

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta pedagogická

Diplomová práce

ABSTRAKTNÍ KRAJINA – CYKLUS AUTORSKY STYLIZOVANÝCH
FOTOGRAFIÍ A PŘÍRODNÍCH MOTIVŮ

Martina Angelovová

Obor: Učitelství Výtvarné výchovy pro SŠ a ZUŠ

Vedoucí práce: PhDr. Jan Mašek, PhD.

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni

.....

Ráda bych poděkovala PhDr. Janu Maškovi, PhD. za jeho několikáté vedení mé diplomové práce a Prof. Mag. Dr. M.A. Angelice Plank za zprostředkování praxe v zahraničí, které se stalo nedílnou součástí této práce.

V Plzni

.....

Obsah

| | |
|--|-----------|
| 1. ANOTACE | 1 |
| 2. ÚVOD | 2 |
| 3. ABSTRAKTNÍ KRAJINA A PŘÍRODNÍ DETAIL | 3 |
| 3.1.1 Abstrakce v umění a ve fotografii | 3 |
| 3.1.2 Abstraktní krajina a přírodní detail v umění. | 4 |
| 3.1.3 Inspirující autoři. | 8 |
| 3.2 Abstraktní krajina a přírodní detail ve fotografii..... | 20 |
| 3.2.1 Abstraktní fotografie ČR i zahraničí. | 20 |
| 3.2.2 Vývoj krajiny ve fotografii. | 32 |
| 3.2.3 Inspirující fotografové | 42 |
| 4. FOTOGRAFOVÁNÍ KRAJINY. | 49 |
| 4.1.1 Kompoziční pravidla | 49 |
| 4.1.2 Krajinné motivy. | 50 |
| 4.1.3 Proměny krajiny, světlo a vliv počasí. | 51 |
| 4.1.4 Technika v abstraktní krajině | 54 |
| 4.1.5 Postprodukce. | 56 |
| 5. TVŮRČÍ PROCES | 57 |
| 6. POPIS PŘÍRODNÍCH LOKALIT. | 60 |
| 7. VYUČOVACÍ PROJEKTY ZAMĚŘENÉ NA FOTOGRAFICKOU TVORBU S TÉMATIKOU AUTORSKÉ STYLIZACE PŘÍRODNÍCH MOTIVŮ. | 62 |
| 7.1 Abstraktní krajina ve fotografii..... | 62 |
| 7.1.1 Návčik kompozice k tématu abstraktní krajiny. | 62 |
| 7.1.2 Návčik používání techniky dlouhého času | 66 |
| 7.1.3 „Úplná“ abstrakce | 71 |
| 7.2 Projekt zaměřený na individuální vzdělávání – inspirovaný mezinárodní školou..... | 79 |
| 8. ZÁVĚR | 95 |
| 9. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ | 96 |
| 10. RESUMÉ | 99 |

1. ANOTACE

Cílem mojí diplomové práce bylo vytvořit cyklus fotografií rozvíjející téma abstraktní krajiny a přírodního detailu. Důležitou součástí práce je teoretická část, kde se věnuji podstatě krajiny jako takové nejen z hlediska fotografie, ale i z hlediska umění obecně. Další část charakterizuje vývoj krajiny a abstrakce v dějinách fotografie. Z technologie fotografování jsem se zaměřila především na tvůrčí možnosti daného tématu. Součástí práce jsou dva vyučovací projekty navazující na moje pedagogické zkušenosti jak z Čech, tak ze zahraničí.

ANOTATION

The target of my diploma thesis was to create a series of photographs developing the topic of abstract landscape and natural detail. An important part of the work is its theoretical part where I pay attention to the nature of landscape not only from the point of view of photography, but also from the point of view of art in general. The succeeding part of the thesis characterizes the development of countryside and abstraction in the history of photography. As the technology of photography concerns, I focused mainly on creative possibilities of photography regarding a given topic. To conclude the topic I added two educational projects which follow my pedagogical experience from Czech Republic and abroad

2. ÚVOD

Tématem mé diplomové práce je abstraktní krajina a přírodní detail ve fotografii. Za velmi důležitou, a proto obsáhlou součástí práce, považuji i teoretická východiska, bez kterých by se nemohl posunout ani můj tvůrčí projev.

Motivy abstraktní krajiny jsem si vybrala z několika důvodů. První důvod bylo navázání na bakalářskou práci, ve které jsem se věnovala proměnám krajiny v zámeckém parku v Horšovském Týně. Výsledný cyklus fotografií zachycoval realistickou krajinu přesto, že v tvůrčím vývoji jsem během poslední fáze dospěla k znázornění parku v abstraktnější podobě. V takovém stylu jsem chtěla vytvořit cyklus fotografií diplomové práce, kdy jsem mohla navázat na praktické zkušenosti z tvorby fotografií přírodního motivu, ale zároveň se více zaměřit na výtvarnou subjektivní fotografii, která posouvá hledání krásy v přírodě k podstatě výtvarna-estetická.

Dalším důvodem bylo prozkoumání abstrakce jako takové. Prostřednictvím přírody jsem chtěla nalézt smysl abstrakce, nad níž jsem byla občas nejistá v galerijních síních i přes teoretické znalosti dějin umění. Protože fotografie je oproti tradičním disciplínám „novou“ formou tvorby, nechala jsem se také inspirovat vývojem krajinářské malby, která částečně koresponduje i s mým tvůrčím procesem. Stejně jako abstraktní krajinářská tvorba fotografů byla pro mne důležitá i tvorba malířů. Abstraktní malba a fotografie se stala rovnocenným inspiračním a poznávacím zdrojem.

V poslední části diplomové práce jsem se zaměřila na didaktické využití této problematiky, kdy jsem využila zkušeností z Čech i ze zahraniční stáže v rakouském Linci.

3. ABSTRAKTNÍ KRAJINA A PŘÍRODNÍ DETAIL

Kapitola abstrakce a krajina je obecným úvodem do dané problematiky. Nejdříve se zamyslím nad samotnou abstrakcí obecně. Zajímá mě vývoj tématu krajiny v umění, toto téma se snažím pojmut více i z filozofického pohledu. Kapitola o malířství je doplněna inspirujícími autory. V druhé části věnované fotografii se snažím zachytit nejzajímavější momenty fotografie související s abstrakcí a krajinou. Problematika je opět doplněna adekvátními autory.

3.1.1 Abstrakce v umění a ve fotografii

Abstraktní tvorba malířů se dostává do popředí tvorby po 2. světové válce, i když její počátky datujeme již na začátek minulého století. Tento styl umožňoval malířům vytvářet kompozice bez jakékoliv závislosti obrazu na reálném světě. „Poněkud jinak se však projevovaly tyto snahy ve fotografii, kam přešly vzhledem k význačnému uplatnění v kultuře vidění člověka. Fotografie postrádá hlavní opodstatnění abstraktní tvorby – totiž zmíněné osvobození od závislosti na obrazu skutečnosti, neboť právě tato vazba je pro ni přímo charakteristická a nezbytná.“ (TAUSK, 1972, s. 33) Podle Tauska objektiv zpracovává pouze existující skutečnost a i přes užití mimořádných laboratorních technik nelze zcela zničit prvotní obraz světa. Přestože se autor nevyjadřuje k moderním digitálním metodám tvorby, myslím, že podstata jeho výroku platí i pro nová média.

Malíř má nejprve vlastní představu o kompozici a uspořádání, kterou realizuje pomocí různých technických prostředků. Oproti tomu fotograf vybírá úseky ze skutečnosti, které na diváka působí především po formální stránce, reálný obsah zůstává skrytý. Fotograf tedy nevyhází ze svých představ, ale až ve styku se skutečností nalézá zajímavé útvary a kompozice. Zobrazení vytváří nalezením vhodného stanoviště a určením rozsahu záběru. Fotograf musí disponovat vlastnostmi vytříbeného vidění pro formální kompozice, díky těmto schopnostem si pak dovede povšimnout námětů, se kterými přijde do styku. Fotografie s formální kompozicí, ale těžko rozeznatelným obsahem se podobají abstraktnímu malířství pouze vzhledem. (TAUSK, 1972, s. 34)

„Poněkud jiný přístup k abstraktně působícím obrazům volil známý německý experimentátor Heinz Hajek-Halke, který vytvářel fotografie pokropením desky vodou a nahříváním nad svíčkou, přičemž se různě rozmanitě roztékala želatina citlivé vrstvy.

