otevřenost a všímavost vůči vjemům všednosti pomáhá k upřímnému zobrazení mého osobního vnímání reality.

Ve vztahu k všednosti je zde také důležité psychologické hledisko. Dle mého názoru je zachycování všedních námětů v dnešní uspěchané době jistým pozastavením a zklidněním. Toto zklidnění bude vždy vyžadováno, je to něco, co může člověk vnímat jako určitou jistotu. Zachycováním námětů, které se nemění v dnešní rychle se proměňující době, se snažím dosáhnout jisté mimočasovosti.

Pro moji tvorbu je charakteristické, že kladu důraz na kompozici a poukazuji na výtvarnost fotografie – skoro bych řekl, že sebevědomě proklamuji tuto schopnost fotografického média (v době, kdy se fotografie neustále dostává do nových souvislostí současného plurálního a rychle se proměňujícího světa). V tomto smyslu jsem protipólem některých často využívaných konceptuálních přístupů, které s fotografií nakládají jiným způsobem, často například nekladou důraz na řemeslnou dokonalost nebo specifickou estetiku. Je to trend, který se u nás rozvíjí především od devadesátých let, kdy je

fotografie stavěna do nových vztahů ruku v ruce s boomem nových technologií a médií – to vše je doprovázeno nadšením ze zcela nových možností. V mých očích se toto nadšení možná zkrátka jeví jako již vychladlé, a proto se uchyluji spíše k tradičnějším hodnotám. Podle mě je totiž stále nutné obhajovat uměleckou polohu fotografického média a připomínat, že fotografie vytváří svou vlastní pozoruhodnou realitu. I nejvíce realistická fotografie je proměnou reality a mně připadá důležité na to nezapomínat a nějakým způsobem to řešit – o což se ve své tvorbě snažím. Zajímá mě proměna reality už pouhým komponováním snímku, vytržením z dosavadního kontextu a dávání do kontextu nového, a to vše na základě citu. V takovém přístupu využívám především všímavost a pomocí fotoaparátu akcentuji to, co mi připadá hodné zachycení.

Cítím potřebu redukce, proto se věnuji spíše minimalistickým námětům a někdy pracuji vyloženě s nekonkrétností. V takových případech vůbec nezáleží na zobrazovaných předmětech, nezáleží na tom, co je na fotografii, nejde o popisnost. Jde o vizuální působení. Všímám si zajímavých světelných situací a často zachycuji geometrické plochy vytvořené stínem nějakého předmětu.

Podobně jako většina vizualistů ani já nepoukazuji na symboliku, nesnažím se o to. Řada významů a příběhů je v mých fotografiích vnitřně skryta a nikomu je násilně nenutím – jakoby to bylo jen pro mě, (například vztah ke konkrétnímu místu a jaké emoce to ve mně vyvolává apod.). Nicméně věřím, že všímavý a empatický divák tyto vnitřní obsahy odhalí.

Myslím si, že v širším kontextu svým dílem zkoumám také unikátní fenomén české fotografické tradice. Zajímá mě, jak je toto specificky české vidění propletené téměř celými dějinami fotografie až do současnosti. Specifická lyričnost, melancholie, to jsou aspekty, které totiž spatřuji i ve své tvorbě, ač vznikají zcela bezděčně a podvědomě. V tomto ohledu věřím na jisté archetypální dědictví. Zároveň svým dílem také uvažuji nad tím, co je přenosné z modernismu do současnosti – co je z toho dodnes aktuální. „*Česká modernistická fotografie vyjadřuje sílu, citlivost, krásu a úctu k formální jednoduchosti s takovým účinkem, jenž je symbolem inteligentní filosofie, jíž neodpovídají žádná slova.(...)*“³⁷ – to jsou slova Suzanne Pastor z úvodního textu katalogu výstavy *Czech Fundamental*. Tato výstava mapovala právě ono zmiňované specificky české fotografické vidění v jeho vývoji během 20. století.

Celý proces vzniku mé volné tvorby se značně uvolnil. Může za to můj nynější přístup k nahodilosti. Jednoduše se nechávám překvapit, co mě praští do očí. Nic mě předem nesvazuje a já se s fotoaparátem na krku vydávám do svého okolí a snažím se být co nejvíce pozorný a otevřený vůči přicházejícím vjemům. Tato nečekanost je následně velmi naplňující – zvláště když vznikne opravdu dobrý snímek. Radostný pocit, který pak autor má u finální podoby takového díla, je dle mého názoru mnohem silnější, než když je celý proces tvorby dopodrobna plánován.

Mé fotografické dílo je introspekci, dávám pozorovateli nahlédnout, jaké je moje vnímání reality, v čem vyhledávám specifickou estetiku a jaké při tom zažívám pocity. Vytvářím fotografické soubory – subjektivně vybrané a zachycené náměty dávám do vztahů, a tím vzniká můj vnitřní příběh. Konkrétněji se tímto budu zabývat u jednotlivých souborů této diplomové práce dále v textu.

Jak z výše popisovaného vyplývá, ve své tvorbě uplatňuji čistě fotografický přístup bez manipulace. Popisoval jsem, že jsem ovlivněn obdobím, kdy tyto přístupy vznikaly. Přivádí mě to totiž k jistému

³⁷ PASTOR, Suzanne a Gunther DIETRICH. *Czech Fundamental*. Praha: Artinbox Gallery a KANT, 2015. ISBN 978-80-7437-183-7. s. 16.

zamýšlení. Jde o to, že principy nové věcnosti a přímé fotografie vznikaly jako reakce na piktorialismus, na ušlechtilé tisky – vycházelo to z otrávenosti a nasycení těmito zastaralými přístupy. Myslím si, že lze tento jev někdy pomyslně přenášet na současnou polohu fotografie v digitální éře. Jen je třeba pojmy „piktorialismus“ a „ušlechtilé tisky“ nahradit pojmy „Photoshop“ a „nepřirozená přeupravenost fotografií“. Tento trend, který člověk denně vidí na každém rohu (díky internetu, sociálním sítím apod.), může umělce nabádat k čisté, přímé tvorbě založené pouze na původních vlastnostech fotografie bez dodatečného, přehnaného manipulování v postprodukcii. Najednou má jít opět pouze o oko a fotoaparát. Podle mě lze tímto také vysvětlit značný opětovný zájem o analogovou fotografii i mezi mladou generací umělců. Je to zkrátka unaveností a otráveností z digitálního zahlcení, jde o touhu návratu k pravé podstatě.

Jsem také fascinován faktem, že právě v nemanipulované fotografii dojde často k nějakému nečekanému překvapení. Vznikne další hodnota, kterou autor nemůže ovlivnit nebo zamýšlet.³⁸

Nezasahování nabádá také k přemýšlení o dokumentárnosti fotografií. Každý to může vnímat trochu jinak, záleží na úhlu pohledu. Nicméně je to velmi zajímavý úkaz, že někdy i něco zcela subjektivního by někdo mohl považovat za dokument jen kvůli tomu, že jde o nemanipulovaný fotografický přístup. Je to důkaz, jak jsou hranice dokumentární fotografie nepevné. Vždyť právě čeští vizualisté jsou přesným příkladem autorů, kteří se na hranicích subjektivního dokumentu pohybují. Nebo mě také jako krásný příklad napadá Jiří Hanke a fotografie zachycené z okna jeho bytu. Tyto snímky může někdo vnímat jako zcela dokumentární, ale někdo jiný v nich může vidět výtvarné fotografické obrazy. Já ale chci, aby moje fotografie byly nahlíženy spíše abstraktně, protože s dokumentem je spojeno primárně pátrání po tom, co konkrétního je na fotografii zachyceno, a to pak může zaslepit jiné, důležitější významy.

Ačkoliv výše píší o východiscích avantgardy, vizualismu a jistých tradičních polohách fotografie, chci podotknout, že myšlenkové vztahování své tvorby k nějakému vnějšímu kontextu (škatulkování) nesmí být přehnané nebo svazující. Přistupuji ke své tvorbě zcela svobodně a přirozeně. Tvořím dle svého vlastního (vnitřního) přesvědčení a řazení do nějakého širšího kontextu už je zpětné. Je to něco, co se od autora očekává, když má správně charakterizovat své dílo.

3.2 Jednotlivé fotografické soubory:

Výsledným dílem této diplomové práce jsou tři fotografické soubory – každému je věnována vlastní publikace. Každý soubor je v něčem jiný, má svůj specifický fotografický přístup, který ho odlišuje od dvou dalších souborů, ale zároveň je zde několik společných, spojujících rysů. Především je to subjektivní vidění reality, vytvářející specifický rukopis, který je prostoupen všemi třemi soubory. Spojujícími rysy jsou ale i veškeré výše popisované aspekty mé tvorby (čerpání z všednosti, osobní zachycování blízkého světa, který mě obklopuje, apod.). Výsledkem je tedy trojice knih, která dle mého názoru tvoří pospolité, komplexní, ale zároveň rozmanité dílo.

Akcenty Ticha: Ticho, klid – to je pro všechny tyto soubory společné. Fotografuji klidná a často liduprázdná místa, jde mi o zachycení jejich klidné atmosféry a emocí v daný okamžik, kdy s těmito náměty přicházím do styku.

³⁸ DUFEK, Antonín. Úvodní text. In: MACHOTKA, Miroslav. *Miroslav Machotka: fotografie / photographs*. Praha: KANT, 2015. ISBN 978-80-7437-153-0. s. 7.

Rád pracuji v sériích a jsem na to již z minulosti zvyklý. U vytváření fotografických souborů mám rád pocit ohraničení, které sám jako autor vytvářím, danou tematiku pak vnímám jako do hloubky prozkoumanou. Sérií zkrátka vytvářím nějaký příběh. Tento proces mě velice baví – subjektivní selekce a následné řazení fotografií, vytváření rytmu, rychlosti plynutí, dramatičnosti nebo klidu. Jde o finální fázi celého fotografického procesu, o jisté završení, třeshinku na dortu, ale zároveň je to zatěžkávací zkouška pro jednotlivé fotografie. Vytváření fotografických souborů dodává tvorbě hlavu a patu, autor vytváří vztahy a konfrontace mezi zachycenými náměty – nejde jen o pouhé nahodilé vytváření soliterních snímků. V neposlední řadě se fotografický soubor ideálně kombinuje s knižním výstupem, čehož využívám.

3.2.1 Fotografický soubor: Akcenty ticha I

Tento fotografický soubor je o vnímání specifičnosti pohledu z ptačí perspektivy. Zkoumám zde jedinečnou vizualitu a estetiku tohoto pohledu. V kombinaci s kompozičním výběrem tento pohled zcela mění a ozvláštňuje naše obvyklé vidění. Zachycuji specifickou podobu krajinných úseků, přírody, ale i zásahů člověka do ní – pohledem shora sleduji, jak se setkávají a prolínají rozličné tvary a struktury. Převodem do černobílé barvy vzniká zcela nové působení, náměty získávají nový život – snažím se zde pracovat s magickou temnou hloubkou, v níž se některé prvky utápějí, a některé se naopak zdůrazňují. Dochází tak k abstrahování, zachycené náměty se vzdalují své původní podstatě, stávají se nekonkrétními a dávají pozorovateli možnost individuálního nahlížení. Tímto souborem se také zamýšlím nad tím, jak je důležité osvobodit oko od racionality, protože si uvědomuji, jak většina lidí sleduje z těchto vyvýšených míst své okolí právě zcela racionálně, snaží se vše rozpoznat, orientačně zkoumat, kam až dohlédnou, a tudíž neuvažují nad ojedinělým estetickým pohledem shora.

Fotografický soubor: *Akcenty ticha I* je také o konfrontaci přírody a člověka. Tato konfrontace je zachycená buď již v rámci jednotlivých fotografií, anebo vzniká kladením fotografií do vzájemných vztahů. Tuto konfrontaci zkoumám především z vizuálního hlediska, nejde mi o razantní projevení nějakého kritického úsudku.

Jako jediný ze tří je tento soubor vytvořen digitálním fotoaparátem. Ze všech tří souborů je tento z hlediska procesu tvorby nejvíce kontrolovaný (i proto jsem zvolil digitální fotoaparát). Věděl jsem, čeho chci dosáhnout, a chtěl jsem to mít zcela ve své režii. Jde ale i o specifický vzhled digitální fotografie, který jsem chtěl v tomto souboru uplatnit.

Rád kombinuji techniky a těší mě, že k tomu došlo i při tvorbě této diplomové práce. Dílo pak považuji za rozmanitější a svým způsobem poukazuji na určité rozdíly mezi digitální a analogovou fotografií. Na první pohled je tento rozdíl vizuální, ale jde i o vnitřní atmosféru, která je u obou technik odlišná. Digitální fotografii vnímám jako techniku pro získání očekávaného výsledku kontrolovaným způsobem. U analogové fotografie naopak vnímám spontánnost a možnost obohacení něčím nečekaným.

3.2.2 Fotografický soubor: Akcenty ticha II

V tomto souboru jde především o mé vidění reality, poukazuji na to, co mě na mém okolí zajímá, a soubor je úzce spjat s mojí osobností. Zachycené situace vznikají díky náladě v daný okamžik. Psychické rozpoložení ovlivňuje, co v danou chvíli zachytím a co naopak přejdu bez povšimnutí. Fotografie jsou pak zachycením právě takového psychického stavu, nálady a atmosféry v daný okamžik.

V tomto fotografickém souboru se projevuje to, co jsem o své tvorbě psal výše, a totiž, že je o vnímání a otevřenosti, o fascinaci všedností – nejde o předem plánované snímky. Proces tvorby byl zcela svobodný, což pro mne bylo velice naplňující, a doufám, že autentičnost a emoce, které u těchto fotografií vnímám, budou vnímány i dalšími pozorovateli.

To vše je podpořeno také tím, že jde o černobílé fotografie na kinofilm, z nichž většina byla fotografována zcela automatickým kompaktem. Proces tvorby je s tímto fotoaparátem zcela uvolněný a bezprostřední. To, že nemůžu na přístroji nic nastavit, mi dovoluje soustředit se čistě na fotografické vidění, na zachycení atmosféry, pocitu, a to bez rozptylování dodatečnými funkcemi fotoaparátu. Ve srovnání s digitální technologií to vnímám jako zcela odlišný způsob tvorby, a to i z jistého psychologického hlediska, které ovlivňuje dokonce to, co člověk vlastně fotografuje, jak se v danou situaci dívá na svět kolem sebe. Vědomě jsem tedy pracoval s jistou nahodilostí a užíval jsem si nečekanost, že na sto procent neovlivňuji, co vzniká, že aparát je druhým subjektem, který se zapojuje do tvorby a do výsledné podoby fotografií, že z všednosti učiní nevšednost.