„Negativy“ pak zvětšoval. Tento způsob ovšem nelze již považovat za fotografii, neboť mu chybí to nejzákladnější: tj. světlený záznam provedený objektivem přístroje na citlivou vrstvu.“ (TAUSK, 1972, s. 36) S abstraktními kompozicemi provedenými na citlivém fotografickém materiálu bez užití fotografického přístroje pracoval už počátkem dvacátých let Man Ray. Na fotografický papír pokládal různé předměty, papír pak po osvětlení vyvolal jako běžný pozitiv. Podobným principem vytváří fotografie i současný český fotograf Jiří Šigut, který pokládá světlocitlivé papíry do volné přírody a nechává je samovolně exponovat. Podle mého názoru dnes (o čtyřicet let později po vydání Tauskovy publikace) i takový způsob „produkce“ výtvarných záznamů můžeme směle označit za fotografii.

3.1.2 Abstraktní krajina a přírodní detail v umění

Mám-li definovat krajinu, použila bych myšlenky Václava Cílky: „Naše životy jsou determinovány prostředím, ve kterém jsme se narodili a ve kterém se pohybujeme; krajina se stává skrytou součástí naší osobnosti.“ (MALINA, 2010, s. 5) Jiří Sádlo chápe krajinu jako svébytný fenomén a přiznává jí roli osobnosti, můžeme ji označit intuitivním pojmem *genius loci*. (MALINA, 2010, s. 5). Již u prvního citátu najdeme jeden z přístupů k abstraktní krajinářské tvorbě. Náš samotný vztah ke krajině, který závisí i na tom, odkud pocházíme, jistě ovlivní způsob nazírání na krajinu jako takovou. Ale i naopak samotná krajina se stává silným determinantem našeho vnímání. Ať už mluvíme o osobnosti člověka nebo krajiny, v obou případech se jedná o jakousi jedinečnost. Okamžik tady a teď i jedinečné vlastnosti člověka mohou být jedním ze styčných bodů pro abstraktní krajinářskou tvorbu.

Krajina i příroda je součástí našeho vědomí i nevědomí. Na naše vnímání a následnou tvorbu může mít vliv skutečná krajina, ale i to, jak krajinu pozorujeme nevědomky s našimi skrytými pohnutkami.

Naproti tomu v čistě racionálním přístupu můžeme dojít k následujícímu: „Přírodní řád v krajině vnímáme jako nadřazený k řádu společenskému, stává se předobrazem univerza, metafyzického řádu věčného.“ (MALINA, 2010, s. 5) Podrobnější vysvětlení předchozího výroku můžeme najít v následujících větách: „...společný prázeklad vnímání harmonického uspořádání prvků v proměnlivé struktuře světa dány vzájemnými vztahy rovnováhy, které nacházíme v přírodě, samy v sobě, neboť i my jsme součástí přírody a také v umění... Dokladem úzkých vazeb mezi uměním a přírodou je neustálé dovolávání se kánonů odvozených z přírody ve všech oblastech

umění. Odpovídá tomu i názvosloví a základní pojmy, které se často přesouvají z jednoho druhu umění do druhého, počínaje již samotným pojmem harmonie, ale je možno zmínit i další termíny jako je rytmus, barva...Vzájemné proporční vztahy (relace) a interakce, ať ve smyslu kvantitativním či kvalitativním, jsou tedy předpokladem estetického vnímání řádu a krásy v přírodě i ve všech druzích umění.“ (MALINA, 2010, s. 5) Je zajímavé, že pojmy jako rytmus či harmonie, které jsme zvyklí užívat především na výtvarném poli, stejně dobře fungují i na poli přírodním. Pojmy mohou fungovat v kterékoliv oblasti týkající se umění (hudby, literatury) nebo předmětu estetického bádání. Zde už se dostáváme k samé podstatě, kterou využijeme v abstraktním umění obecně. Nezáleží na tom, zda vyfotografuje ostře realisticky kmeny lesa, ale zaměříme se např. na rytmus kmenů, jeden kmen je blíže, druhý vzdálenější, třetí... Stejnou podstatou, kromě rytmu, může být barva, harmonie, tón atd., viz. výše.

Základní malířské prostředky jako linie, barva, tvary mohou být využity k znázornění viděného (např. rytmus střídání kmenů), ale i skrytého vnitřního psychologického působení forem a barev (např. využití barevného ladění krajiny k vyjádření vlastních pocitů). Zároveň mohou být vnímány jako prostředky ryze formální, nezobrazující malby/tvorby. Někde uprostřed mezi těmito vyhraněnými póly můžeme najít i snahu o vyjádření prožitku nebo skutečnosti nepopisnou formou, tedy zachycení viditelného nezobrazující malbou. Důraz klademe opět na hlubší pochopení řádu a zákonitostí přírody. Znázornění tohoto řádu stojí opět v opozici k subjektivnímu vnímání krajiny. Oba přístupy ke krajině bych podle mého názoru označila za rovnocenné. Subjektivní, expresivní nebo autoprojektivní pojetí krajinomalby se pak stává spíše obrazem vlastního nitra tvůrce (nikoliv řádem krajiny). Krajina byla znázorňována tímto způsobem na přelomu 19. a 20. st. (MALINA, 2010, s. 5)

Předchozí myšlenky nás nutí k zamyšlení se nad historicko-uměleckým přístupem ke krajině z hlediska chronologie. Krajina se stává důležitým malířským motivem v době renesance, kdy přestává být pouze pozadím figurálních kompozic, ale může se stát i hlavním motivem.



1. GIORGIONE. *Bouře* [olej na plátně]. 83 × 73 cm. 1508- 1509. AT: Gallerie dell'Accademia v Benátkách.

V souvislosti se specializací umělců vzniká samostatný žánr krajinomalby v 17. století. Krajina je nezávislá na literárním obsahu a člověk v ní umístěný umocňuje její velikost a monumentalitu, nikoliv příběh. Toto pojetí najdeme i v období klasicistním a romantickém. Impresionistická snaha o realistické zachycení skutečnosti povyšuje plenérovou malbu na nejčastější malířský žánr. Soustředí se především na prchavé momenty světla a barvy v přírodě. „Tato nikdy již nezapomenutelná lekce impresionismu zrelativizuje závislost barvy a světla na lokální barevnosti a pevně vymezené formě předmětů a prostřednictvím simultánních barevných a světlostních kontrastů poskytne malíři novou svobodu při zacházení s malířskými prostředky.“ (MALINA, 2010, s. 5) Postimpresionismus vytváří předpoklady k modernistickému pojetí malby ve 20. století. V postmodernismu převládá subjektivní malířské vyjádření nad objektivitou. Současně se ale rozvíjí tendence hledající řád reprezentovaný čistě abstraktními formami, geometrií. „Krajinomalba, chápající krajinu ne jako pouhou kulisu, výřez reality s větší či menší mírou iluze, ani jako motiv sám o sobě, ale jako výseč univerza, skrze níž se lze dostat vyššího řádu a harmonie, stojí někde na okraji těchto hlavních tendencí.“ (MALINA, 2010, s. 6) Podle Maliny se krajinomalba jeví jako méně důležitá z hlediska současného výtvarného umění, (o čem svědčí i zrušení ateliéru krajinomalby na AVU v roce 1997), plenérová tvorba je z hlediska současného umění vnímána jako anachronismus. Žánru krajiny se častěji věnují spíše umělci střední a starší generace.

Mladší umělce zajímá více krajina iluzivní s výrazným rukopisem, buď s velkým množstvím stékající barvy pro zdůraznění malířského média, nebo digitálně

manipulovatelná v počítači. Vliv nástupu nových technologií můžeme sledovat např. v tvorbě Štěpánky Šimlové.