Fotografiemi zachycuji ticho. Jde mi o atmosféru klidu a liduprázdnoti. Fotografuji tichá zákoutí a snažím se zachytit jejich specifickou náladu. Proto jsem pro celé fotografické dílo této diplomové práce zvolil název „*Akcenty ticha*“, tato atmosféra prostupuje všemi třemi fotografickými soubory (knihami). Fotoaparát mi slouží jako nástroj k akcentování takového ticha, k akcentování něčeho, co naleznou ve všednosti.

Abych výše popisovanou atmosféru zachytil, musím místa, kde fotografuji, dobře znát, být na ně duševně napojený, mít k nim nějaký vztah. Takové fotografie by nevznikly někde, kde bych byl poprvé – na místech, která by pro mne byla cizí. V tomto ohledu je tedy pro mne značná důležitost domova. Z této skutečnosti vyplývá totiž klid a plné soustředění, jež umožňují objevování nového na místech, která znám, objevování nových zákoutí, fascinaci nevyčerpatelností námětu.

Často pracuji s vysokým kontrastem. Soustředím se na stín, jak se setkává se světlem, na to, jaké pozoruhodné tvary vytváří. Stín je často prvkem, který člení mé fotografie na kompoziční části. Na stínu (a světlu) mě ale především přitahuje jeho lyričnost, a proto ho velmi rád zachycuji jako hlavní (nebo jediný) námět. Cítím, že prostřednictvím stínu dokážu reflektovat své pocity.

V tomto souboru (*Akcenty ticha II*) kombinuji fotografie konkrétnějších námětů s fotografiemi vyloženě abstraktními. Dochází k citlivému prolínání těchto dvou světů. Snažím se tak subjektivně vyjádřit své pocity a vidění.

Náměty tohoto souboru nacházím v městském prostředí v bezprostředním okolí svého domova. Fotografiemi se zamýšlím nad soužitím člověka s městským prostředím – tím jsem se zabýval již dříve ve svých fotografických souborech a soustředil jsem se především na architekturu, kterou jsem zachycoval, ale nyní mě vyloženě zajímá setkávání člověka s takovým prostředím, pocity, které ve vztahu k tomuto prostředí vznikají. Jde mi o zachycení nálady daného okamžiku, když jsem na takovém místě.

Tímto fotografickým souborem se zamýšlím také nad infrastrukturou v místech svého bydliště, konkrétně jde například o sídliště Ďáblice, které je pro mne inspirativním námětem. Že je na řadě fotografií zachyceno právě toto sídliště, nikomu skrze fotografie nenutím, je to jakoby vnitřně důležité jen pro mě. Sídlíště Ďáblice je zcela unikátní. Rozlehlost, několik rozsáhlých parků (specifické

souznění s přírodou), určitá izolovanost od dopravních komunikací – to vše z tohoto sídliště dělá oázu naprostého ticha a klidu. Je to jako svět sám pro sebe (město je daleko). Tyto hodnoty, které na tomto místě vnímám a které mě fascinují, se skvěle pojí s mou výše popisovanou snahou zachycovat atmosféru ticha a klidu.

V sídlištním komplexu Ďáblice přímo nebydlím, ale celý život ho pozoruji z okna, denně jím procházím, uprostřed sídliště jsem dokonce chodil již do školky, a tudíž jsem stálým svědkem jeho proměn. Toto celoživotní soužití má za důsledek moji zvýšenou senzibilitu k takovýmto námětům. Spatřuji zde specifickou estetiku, která mne velice zajímá. Nejspíš je mi o tom takto umožněno uvažovat proto, že jsem nezažil komunismus, a tudíž k tomuto typu infrastruktury nepřistupuji primárně s odporem, tak jako řada lidí v mém okolí, která to vnímá jako negativní produkt minulého režimu. Nechci tvrdit, že všechny tyto myšlenky o sídlišti Ďáblice (a o infrastruktuře tohoto typu obecně) jsou obsaženy ve fotografiích, jde spíše o odpověď na otázku proč... (proč fotím to, co fotím, proč mám vztah zrovna k těmto námětům a jejich vizualitě a podobně). Proto jsem o tom chtěl alespoň krátce pojednat.

3.2.3 Fotografický soubor: Akcenty ticha III

Řada výše popsaných aspektů druhého fotografického souboru je platná i pro tento třetí soubor (*Akcenty ticha III*). I zde se jedná o nalézání námětů v blízkém a známém okolí. Proces tvorby byl také podobný svou bezprostředností. V tomto souboru jsem se ale rozhodl experimentovat s výraznou barevností a zkoumat, k jaké proměně (vnímání) dojde. Například k jaké proměně dojde ve vnímání ticha a klidu. Výrazná barevnost je jiným a mnohem hlasitějším akcentem ticha. Všední námět je touto barevností zcela proměněn a je na něj velice razantně upozorňováno.

Opět cíleně pracuji s náhodou, a to v tomto případě používáním specifického barevného kinofilmu, který přináší nečekané a neovlivnitelné výsledky. Dokonce nevím, jaká fotografie bude mít jakou barvu, což dodává určitou magičnost překvapení.

Soustředím se na kontrast geometrických ploch. Výsledné fotografie pak díky spojení barevnosti a geometrie vnímám vlastně méně jako fotografie, ale více jako jakési graficky uspořádané abstraktní obrazy. Vnímám, že vše se díky specifickému, téměř monochromnímu barevnému ladění redukuje na základní geometrické tvary.

Kontrasty stínů a světla, kontrasty geometrických ploch, kontrasty barev – s tím vším pracuji, protože i městské prostředí v mém okolí je plné kontrastů. Zmiňované sídliště Ďáblice se setkává se zcela odlišnou starou zástavbou. Stále se jedná o okraj Prahy (ač se tato hranice neustále posouvá) a já zde nacházím dědictví doby před sto a více lety – některé domy jsou několik desetiletí neopravené, mají krásné velké zahrady a dýchá z nich duch starých časů. Mezi tím vším v tomto prostředí vzniká samozřejmě také zcela současná architektura, a to takovou rychlostí, že to téměř nelze uhlídat, a nové kontrasty vznikají a vznikají a vznikají. Na mém umístění je tedy pozoruhodné, že pár minut od svého domu se můžu vydat buď do světa sídlištní architektury, nebo do starého světa, a v neposlední řadě sledovat, jak se to vše mísí se současností.

4 REALIZACE A FINÁLNÍ PODOBA

Výstupem této diplomové práce je trojice autorských fotografických publikací (*Akcenty ticha I, II a III*) a sedm vybraných zarámovaných fotografií (specifikovat budu dále v textu). Tato kombinace knižního a výstavního výstupu mi připadá ideální a již několikrát jsem s ní v minulosti pracoval. Skutečnost, že nakonec půjde o tři publikace, postupně vyplynula v průběhu tvorby této diplomové práce, kdy jsem rozpracovával tři fotografické soubory, u kterých jsem více a více spatřoval možnou propojitelnost, ale zároveň rozmanitou rozdílnost, která dodala celkovému dílu určitou svěžest. Výsledné dílo vnímám tedy jako celek rozdělený na tři jedinečné části.

Jak jsem již výše zmínil, rád kombinuji fotografické techniky. Soubor *Akcenty ticha I* byl fotografován digitální zrcadlovkou a fotografie jsem následně převáděl do černobílé. Fotografie v černobílém souboru *Akcenty ticha II* a barevném souboru *Akcenty ticha III* jsou analogové a vznikaly za využití kinofilmových fotoaparátů. Konkrétně jsem používal kinofilmové zrcadlovky *Nikon F 100* a *Nikon F 70*, ale především jsem většinu snímků těchto dvou souborů fotografoval kinofilmovým kompaktem *Olympus Infinity Stylus (Mju)*. Troufám si tvrdit, že konkrétně tento plně automatický fotoaparát Olympus značně ovlivnil můj přístup k volné fotografické tvorbě. S tímto přístrojem totiž vzniká již výše popisovaný proces, kdy si užívám určité uvolněnosti, že nemůžu vše ovlivnit, že může vzniknout nějaká náhoda nebo kaz, což často přispěje k ozvláštňení díla – vznikne tak přidaná hodnota, která podpoří výtvarnost a celkovou náladu snímku.

Co se týče publikací, zvolil jsem čisté a minimalistické provedení vzhledem k charakteru fotografií. Mám rád vzdušnost a prostor kolem fotografií – často umísťuji na dvojstránku jen jednu fotografii, aby se fotografie vzájemně nerušily. Většina daných snímků se totiž prosazuje nejlépe sama o sobě a umístění jich do vzájemné blízkosti v rámci dvojstránky by jim vyloženě ublížilo. Vztah mezi fotografiemi v rámci knihy i tak vyznívá, i tak vzniká příběh, který má vlastní rytmus a napětí vytvořené řazením fotografií. Toto řešení tedy považuji vzhledem k vyznění jednotlivých souborů za příznačné. Výjimkou je několik případů v knize *Akcenty ticha I*, kde cíleně pracuji s vytvářením vzájemných vztahů mezi fotografiemi v rámci dvojstránek.

Trojice publikací je graficky sjednocena. Formát je 21 x 24 cm a rozměr obsažených fotografií je 11,3 x 17 cm.³⁹ Soubor *Akcenty ticha I* a *Akcenty ticha II* je každý o sedmnácti fotografiích. *Akcenty ticha III* jsou pak tvořeny dvanácti fotografiemi. Všechny tři publikace jsou umístěny v jednom společném zásuvném boxu (šubru). (Příloha 13)

Rozhodl jsem se nechat zarámovat celkem sedm fotografií: dvě ze souboru *Akcenty ticha I* a pět ze souboru *Akcenty ticha II*. Dvě fotografie ze souboru *Akcenty ticha I* považuji za titulní a zvolil jsem formát 60 x 40 cm a adjustaci v kazetových rámech z bělené břízy (rozměr i s rámem: 75 x 55,5 cm). Pro pět fotografií ze souboru *Akcenty ticha II* jsem zvolil menší formát, a to 14,7 x 22 cm (rozměr i s rámem: 30,7 x 40 cm), opět jde o rámy z bělené břízy, tentokrát nikoliv kazetové, ale klasické s bílou paspartou. (Příloha 12) Zamýšlená adjustace je taková, že dvojice větších zarámovaných fotografií nebude v těsné blízkosti s pěti fotografiemi menšího formátu – ideální představa je taková, že pětice bude na protilehlé stěně výstavního prostoru nebo na stěně rohově přilehlé. Do blízkosti fotografií (většího formátu) bych pak rád umístil trojici fotografických publikací na bílý sokl.

³⁹ Uvedené rozměry jsou ve formátu šířka x výška. Fotografie obsažené v knihách jsou orientovány na výšku s výjimkou několika fotografií v knize *Akcenty ticha I*, které jsou orientovány na šířku.

5 SEBEREFLEXE

Vytvořil jsem trojici autorských publikací, subjektivně laděných – jak jsem již výše popisoval, cílem bylo vyjádřit své osobní pocity a vnímání svého okolí. Vědomě jsem pracoval s poněkud rozdílnými fotografickými technikami, abych dosáhl rozmanitosti, ale zároveň jsem chtěl dosáhnout také určité pospolitosti – především prostřednictvím specifického vidění reality. Tohoto výsledku se mi dle mého názoru podařilo dosáhnout – výsledné tři fotografické soubory/publikace (*Akcenty ticha I, II a III*) totiž podle mě svou rozdílností (v některých rysech) jsou schopné pozorovatele zaujmout a upoutat mnohem více, než kdyby výsledným dílem byla pouze jedna z těchto publikací. Představuji si, že prohlížení této trojice knih může být pro pozorovatele zábavné a svěží především ve chvílích, kdy po prohlédnutí první knihy dojde k překvapení něčím novým v knize druhé a nakonec i v knize třetí. Z prvního souboru (*Akcenty ticha I*), který svou vizuální stránkou přiznává použití digitálního fotoaparátu, a já v něm pozoruji okolní svět shora, se divák postupně přesune k *Akcentům ticha II*, kde najednou vládne atmosféra černobílého kinofilmu, a já se v něm věnuji městskému prostředí – jeho zákoutím, plochám a pro mě důvěrně známým místům. Nakonec v *Akcentech ticha III* dojde k ještě mnohem razantnějšímu přechodu, protože tento soubor najednou hraje barvami. Tento barevný soubor je v rámci mé volné tvorby něčím zcela novým, a já se nebojím přiznat, že ho vlastně považuji za odvážný krok. Ve všech případech jde ale o akcenty ticha, a mezi těmito knihami je mnoho spojitostí (především z vnitřního, duševního a psychologického hlediska), které tyto tři soubory slučují do jednoho vyššího celku.

Fotografie této práce jsou často zachycením neopakovatelných momentů (jedinečné světelné situace, uspořádání vržených stínů apod.), proto jsem se v průběhu tvorby musel spokojit s tím, že snímek někdy nevyšel úplně dle mých představ (co se týče expozice nebo ostrosti atd.). Přistupoval jsem k tomu ale jako k uvolněné intuitivní tvorbě a snažil jsem se z takových situací nakonec naopak těžit ponecháním fotografické upřímnosti. V některých případech by u přefotografovaných snímků totiž chyběl onen duch prvního nalezení, nadšení a prvního popudu zmáčknout spoušť fotoaparátu.

Velkým přínosem pro mě byla také tvorba teoretické části této práce. V rámci vypracovávání historického kontextu jsem se seznámil se skvělou tvorbou pro mě nových autorů (například méně známých autorů z amatérských fotografických skupin) nebo s pro mě dosud neobjevenou tvorbou autorů, které sice znám, ale v jiné tvůrčí poloze. Velmi kladně tedy hodnotím toto obohacení vědomostí na poli fotografických tradic, které mi jsou blízké.

Mnoho zkušeností jsem nabyl při realizaci samotných finálních podob této fotografické práce, kdy jsem musel řešit řadu překážek. Vzhledem k tomu, s jakou záměrnou tmavostí fotografií pracuji například v souboru *Akcenty ticha I* nebo s poměrně netradiční barevností v souboru *Akcenty ticha III*, jsem musel věnovat velkou péči správné tiskové přípravě. Byl to relativně dlouhý proces, kdy jsem musel neustále po malých krocích upravovat dané snímky a následně vždy kontrolovat, zda vycházejí správně a dle mých představ. K tomu se váže také výběr celé řady vhodných materiálů pro realizaci jak publikací, tak výstavního souboru, což nemělo vždy zcela hladký průběh, a bylo nutné spoustu věcí pečlivě vyzkoušet a následně doladit (často po konzultaci s lidmi z příslušných oborů).