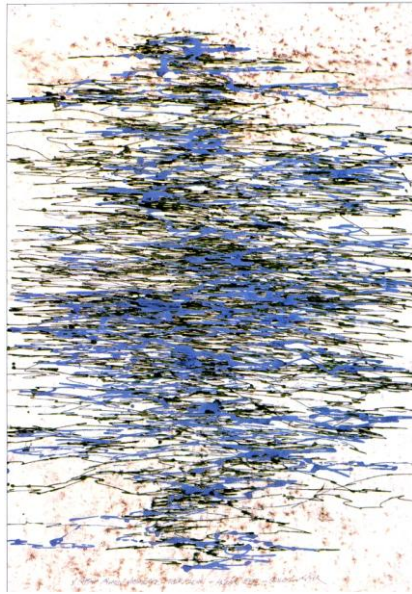
2. ŠIMLOVÁ, Štěpánka. *Krajiny* [C-print]. 120 x 260 cm. 1999.

Hyperrealistická krajinomalba pracuje s banalitou motivů, která je buď zdůrazňována, nebo ozvláštněna iracionálními obsahy (viz. Michal Nesázal).



3. NESÁZAL, 2009.

Od 2. pol. 20. století v krajinomalbě můžeme najít expresivní, konceptuální přístup i ekologický aspekt. Většina umělců se odklání od tradiční krajinomalby směrem k podstatě samotné přírody. Příroda již není zaznamenávána klasickými výtvarnými prostředky kresby a malby, ale vědeckými záznamy přírodních pohybů a procesů nebo jejich parafrází, využívají se přírodní materiály a pigmenty nebo se přímo vystavuje v Petriho miskách. Práce s kameny, hlínou, přírodními artefakty se obrací k pravěkému umění, aktuální krajina je vnímána s ironizujícím nadhledem (Michael Rittstein), povýšena na „technický kýč“ zobrazování (Milan Kunc) atd. (MALINA, 2010, s. 6)



4. MAUR, Milan. *V rytmu pohybu vodoměrek* [kombinovaná technika, papír].

88,5 x 62 cm. 1993.

3.1.3 Inspirující autoři

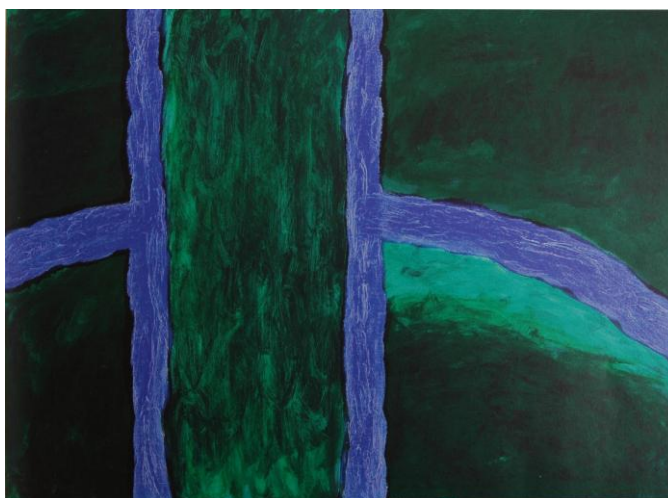
Kromě řady nových přístupů chápání krajinomalby můžeme jednu z nich označit za nadčasovou. Tato malba je poučená celým vývojem malířství, obecnými principy harmonie, transformací viděného tvaru a barvy v návaznosti na moderní kolorismus. Přestože takový přístup odráží obecnou estetickou platnost, může být zcela osobitý. „Senzuální a racionální (ale též třeba spirituální anebo iracionální) složky se mohou navzájem prostupovat, obraz odráží vnější řád i malířovu vnitřní potřebu harmonie...Nezáleží přitom na míře abstrakce či stylizace..., jako spíše na schopnosti pochopení a uchopení podstaty přírody a podstaty malby.“ (MALINA, 2010, s. 7) Jako vzorek podobně smýšlejících autorů jsem vybrala následující umělce: Františka Hodonínského, Vladimíra Gebauera, Pavla Mühlbauera, Václava Malinu. A proč právě jejich tvorbu považuji z krajinomalby v souvislosti s mojí za práci nejdůležitější? Proces jejich tvorby se může částečně lišit od ostatních krajinářů a zároveň je lze spojovat s některými fotografy. Tito malíři malují výhradně v plenéru, nepoužívají fotografii ani jiný záznam jako podklad pro jejich tvorbu. „...programově usilují o autenticitu bezprostředního záznamu skrze smysly „rukodělnou“ práci a věří, že kromě viděné skutečnosti je možné v krajině zachytit i další smyslové prožitky na základě principu synestézie (jako třeba vůni květu, poryvy větru či hlasy ptáků) i celkovou atmosféru krajiny, náladu a citové rozpoložení tvůrce. To vše v procesu korigované rozumem, vlastní zkušeností i poučením na díle dalších předchůdců, neboť „malíř je nejen oko, ale i mozek“, jak říká Cézanne.“ (MALINA, 2010, s. 8)

František Hodonský

Hodonský působil sedm let na pražské Akademii výtvarných umění v ateliéru krajinářské a figurální malby. Nyní vede ateliér současné malby v Bánské Bystrici. Jeho koloristickou malbu ovlivnilo dětství prožité v krajině Moravského Slovácka a později lužní lesy kolem Dyje, kde se usadil. Přestože se Hodonský věnuje hlavně malbě krajiny, ale i figurám, můžeme u něj najít i sochařskou tvorbu inspirovanou přírodními útvary a grafickou tvorbu. Od cyklů reálných krajinných záběrů směřuje k tvarům přírodních jednotlivostí, zabývá se světlem, prouděním vody nebo vzduchu. Kromě čistě přírodních motivů se zajímá i o vodní architekturu, díky které pak do jeho obrazů pronikají geometrické prvky. Patří k nejdůležitějším krajinářům současnosti. (MALINA, 2010, s. 10)



5. HODONSKÝ, František. *Lužní světlo* [olej na plátně]. 150 x 200 cm. 1996.



6. HODONSKÝ, František. *Tělo jalovce* [akryl, olej, juta]. 140 x 190 cm. 2010.

Vladimír Gebauer

Gebauer byl ovlivněn také krajinou svého dětství, zemitou krajinou okolo Nového Strašecí. V jeho tvorbě najdeme charakteristické barvy země: červenou, temně zelenou, sírovou žlutí nebo také sytě nebeskou modrou s tajemně fialovou barvou hloubi lesa. Hluboké vrypy v jeho malbách odkazují ke krajině zraňované lidskou činností. Jeho práce často propojují koláže a asambláže s malbou vždy však pevně závislé na realitě prostředí. Umělecká díla jsou doplněna fragmenty nalezených předmětů. (MALINA, 2010, s. 10)



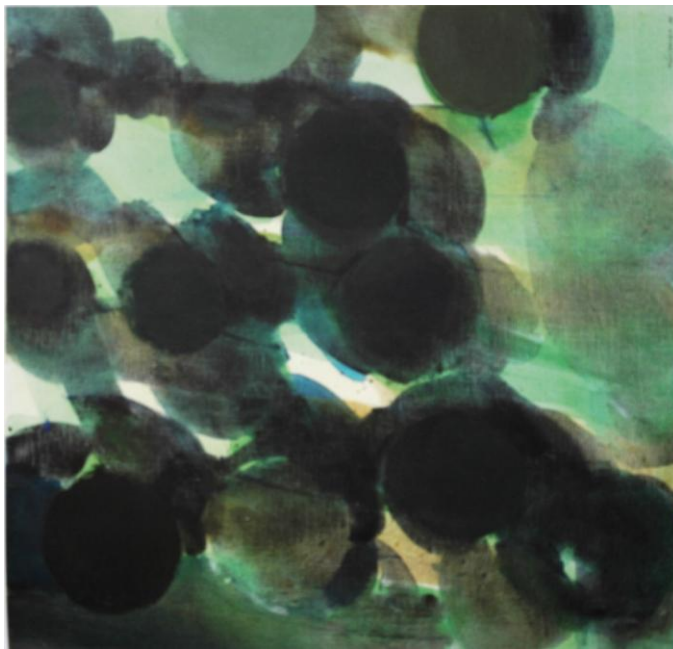
7. GEBAUER, Vladimír. *V Pohůrce* [olej na lepence]. 50 x 70 cm. 2005.