Tato diplomová práce pro mě byla značným posunem v několika směrech. V rámci mé tvorby je něčím novým, něčím, co je založené na mém vnitřním citu více než kdy jindy. Zkušenosti, které jsem získal, rozšířily mé obzory, a já díky tomu vím, jak budu postupovat příště – v čem bude mé další tvoření podobné, a v čem odlišné. S finálním výstupem jsem spokojen a věnoval jsem mu mnoho

péče, abych docílil, že bude přesně dle mých představ a že z něj bude vůči pozorovateli vyzařovat moje osobnost, duševní cítění a specifická atmosféra tak, jak jsem zamýšlel.

6 ZÁVĚR

Fotografickým dílem této diplomové práce je trojice autorských knih a výstavní soubor (sedm zarámovaných fotografií). Jednotlivé knihy se od sebe v některých rysech liší, ale zároveň mají řadu rysů společných (především lze dle mého názoru sledovat společný autorský rukopis). V každém souboru jsem aplikoval trochu jiný fotografický přístup a techniku. Šlo mi o čerpání z všednosti, jak již název publikací napovídá – chtěl jsem akcentovat ticho, věnovat se atmosféře klidných a tichých míst, které považuji za své teritorium. Šlo mi o zachycení subjektivního pohledu na svět, o vytvoření díla, které bude založené na osobní rovině a na atmosféře, kterou vnímám při setkání s danými fotografovanými náměty. V teoretické části jsem se snažil interpretovat svou fotografickou tvorbu, přiblížit, o co se v této volné tvorbě snažím, co je pro mne důležité, a k jakým posunům oproti minulosti došlo. Snažil jsem se vyjádřit, jaké náměty vyhledávám a čím jsem v takovém případě ovlivněn.

V průběhu tvorby jsem kombinoval fotografické techniky (používal jsem digitální i analogové přístroje). Fotografoval jsem městské prostředí i přírodu. Následně jsem se věnoval realizaci publikací a výstavních souborů.

V teoretické části jsem se také věnoval historickému kontextu – přesněji řečeno zcela subjektivnímu výběru autorů, uměleckých hnutí nebo daných kapitol v historii fotografie, které jsou pro mě zásadní. Zamýšlel jsem se nad principy moderní výtvarné fotografie zdůrazňující specifičnost fotografického vidění, které vznikaly v meziválečné avantgardě, ale také nad vizualismem, kterým jsem také ovlivněn a u něhož lze sledovat v mnoha rysech návaznost na tradici avantgardní fotografie.

V duchu tvorby, kterou jsem v rámci této diplomové práce představil, hodlám pokračovat, protože je zcela osobní a je mou nejupřímnější výpovědí. Je to zkrátka něco, co mi přináší radost z fotografie a v čem vidím smysl dále se rozvíjet.

7 SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

a) Knižní a periodická literatura

1. BENEŠ, Jaroslav. *Jaroslav Beneš: fotografie / photographs*. Praha: KANT, 2016. ISBN 978-80-7437-153-0.
2. BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-026-7.
3. BIRGUS, Vladimír. *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*. Praha: KANT, 1999. ISBN 80-86217-11-6.
4. BIRGUS, Vladimír. *Eugen Wiškovský*. Praha: Torst, 2005. FotoTorst. ISBN 80-7215-266-1.
5. FOSTER, Hal, Rosalind KRAUSS, Yve-Alain BOIS, Benjamin H. D. BUCHLOH a David JOSELIT. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Druhé, rozšířené vydání. Praha: Sloart, 2015. ISBN 978-80-7391-975-7.
6. KUKLÍK, Karel. *Karel Kuklík: fotografický dialog s krajinou / photographic dialogue with the landscape*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2017. ISBN 978-80-7010-122-3.
7. LEDVINA, Josef. *Stopy s přesahem: Rozhovor se Štěpánem Grygarem*. *Art + Antiques*. Praha: Ambit Media, 2017, (3), 28-36. ISSN 1213-8398.
8. MACHOTKA, Miroslav. *Miroslav Machotka: fotografie / photographs*. Praha: KANT, 2015. ISBN 978-80-7437-153-0.
9. PASTOR, Suzanne a Gunther DIETRICH. *Czech Fundamental*. Praha: Artinbox Gallery a KANT, 2015. ISBN 978-80-7437-183-7.
10. PFEIFFER, Ingrid a Max HOLLEIN, ed. *László Moholy-Nagy: Retrospective*. Munich: Prestel, 2009. ISBN 978-3-7913-5002-8.
11. TŮMA, Stanislav. *Stanislav Tůma: a different view / jiný pohled*. Praha: Artinbox Gallery a KANT, 2015. ISBN 978-80-7437-184-4.
12. VANČÁT, Pavel. *Jan Svoboda*. Praha: Torst, 2011. FotoTorst. ISBN 978-80-7215-424-1.
13. WIŠKOVSKÝ, Eugen, POSPĚCH, Tomáš, ed. *Eugen Wiškovský: Obrazová fotografie / The Photographic Picture*. Praha: PositiF, 2014. ISBN 978-80-87407-12-7.

b) Internetové zdroje

1. BROZMAN, Dušan. Štěpán Grygar. *Art + Antiques* [online]. červen 2015 [cit. 2021-03-15].
Dostupné z: <https://www.artantiques.cz/stepan-grygar>
2. *Moravská galerie: Sbírky online* [online]. [cit. 2021-02-17].
Dostupné z: <https://sbirky.moravska-galerie.cz/katalog>
3. POSPĚCH, Tomáš. *Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie* [online]. [cit. 2021-03-13].
Dostupné z: <http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/pospech.pdf>

8 RESUMÉ

The final outcome of this diploma thesis is a triad of photography books titled *Accents of Silence*. This photographic work deals with my personality and my subjective view of the surrounding world. It is about introspection, which I capture through photographs. As the title of the photographic series suggest, I focus on accentuating silence, I aim my attention at the atmosphere of calm and silent places that I consider to be my territory. I capture both the urban environment and nature, and I operate on the border between abstraction and reality. The photographs aim to express the mental state, mood and atmosphere of the given moments.

The individual publications (*Accents of Silence I, II and III*) are at the same time different but unified. Within the series *Accents of Silence I*, I work with black and white digital photography and I observe the world from the bird's-eye view. *Accents of Silence II* are reigned by a unique atmosphere of black and white film, and I depict the urban environment – its mood and the visuality of its calm places. *Accents of Silence III* are a novelty within my work, since I suddenly employ bold colour, by which I accentuate the silence of the urban environment much more loudly. However, all these works share many unifying characteristics and I perceive them together as a whole divided into three parts.

As part of the theoretical section of this diploma thesis, I contemplate the historical context – more specifically, I compile a subjective selection of authors or artistic movements and approaches in the realm of photography that are important to me. I am fascinated by the ability of the photographic medium to abstract reality, and this fascination is reflected within my work and approach to photography. In the theoretical section, I mainly focus on my work and I attempt to convey what the aim of my work is, what is important to me and what shifts have taken place in contrast to the past. I try to express which themes I seek out, to what kind of visuality I pay attention and what influences me in such cases.

The final outcome is a triad of publications that are graphically unified and are placed into a shared boxset. I have also decided to produce an exhibition piece in the form of several framed photographs (two photographs from *Accents of Silence I* and five photographs from *Accents of Silence II*). I have devoted a lot of attention and care to the final realisation of the photographic work, in terms of the printing preparation, the selection of appropriate materials etc., so that I could produce something that aligns with my vision. I have gained much experience and this diploma thesis means a big advancement to me in multiple aspects. Within the range of my work, this artwork brings something new that is based on my inner feeling more than ever before and that is important to me.

9 SEZNAM PŘÍLOH

Příloha 1

Jaroslav Rössler: Světlík (1922)

Příloha 2

Paul Strand: Abstrakce, Veranda, Stín, Twin Lakes, Connecticut (1916)

Příloha 3

László Moholy-Nagy: Blick vom Berliner Funkturm im Winter (1928)

Příloha 4

Karel Kuklík: Struktura (1962)

Příloha 5

Miroslav Machotka: 1981

Příloha 6

Miroslav Machotka: 2010

Příloha 7

Stanislav Tůma: Zátíší pro Iba, Copenhagen (1984)

Příloha 8

Selekce fotografií

Příloha 9

Hledání ideálního formátu pro publikaci

Příloha 10

Rámy a pasparty (vybírání)

Příloha 11

Nátisky (publikace i výstavní fotografie)

Příloha 12

Ukázka z výstavních souborů (zarámované fotografie)

Příloha 13

Ukázky finální podoby publikace

Příloha 14

Finální fotografie (*Akcenty ticha I*)

Příloha 15

Finální fotografie (*Akcenty ticha II*)

Příloha 16

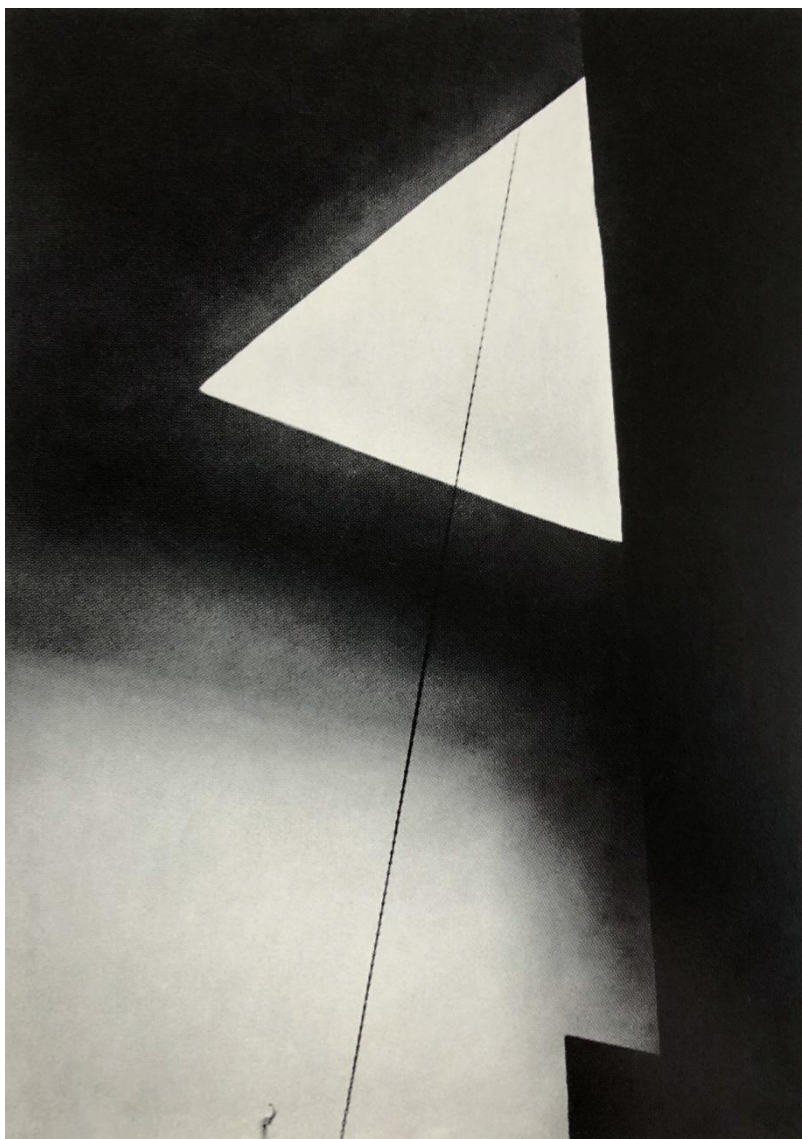
Finální fotografie (*Akcenty ticha III*)

Příloha 17

Nepoužité varianty

Příloha 1

Jaroslav Rössler: Světlík (1922)⁴⁰



⁴⁰ BIRGUS, Vladimír. *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*. Praha: KANT, 1999. ISBN 80-86217-11-6. s. 116

Příloha 2

Paul Strand: Abstrakce, Veranda, Stín, Twin Lakes, Connecticut (1916)⁴¹



⁴¹ FOSTER, Hal, Rosalind KRAUSS, Yve-Alain BOIS, Benjamin H. D. BUCHLOH a David JOSELIT. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Druhé, rozšířené vydání. Praha: Slovart, 2015. ISBN 978-80-7391-975-7. s. 146

Příloha 3

László Moholy-Nagy: Blick vom Berliner Funkturm im Winter (1928)⁴²



⁴² PFEIFFER, Ingrid a Max HOLLEIN, ed. *László Moholy-Nagy: Retrospective*. Munich: Prestel, 2009. ISBN 978-3-7913-5002-8. s. 51