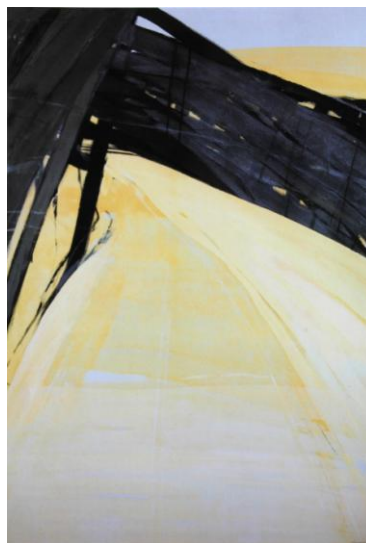
8. GEBAUER, Vladimír. *Červená země* [olej na plátně]. 81 x 76 cm. 1991.

Pavel Mühlbauer

Mühlbauer započal svoji krajinářskou tvorbu motivem ztrácejících se cest na obzoru v polích. Později dospěl k vlastnímu výtvarnému jazyku v podobě rastru kruhových forem, které zpřesnil geometrickým tvarem štětcové skvrny. Ve svých obrazech přešel od horizontálního rozdělení k půdorysnému řešení. Svět trav, keřů, kmenů stromů znázorňuje v elementární formě kruhů. Kromě techniky malby pracuje i s roztíráním práškového pigmentu pastelu, který vytváří tvar neohraničených skvrn, v prostorových plánech pracuje s překrýváním valérových odstínů. (MALINA, 2010, s. 11)



9. MÜHLBAUER, Pavel Mühlbauer. *Les* [olej na plátně]. 75 x 75 cm. 2005.



10. MÜHLBAUER, Pavel Mühlbauer. *Pastvina* [olej na plátně]. 145 x 99 cm. 1998.

Václav Malina

Malinovu tvorbu můžeme rozdělit na dva krajní póly. Jeden se opírá o přímý vizuální smyslový prožitek z krajiny, druhý tíhne za hranici viděného směrem k abstrakci a konceptu. Pro oba přístupy je společné pojmání barvy a jejich kvalitativních proměn. V Malinově přístupu můžeme najít vliv jeho učitele Zdeňka Sýkory, který přesto, že se věnoval geometrické abstrakci, nikdy neopustil přímý kontakt s přírodou. V malbách najdeme motivy reálné krajiny nebo jen barevné nálady inspirované krajinou. Ve všech dílech (bez rozdílů techniky provedení) jde o hledání dokonalého řádu, jehož předobrazem je příroda. (MALINA, 2010, s. 12)



11. MALINA, Václav. *Žlutá krajina* [olej na plátně]. 110 x 100 cm. 2009.



12. MALINA, Václav. *Světlo v lese* [olej na plátně]. 200 x 145 cm. 1993.

Zdeněk Sýkora

Z hlediska svého osobního tvůrčího vývoje si nejvíce cením Zdeňka Sýkory, jehož tvorba prošla podobným vývojem od reality k abstrakci jako u mých fotografií. Zajímavé je také pozorovat široké spektrum přírodních motivů v jeho malbě, s nimiž se vypořádal abstraktním způsobem.

V Sýkorově tvůrčí práci krajina jednoznačně převažovala nad ostatními tématy a stala se základním ukazatelem jeho malířského vývoje. Malířova cesta k umění byla složitá. S kreslením se seznámil na reálce. Poté, na přání otce, ale nastoupil na Vysokou školu báňskou. Po zavření vysokých škol (několik let se nevyučovalo – 2. světová válka) se opět vrátil do Loun, kde v kruhu místních mladých intelektuálů, literátů a výtvarníků získal důležité poznatky z umění a kultury obecně. Tyto znalosti využil ve svých malířských prvotinách v duchu surrealismu. Díky teoretickému zázemí jeho teoretické znalosti předstihly praktické dovednosti v kresbě i malbě. Na své začátky na pedagogické fakultě vzpomíná se slovy: „Pak jsem po válce přišel do Prahy na vysokou školu, profesor Salcman přede mne postavil zátiší a já zjistil, že neumím ani kreslit ani malovat, že barvou neumím vytvořit ani tvar ani prostor.“ (SAMEC, 2010 s. 9)

Po roce 1946 inspirován výstavou španělských malířů maloval městské a příměstské scenerie a zátiší v postkubistickém duchu. Před reálný motiv krajiny se vrátil koncem čtyřicátých a začátkem padesátých let. „Tento zásadní krok zpět – od uměleckého výrazu k pokornému studiu přírody – mu zásadně pomohl k získání jistoty na vlastní malířské cestě, v postupném odkrývání zákonitostí moderní neiluzivní malby.“ (SAMEC, 2010, s. 9) V následujícím desetiletém prodělala Sýkorova malba intenzivní a rychlý vývoj. „...Byl jsem vlastně ve svých počátcích na přechodu z barbizonského do impresionistického výtvarného myšlení. V krajinomalbě jsem potom spontánně prošel formovými proměnami, které prodělala evropská malba v prvních desetiletích tohoto století.“ (SAMEC, 2010, s. 10)

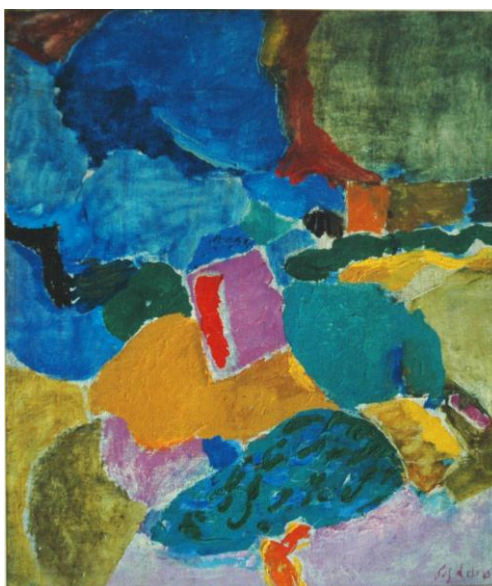
Z hlediska mé diplomové práce pro mne začíná být zajímavé období, kdy se Sýkorův rukopis nachází mezi fauvistickým a expresivním tvaroslovím. Cesta do Řecka v roce 1957 měla vliv na jeho projasněnou paletu a tvarovou i prostorovou redukci. V následujícím roce maluje převážně doma na zahradě, protože otevřená krajina nevyhovovala v hledání relací chromatických plošných kvalit.



13. SÝKORA, Zdeněk. *Strom* [olej na plátně]. 50 x 60 cm. 1959.

Obraz *Strom* pracuje s odlišnou barevně prostorovou redukcí, než hladká malba z předchozího období. Vrstvení barev a pastózní přemalba značí ověřování chromatických kvalit a jejich vzájemných relací. Zásadní vliv na jeho další tvorbu má návštěva Ermitáže a setkání s Mattesovou tvorbou, pochopil logiku moderní malby, závislost kresby a barvy, světla a prostoru.

„Uměleckým záměrům posloužila v nastalé situaci nesložitá zahradní zákoutí, jejichž nehluboký prostor vyhovoval potřebě radikálního potlačení jakéhokoliv náznaku perspektivní iluze.“ (SAMEC, 2010, s. 12)



14. SÝKORA, Zdeněk. *Zahrada* [olej na plátně]. 1959.

Přestože se v tomto období věnuje převážně motivu zahrad (z rodinných důvodů),

najdeme v jeho malbách i náměty volné krajiny.

Zobrazené přírodní reálie jsou rozpoznatelné pouze v náznaku, např. kmen či větve stromů. (SAMEC, 2010, s. 12) Stejný stupeň abstrakce najdeme i v cyklu zahrad – Oranžová zahrada.