Příloha 4

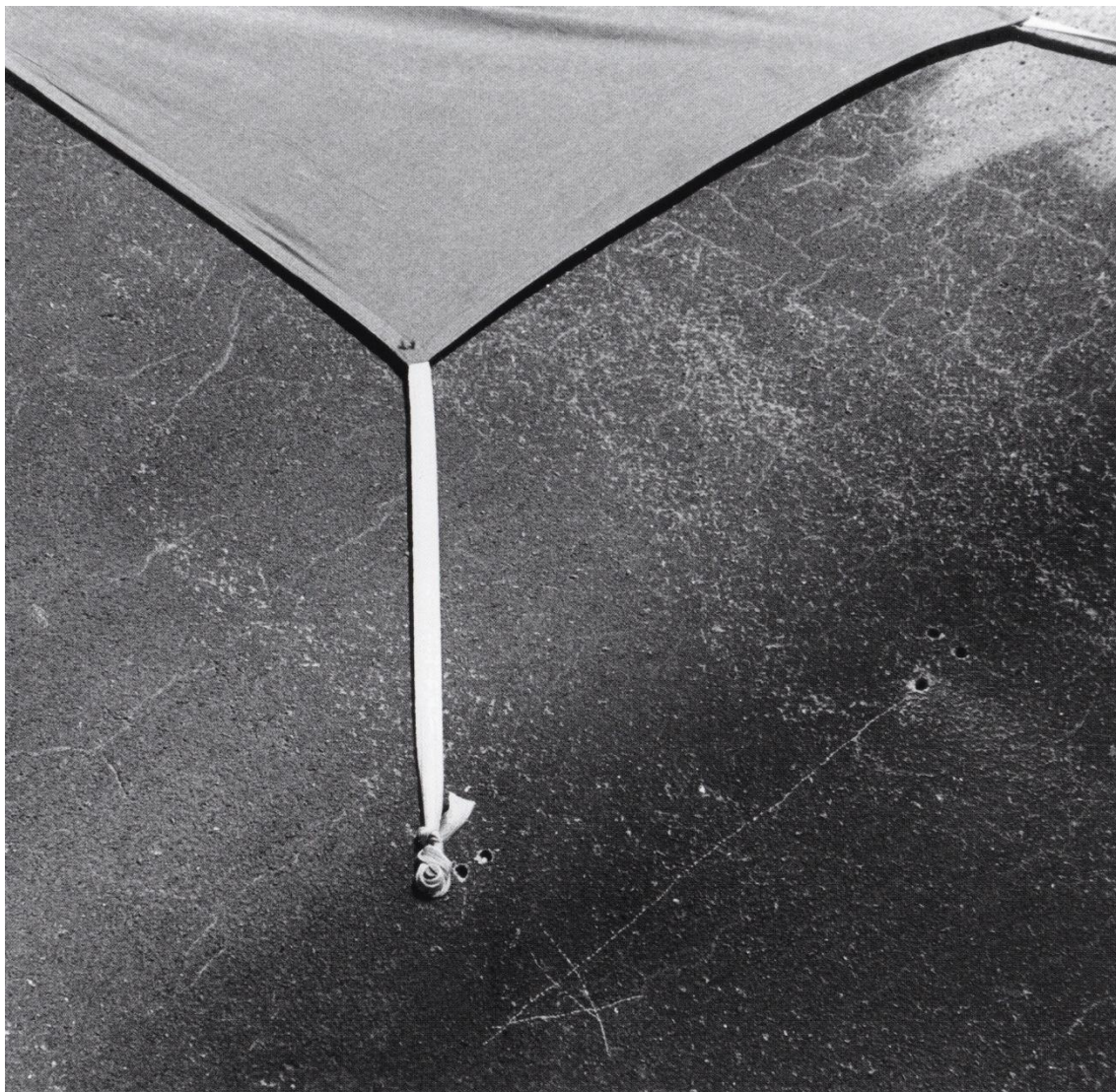
Karel Kuklík: Struktura (1962)⁴³



⁴³ KUKLÍK, Karel. *Karel Kuklík: fotografický dialog s krajinou / photographic dialogue with the landscape*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2017. ISBN 978-80-7010-122-3.

Příloha 5

Miroslav Machotka: 1981⁴⁴



⁴⁴ MACHOTKA, Miroslav. *Miroslav Machotka: fotografie / photographs*. Praha: KANT, 2015. ISBN 978-80-7437-153-0. s. 42

Příloha 6

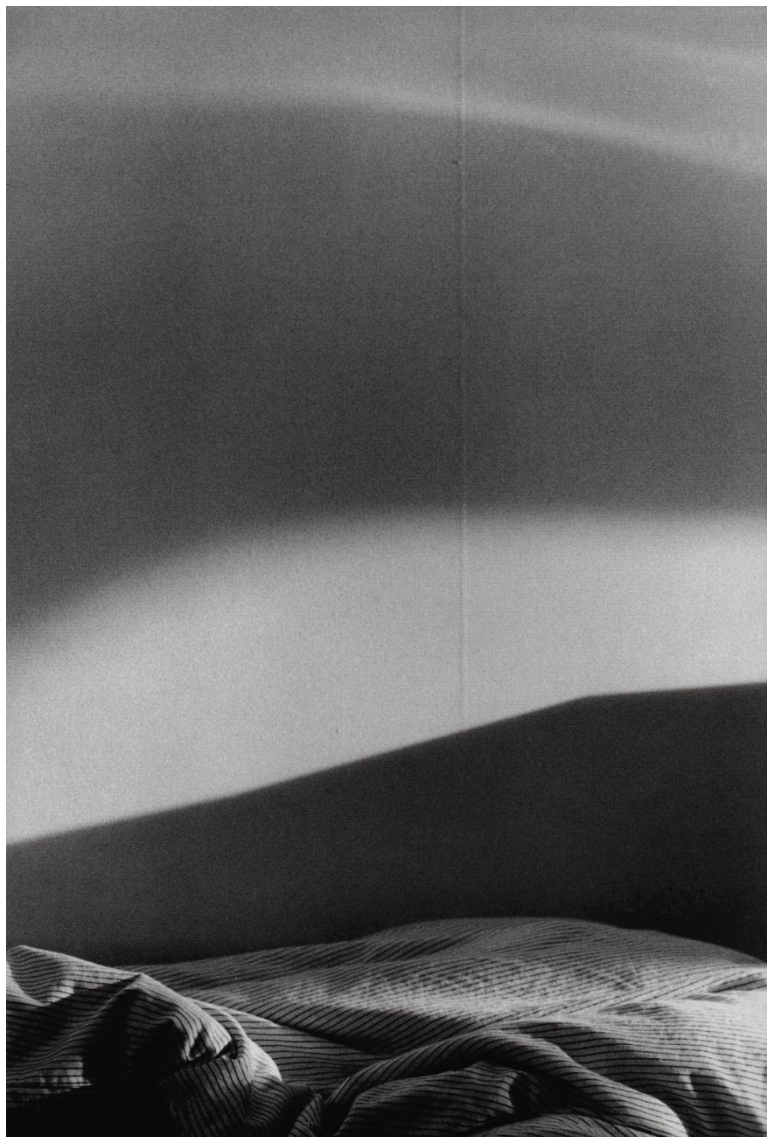
Miroslav Machotka: 2010⁴⁵



⁴⁵ MACHOTKA, Miroslav. *Miroslav Machotka: fotografie / photographs*. Praha: KANT, 2015. ISBN 978-80-7437-153-0. s. 84

Příloha 7

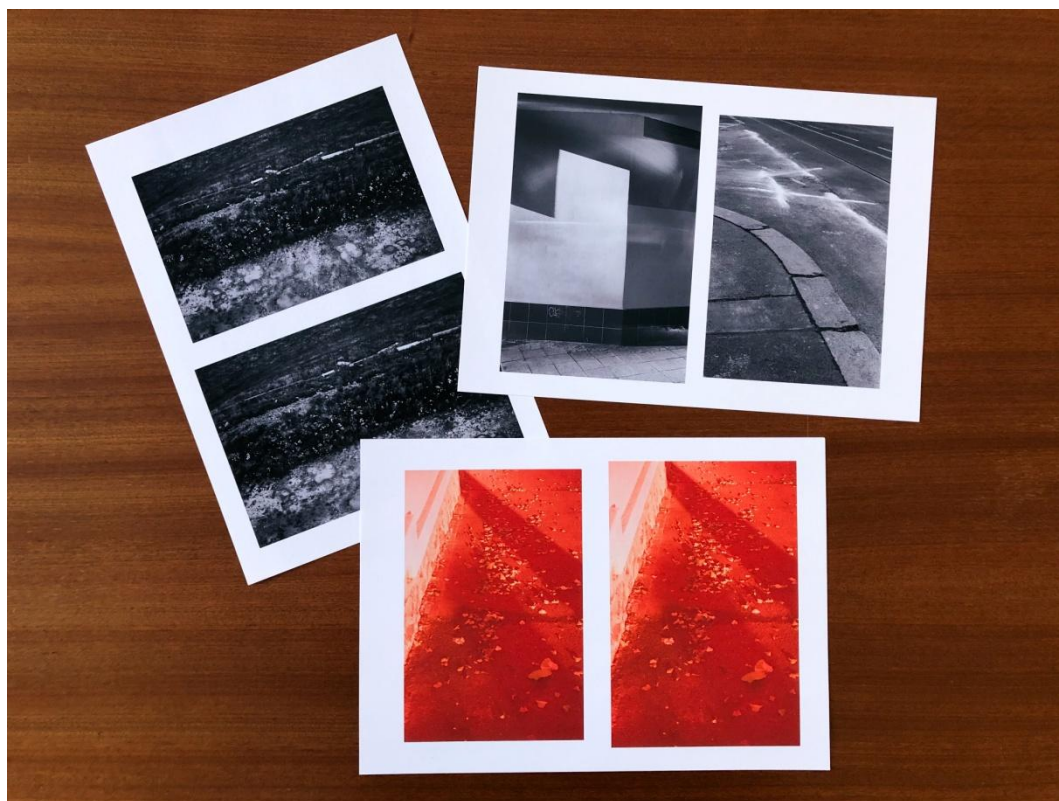
Stanislav Tůma: Zátíší pro Iba, Copenhagen (1984)⁴⁶



⁴⁶ TŮMA, Stanislav. *Stanislav Tůma: a different view / jiný pohled*. Praha: Artinbox Gallery a KANT, 2015. ISBN 978-80-7437-184-4. s. 38

Příloha 8

Selekce fotografií⁴⁷



⁴⁷ Foto: vlastní

Příloha 9

Hledání ideálního formátu pro publikaci⁴⁸



⁴⁸ Foto: vlastní

Příloha 10

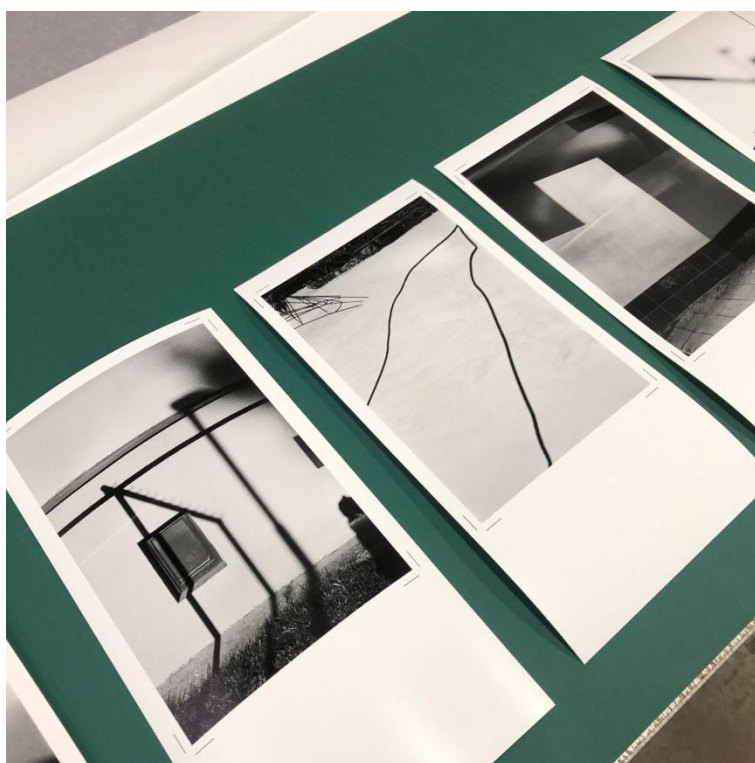
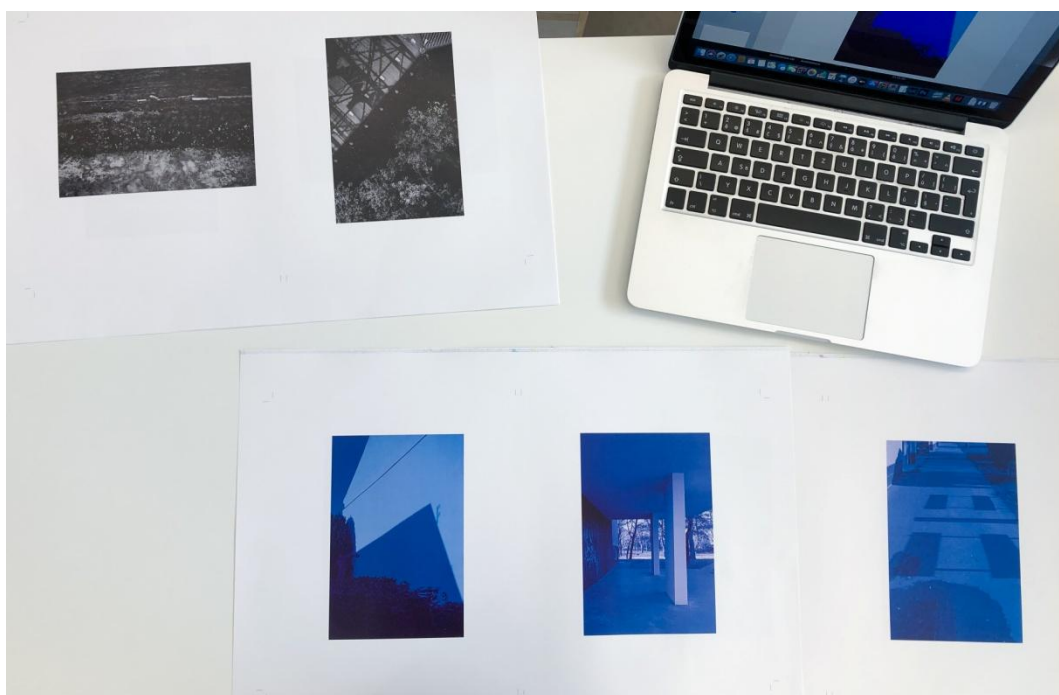
Rámy a pasparty (vybírání)⁴⁹



⁴⁹ Foto: vlastní

Příloha 11

Nátisky (publikace i výstavní fotografie)⁵⁰



⁵⁰ Foto: vlastní

Příloha 12

Ukázka z výstavních souborů (zarámované fotografie)⁵¹



Fotografie ze souboru *Akcenty ticha I*



Fotografie ze souboru *Akcenty ticha II*

⁵¹ Foto: vlastní

Příloha 13

Ukázky finální podoby publikace⁵²



⁵² Foto: vlastní



Příloha 14

Finální fotografie (*Akcenty ticha I*)⁵³



⁵³ Foto: vlastní



Příloha 15

Finální fotografie (*Akcenty ticha II*)⁵⁴



⁵⁴ Foto: vlastní



Příloha 16

Finální fotografie (*Akcenty ticha III*)⁵⁵



⁵⁵ Foto: vlastní

Příloha 17

Nepoužité varianty (ze souboru *Akcenty ticha II*)⁵⁶



⁵⁶ Foto: vlastní