15. SÝKORA, Zdeněk. *Oranžová zahrada* [olej na plátně]. 73x 97 cm. 1959.

Na základě inspirace Mattesových obrazů redukuje reálný prostor na plošné vztahy, vyváženě střídá teplé a studené tóny, harmonicky kombinuje pestré a lomené chromatiky, lazurní a krycí barvy, hladké a traktované plochy. Postupně směřuje k dekonkretizaci zobrazeného. Malíř pokračuje v transformaci barev k úplné barevně-tvarové autonomii. Od roku 1960 původně hladké malby obsahují vyšší a vyšší pastózní nánosy, někdy v kombinaci s lazurami – Krajina 1960.



16. SÝKORA, Zdeněk. *Krajina* [olej na plátně]. 1960.

V pozdějších kompozicích s výrazným špachtlovým rukopisem těžko najdeme původní předmětnou inspiraci (autor ale vždy začal malovat před krajinou, nikoliv

v ateliéru). Vysoké barevné nánosy byly důsledkem neustálého upravování a zpřesňování barevných vztahů. Užívání špachtle podnítilo přechod ke hranatějším geometrickým tvarům. Cyklus zahrad tak plynule přechází z předmětného zobrazení do úplné abstrakce. Tyto abstrakce se stávají předstupněm geometrických abstrakcí na začátku šedesátých let. Zároveň se uzavírá Sýkorova tvorba krajinomalby, jež byla nositelkou evolučních proměn. (SAMEC, 2010, s. 13)



17. SÝKORA, Zdeněk. *Zahrada (se čtvercem)* [olej na plátně]. 97 x 78 cm.
1960.

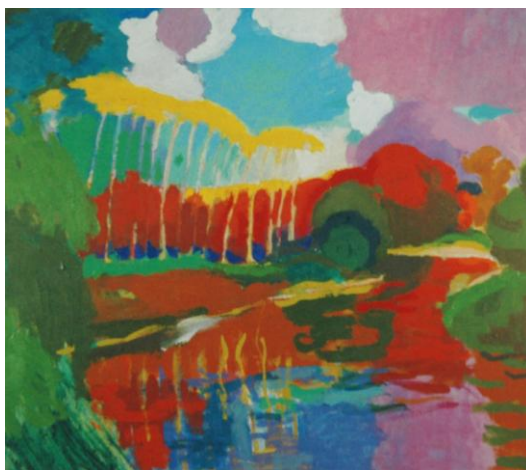
O tom, že Sýkora byl schopen malovat abstraktní cykly krajin nejen své zahrady, svědčí mnoho obrazů. Pokud budeme chtít v krajině hledat motivy, které bychom transformovali do abstrakce, můžeme se inspirovat opět Sýkorovou malbou. Motivy řek z druhé poloviny padesátých let se oprostují od barevné a tvarové závislosti na předmětném motivu. K řekám přistupoval např. s důrazem na minimalizaci barevného spektra, Ohře u Počedělic, nebo s expresivním výrazem a s pastózními nánosy, Žluté topoly, a v neposlední řadě s koloristickým důrazem vegetace a zrcadlících se reflexů na vodní hladině, Orasice. (SAMEC, 2010, s. 15)



18. SÝKORA, Zdeněk. *Ohře u Počedělic* [olej na plátně]. 70. léta.



19. SÝKORA, Zdeněk. *Žluté topoly* [olej na plátně]. 43 x 49 cm. 70. léta.



20. SÝKORA, Zdeněk. *Ohře u Orasic* [olej na plátně]. 1988-92.

U motivů údolí si můžeme povšimnout redukované až monochromní tonality barev. Kresba odpovídá plošnému záměru. Celá řada obrazů se stejným motivem svědčí o oblíbenosti námětu, avšak rozdílné zpracování odpovídá novému názoru na skladbu a stylizaci. (SAMEC, 2010, s. 16)



21. SÝKORA, Zdeněk. *Krajina s šedým nebem* [olej na plátně]. 1975.



22. SÝKORA, Zdeněk. *Krajina s měsícem* [olej na plátně]. 1978.



23. SÝKORA, Zdeněk. *Zima* [olej na plátně]. 70. léta.

Dalším motivem, který v krajinomalbě najdeme, jsou motivy horizontů z 80. let, kdy se Sýkora dostává na hranici zobrazující jednoznačnost. „Obrazy, které malují v přírodě, mají v poslední době svoji vlastní strukturu, ale respektují výchozí pocit. Posunují jejich formu k co největší syntetičnosti a jednoduchosti. Nyní jsou redukovány jenom na linii horizontu jako hranici styku hmoty země s hmotou prostoru. Je to proces

podobný přechodu od makrostruktur k liniím.“ (SAMEC, 2010, s. 16)



24. SÝKORA, Zdeněk. *Červené pole* [olej na plátně]. 1982.

Možná si položíte otázku, jaký to má smysl malovat v krajině, když už se malíř realisticky nevyjadřuje? Sýkora používá argumenty jako: potřeba volného prostoru, kontakt s přírodou, zdroj kontempace, konfrontování podnětů z krajiny s vlastní malířskou erudicí, úsilí převést primární pocity do svébytné výtvarné řeči oproštěné od detailů, opětovné ověřování malířské sensibility a zkoumání schopnosti generalizovat bezprostřední zážitek z krajiny atp. (SAMEC, 2010, s. 17)

3.2 Abstraktní krajina a přírodní detail ve fotografii

V současnosti nenajdete žádnou knihu, která by se věnovala fotografii pouze abstraktní krajiny, najdete však autory, kteří se tomuto tématu věnují, ty nejdůležitější, jejichž tvorba se stala klíčovou pro můj tvůrčí proces, jsem zmínila v kapitole Inspirování fotografové. Vývoj abstraktní krajiny ve fotografii jsem rozdělila do dvou částí. V první, abstrakci, zmiňuji vývoj na počátku 20. století, kde nemohu vynechat Drtikola, Rösslera a Funkeho, dále jsem se zaměřila na zahraniční vývoj po 2. světové válce a klíčová 60. léta u nás pro abstraktní fotografii. Vývoji krajiny je věnována samostatná kapitola.

3.2.1 Abstraktní fotografie ČR i zahraničí

Počátek 20. století: Drtikol, Rössler, Funke

„Jazyk moderní fotografie, formující se v prvních desetiletích 20. století a zejména pak na počátku let dvacátých, čerpal z několika zdrojů, mezi nimiž nejvýznamnějším byl příklad kubistického a abstraktního malířství. Obě malířská hnutí znamenala revoluci novým pojetím obrazového prostoru jako svébytného celku, vytvářejícího novou vizuální skutečnost, založenou na specifických výrazových prostředcích či prvcích malířského média jako jsou linie, barva, tonální stupnice či textura.“ (Anděl, 2004, s. 50) Termín abstraktní fotografie byl některými teoretiky z počátku zpochybňován, protože fotografie se prý na rozdíl od malířství či sochařství nemůže zcela odpoutat od zobrazení reality. Tento výraz poprvé použil americký fotograf Alvin Langdon Coburn v roce 1916. Za prvního průkopníka české a světové abstrakce ve fotografii je považován Jaroslav Rössler, ale zároveň se řadí i mezi takové velikány jako Erwin Quedenfeldt, Paul Strand, Alvin Langdon Coburn a Francis Joseph Bruguière a Man Ray. (BIRGUS, MLČOCH, 2009, s. 47) V roce 1923 při dlouhých expozicích fotografoval Tessar se záměrně rozostřeným objektivem světlo z pohybujících se objektivů. Snímky neostrých kruhů, čočkovitých těles, křivek a světelných kuželů vyvolávaly představu světelné prahmoty. Do centra zájmu tak bylo postaveno světlo, které hraje ve fotografii nejdůležitější roli. Fotografie připomínají fotogramy Man Raye či Lászla Moholy-Nagyho, jsou to však snímky vytvořené klasicky fotoaparátem. Fotogram byl ideální technikou pro vznik imaginativních abstrahujících otisků předmětů, kladených za expozice na fotografický papír, spojoval zároveň abstrakci i konkrétnost, v českých zemích nebyl zdaleka tak populární jako ve Francii nebo v Německu. (BIRGUS, MLČOCH, 2009, s. 48)

V Čechách se abstraktní tvorbě elementární geometrické formy, která odkazuje k nehmotnému světu, věnoval František Drtikol. Drtikol pojímal jednotlivé formální prvky, především světlo a stíny, jako symboly duchovních pojmů a hodnot. V jeho fotografiích můžeme vidět počátky abstrakce jako ve tvorbě Kandinského, Kupky, Mondriana či Maleviče. Díky studiu duchovních nauk se Drtikol snažil odpoutat od hmotného světa, což se projevilo i v jeho fotografiích, kde používal vystřižované figury místo práce s živými modely. Tvary figurek měly symbolizovat duši a jejich stoupání za světlem a vyšším poznáním. (BIRGUS, MLČOCH, 2009, s. 50) Jeho snahu o dematerializaci můžeme vidět ve fotografiích z počátku třicátých let. (ANDĚL, 2004, s. 50)

K dalším významným autorům řadíme Jaroslava Rösslera. „Rösslerova tvorba představuje pravděpodobně nejnázornější příklad působení malířské abstrakce na formování moderního fotografického jazyka, protože v dílech tohoto autora se uplatnilo několik prvků a postupů abstrakce.“ (ANDĚL, 2004, s. 50) Ještě před fotogramy a snímky pohybujícími se světlem reflektorů vytvářel jednoduché kompozice s pozadím geometricky střižených bílých a černých lepenek. „V některých snímcích Rössler zachytil i stíny, které při bočním osvětlení vrhaly kolmo umístěné fragmenty kartonů a lepenek, jindy zase použil fotomontáž dvou překrývajících se stejných negativů, nebo fotografie kombinoval s nalepenými pruhy černého papíru.“ (BIRGUS, MLČOCH, 2009, s. 48)



25. RÖSSLER, Jaroslav. Bez názvu [fotografie]. 20,5 x 20 cm.

Rössler, stejně jako jeho učitel Drtikol, kreslil, a tak díky jeho kresbám můžeme najít východiska i zdroje jeho inspirace. „Podle vlastního svědectví ve své rané tvorbě

vycházel z konceptu překrývajících se ploch, převzatého z kubistické malby; můžeme je najít ve fotografiích z počátku jeho tvorby i v jeho kresbách.“ (ANDĚL, 2004, s. 50) Na fotografii Opus (1919) překrývající plochy tvoří dva trojúhelníkové kartony, jejichž diagonální strany člení obrazový prostor na způsob kubistické malby. Díky této metodě navázal na fotografování a vytváření geometrických konstrukcí z kartonu. (ANDĚL, 2004, s. 50-51) Diagonální, pravoúhlé i okrouhlé formy můžeme vidět i v abstrahujících fotografiích jednoduchých předmětů jako ohnutý list papíru. Zcela jiný přístup k abstrakci můžeme vidět v Rösslerově tvorbě z let 1923-1925. Fotografie zachycovaly elektrické zdroje světla s různým stupněm rozostření a mohou připomínat reflektorické hry Ludwiga Hirschfelda-Macka.



26. HIRSCHFELD-MACK, Ludwig. *Farbenlicht-Spiel* [fotografie]. 1921.

„Rösslerovy práce však nevycházejí z Hirschfeldovy-Mackovy hry či světelné abstrakce Françoise Bruguiera barevného klavíru, nýbrž jsou neseny snahou zkoumat specificky fotografické prostředky a postupy, v tomto případě umělé světlo a optiku fotografického objektivu, jak naznačuje název z některých těchto abstrakcí, tvořených jménem objektivu Tessar.“ (ANDĚL, 2004, s. 50-51)

Třetím nejdůležitějším fotografem z počátků abstrakce byl Jaromír Funke, který nejdříve fotografoval prosté předměty standardních tvarů, později pomocí neobvyklých výřezů zdůrazňoval abstraktní kompozici. V jeho tvorbě můžeme najít záběry skleněných desek, papírových kartonů, světelné odrazy a vrhané stíny vytvářející složité geometrické obrazce. Užitím světelného hranolu a motivu brýlí spojoval geometrické tvary s optickými kvalitami, což vyústilo v sebereflexi fotografického média-fotografičnosti, ztotožněné s pojmem fotogenie. Vyústěním tohoto přístupu je soubor

Abstraktní foto (1927-1929), podtrhující optickou hru vržených stínů a přímého i odraženého světla, jenž vznikl jako polemická reakce na fotogramy Mana Raye. Funkeho abstraktní fotografie našly své využití i ve scénografii. V roce 1929 se jeho snímky promítaly v Národním divadle v Brně ve snaze o potlačení naturalismu a realismu tradičních divadelních dekorací. (BIRGUS, MLČOCH, 2009, s. 49)

Abstraktní fotografie se vyučovala také na Státní grafické škole v Praze. Nejznámější studentské práce vytvořili žáci Jaromíra Funkeho z cvičení Těleso v prostoru, spočívající v prostorové a světelné interpretaci základních geometrických těles.

Tvorba průkopníků české abstraktní fotografie našla pokračování v dílech představitelů nové fotografie a surrealismu (Eugen Wiškovský, Ladislav Emil Berka, Miroslav Hák...). (BIRGUS, MLČOCH, 2009, s. 50)

Abstrakce po 2. světové válce

Přestože abstrakce v umění se datuje už od přelomu století, po 2. světové válce dostává nový význam. Realistické myšlení ustupuje do pozadí a zobecněný způsob myšlení nabývá na důležitosti. Pokusy o abstrakci nebyly úplnou novinkou, známe tvorbu A. L. Coburn a jeho „Vortographien“, sklony k abstrakci měli také fotogramy.

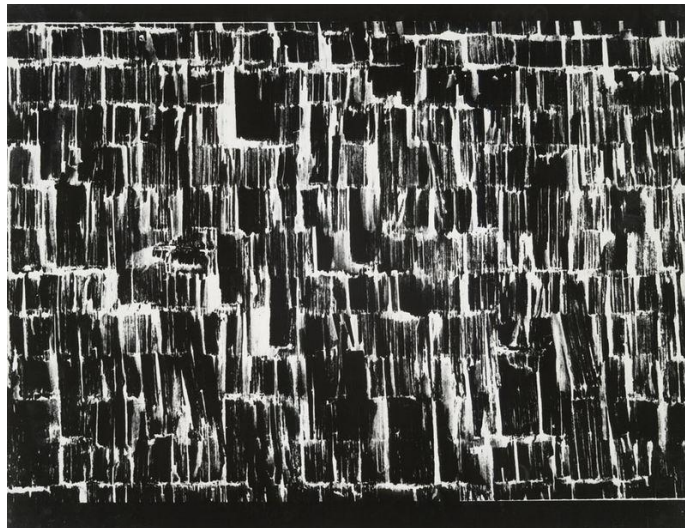


27. COBURN LANGDON, Alvin. *Vortograph* [želatinový stříbrný tisk]. 20,8 x 15,7 cm. 1917.

Po válce však nastal poměrně velký obrat k subjektivnímu tvůrčímu hledání nových obrazových forem, ve velkém rozsahu se produkují nekonkrétní fotografie.

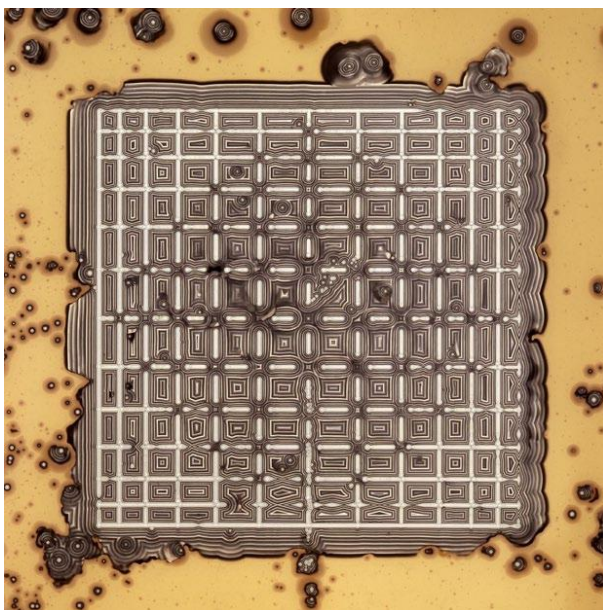
Fotografové se odloučili od reality a přistoupili k abstraktním kompozicím dle vlastních zákonů. Skutečnost vytrhli ze souvislostí, což umožnilo nový pohled. Druhý směr vývoje využíval možnosti světla, fotochemie a vlivu optiky. (BAATZ, 2004, s. 143)

H. Hajek-Halke, P. Keetman, P. Cordier, F. Sommer, M. White, M. Giacomelli a A. Siskind jsou představitelé subjektivního proudu fotografie. Subjektivní fotografie a hledání subjektivní pravdy nebylo znakem jedné skupiny, ale stala se znakem celé epochy. Klíčovou osobností padesátých let je O. Steinert, který v celé spleti experimentů v poválečné fotografii hledal novou cestu. Snažil se oprostít od pocitových kýčů a přežívajícího nacionálního socialismu, osobní zážitek rozvinul ke kreativní fotografii. Stal se důležitým členem skupiny Fotoform a navázal na abstraktní umění Bauhaus a Man Raye. „Steinert se tak stal nevědomky spoluzakladatelem vysoké školy abstrakce ve fotografii.“ (BAATZ, 2004, s. 145)



28. STEINERT, Otto. *Schwarzwald Dach (Black Forest Roof)* [želatinový stříbrný tisk]. At: Doris Bry Inadvertent Collection.

Druhý proud experimentální fotografie se soustředil na technické možnosti: pomocí filtrů, vícenásobného nasvícení, manipulace s technikami kopírování, fotogramů, fotomontáže, nové techniky luminogramů, pseudosolarizace, sendvičové techniky realizovali své umělecké představy. Další skupina opírající se o „generativní estetiku“ M. Benseho pracuje s vědomou metodickou výrobou estetických struktur fotografickými prostředky a technikami. Jejich činnost vrcholí op-artem. (BAATZ, 2004, s. 146)



29. CORDIER, Pierre. *Chemigram 3/4/72* [chemigram]. 1972. At: Haines Galerie.

Významná 60. léta v české fotografii

Nástup stalinistického komunistického režimu v ČR v únoru 1948 negativně ovlivnil výtvarnou a tedy i abstraktní fotografii. Fotografové byli kritizováni za nesrozumitelnost pro široké masy, tvorba podléhala ideologickým potřebám a publikování aktů bylo zakázáno. Veškeré experimentální snímky byly označeny za úpadkové a řada významných fotografií z meziválečného období (Funke, Drtikol, ...) byla označena za buržoazní a odmítnuta. Fotografové se museli uchýlit k neutrálním tématům. Přesto česká fotografie 50. a 60. let působila mimořádnou estetickou kompozicí s výrazným autorským rukopisem. Fotografové se částečně mohli věnovat i své osobní tvorbě, ale neustále byli tlačeni k důrazu na ideový obsah fotografie. (BIRGUS, MLČOCH, 2009, s. 169) Po roce 1968 najdeme ve všech oblastech umění chuť experimentovat, bouřit se, hledat nové výrazové prostředky. Ve výtvarném umění vedla touha po svobodě k abstrakci. „Abstrakce nedosáhla rozhodujícího významu pouze ve volném umění, v malířství a sochařství, nýbrž také ve fotografii, která získávala stále větší nezávislost.“ (HUFNAGL in PRIMUS, 2002, s. 6)

Přesto, že umělci mezi světovými válkami (jako Toyen, Šíma, Štýrský...) tvořili částečnou nebo úplnou abstrakci, nemělo to pro vznik českého informelu na konci padesátých let žádnou váhu. Meziváleční umělci pracovali v jiném kontextu a jejich díla nebyla v druhé polovině padesátých let k vidění. Vliv na vývoj českého informelu měla surrealistická skupina Ra (např. Josef Ister). Druhým důležitým autorem byl Jan Kotík

(člen Skupiny 42). Dalším důležitým impulsem byl článek Jiřího Padrty „Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho současný stav“, který vyšel v časopise Výtvarné umění. Úplně nejzásadnější byla světová výstava Expo 58 v Bruselu. Tato zkušenost vedla k seznámení se s tvorbou Antonio Tapiese, Emilia Vedovi, Alberta Burih, ale také s americkými abstraktními expresionisty. O výstavních síních plných abstraktního umění nadšeně referoval Boštík: „Konečně jsem měl pocit, že svět našel společnou řeč.“ (PRIMUS, 2002, s. 10) Ve stejném roce vzniká olomoucké seskupení fotografů DOFO, které navazuje na přerušenu tradici meziválečné avantgardy a zároveň se snaží o zrovnoprávnění fotografie s výtvarným uměním. Toto seskupení lze volně srovnat s německými fotografy ze skupiny Fotoform a Steinerovými výstavami subjektivní fotografie, tvořícími most mezi experimentálními díly z 20. let a díly z počátku 30. let, pro které nebylo v Třetí říši místo. (BIRGUS, MLČOCH, 2009, s. 173)

Kromě Expa 58 byla pro fotografii významná i výstava Konfrontace, jež se konala v Praze poprvé roku 1960. Fotografie Karla Kuklíka, cyklus Zamořená krajina, předznamenaly pozdější ekologické myšlení. Kuklík pracoval s krajinným detailem, stopami civilizační devastace, ale i s abstrahujícími detaily struktur dřeva, zdí...(BIRGUS, MLČOCH, 2009, s. 175)



30. KUKLÍK, Karel. *Zamořená krajina II*, č. 5 [fotografie]. 1964.

A proč si český infromel vybral abstrakci jako osvobozovací moment českého poválečného období? Jedním z důvodů byl odpor ke konvenci příběhům dějin umění, které už byly nespočítajekrát převyprávěné. Abstrakce pro ně byla jakousi radikální výtvarnou opozicí. Projev byl autentický a zároveň pravdivý, blíží se k existencialismu. Abstraktní vyjádření nebylo možná blízké všem, někteří umělci se později vrátili opět k figuraci, ale byl cítěn jako nutnost. (PRIMUS, 2002, s. 10)

Na přelomu padesátých a šedesátých let začala fotografie popírat svojí původní podstatu. Během čtyřicátých let přestala napodobovat, obdivovat přírodu, ale začala komentovat její rozpad. Díky abstrakci si člověk mohl uzpůsobit krajinu tak, aby lépe vyhovovala jeho představám. Existencialismus a surrealismus připravily prostor pro vyjádření niterných pocitů ve čtyřicátých letech po válce a během „maskování“ tendencí moderního umění mimo socialistický realismus let padesátých. Přesto právě fotografie již v padesátých letech našla výraz odpovídající stavu mysli. Abstraktní fotografie nenavázala na zkušenosti třicátých a čtyřicátých let (v té době se jednalo spíše o jakýsi experiment), ale začala na nové rovině intenzivního a hlubokého cítění i vidění skutečnosti. Na přelomu padesátých a šedesátých let hledali malíři, sochaři, grafici i fotografové pravý výraz pro umění své doby. Malíři se brzy vrátili k narativnímu figurálnímu projevu, naproti tomu fotografové v poloze syrové existenciální abstrakce vydrželi až do roku 1965, poté se stala jen sentimentálním, líbivým až prázdným gestem. Na konci padesátých let již byly v Československu známy „subjektivní fotografie“ Otto Steinerta a poeticko-surrealistické fotografie místního autora Viléma Reichmanna. „Jak Reichmann, tak i nejmladší fotografická generace byli inspirováni dekompozicemi nalezenými na smetištích, skládkách, oprýskaných zdech a nepotřebných rozpadajících se materiálech z periferie civilního pohledu chodce.“ (PRIMUS, 2002, s. 10). Vedle strukturálních motivů měly své místo i motivy surreálné, bizarní, morbidní, ale i figurální. Surrealismem poznamenaní výtvarníci-fotografové, Vilém Reichmann, Emila Medková, Alois Nožička, Čestmír Krátký, překročili hranici fotografie reality k subjektivním námětům, které jsou sice součástí reality, ale dosud nebyly předmětem pozitivního estetického zájmu. Tento přístup vznikl až po uvědomění si nadreálna, po zkušenostech s destruovanou krásou z války (Reichmanův soubor Raněné město). Zanedbanost, nezáměr o opravy poničených zdí měst jsou inspirací i pro Boudníkovu tvorbu.

Zástupce protikladně smýšlejícího výše popsaného tvůrčího přístupu je Ladislav Postupa. „Objeví námět nebo myšlenku, model si pak před objektiv postaví tak, aby vynikl, jindy ho zase umístěním v chaosu potlačí. Někdy je dokonce tak daleko, že si předměty pro obrázek i připraví (ničí, ohýbá, nechává zrezivět)...“ (BIRGUS, MLČOCH, 2009, s. 175)

Do další skupiny fotografií můžeme zařadit práce vznikající přímo v ateliéru.: Běla Kolářová, Eduard Ovčáček ovlivněný lettrismem, Stanislav Benc do fotografie integruje cizí materiály, Ivo Pešek a Jaroslav Rössler s vlastním pojetím fotografie

z hlediska technického i experimentálního.

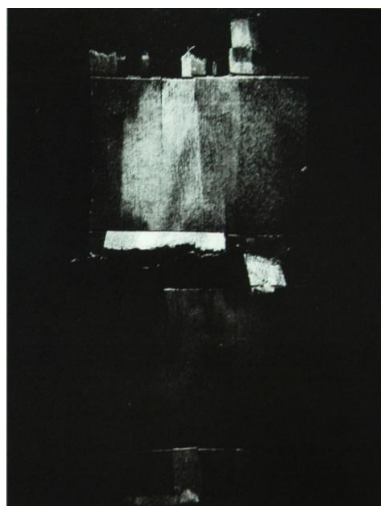
Pojem „imaginativní umění“ vzniklo sice v zemi oplývající surrealismem, ale po roce 1948 ho nebylo možné vystavovat ani o něm psát. Imaginativní označení sloužilo pro umění fantaskní, absurdní, zkreslené, surrealistické, ale i abstraktní a figurativní. (PRIMUS, 2002, s. 17)

V následujících odstavcích bych se postupně věnovala nejdůležitějším fotografům české abstrakce 60. let. Vilém Reichmann se stal důležitým fotografem po svém vstupu do skupiny Ra díky cyklu Raněné město (válkou poničené město). Poetika náhodně nalezených obrazů zničeného města dávala fotografiím šanci pochopení jak znalcům oboru, tak běžnému divákovi. V cyklu Kouzla najdeme strukturální abstrakci zdí ve stadiu rozpadu.



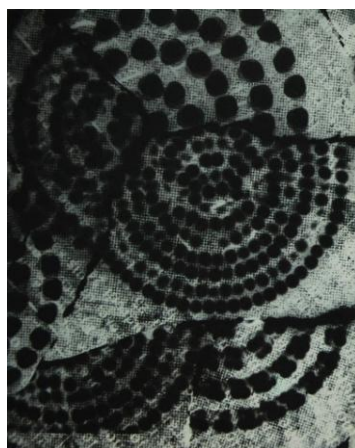
31. REICHMANN, Vilém. *Finále* [fotografie]. 1970.

Další autor Čestmír Krátký se pod vlivem svého přítele Jana Klobasy přestal zajímat o krajinu a věnoval se strukturální abstrakci oprýskaných a pomalovaných zdí, kůry stromů, nalezených odpadků, většinou připomínajících figurální motivy. (PRIMUS, 2002, s. 70)

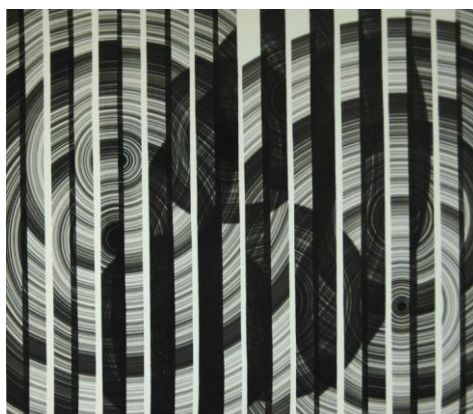


32. KRÁTKÝ, Čestmír. *Lak* [fotografie]. 1963.

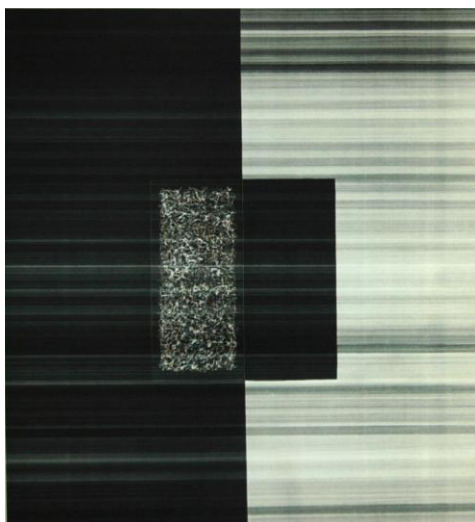
Jiným způsobem tvoří Běla Kolářová. Její přelom ve vidění a chápání umění od roku 1961 ji staví na špičku evropského měřítka (estetika, námět i technologie jsou unikátní). Práce Běly Kolářové se nejvíce blíží experimentům ve fotografii z dvacátých let ve stylu Rauola Hausmanna, László Moholy-Nagyho... Fotografie měly výhradně esteticko-experimentální charakter. (PRIMUS, 2009, s. 71)



33. KOLÁŘOVÁ, Běla. *Bez názvu* [fotogram]. 1962.

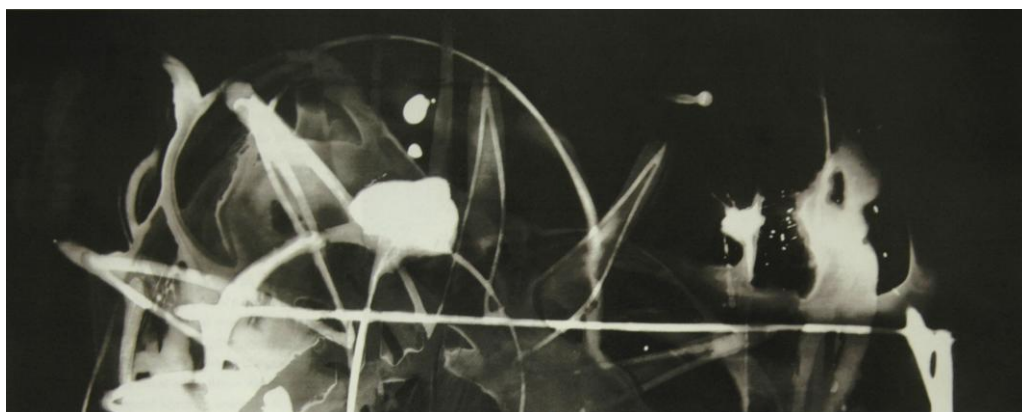


34. KOLÁŘOVÁ, Běla. *Kam? – variace II.* [fotogram]. 1962.



35. KOLÁŘOVÁ, Běla. *Objektivní fotografie – Variace č.I* [fotogram]. 1962.

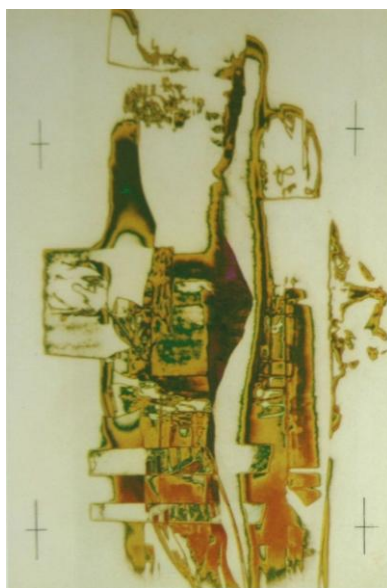
Nejavantgardnějším českým umělcem lze pojmenovat Vladimíra Boudníka pro jeho životní nasazení na české umělecké scéně. Kromě grafiky a malby vytvořil i několik fotogramů. Boudník pomocí štětečku namočeného v ustalovači zasahoval do nevyvolaného citlivého papíru, osvětlil fotografický papír a pak z něj vystříhl nejzajímavější detail (formáty i 2 x 2,5 cm). Některé fotogramy mají panoramatický formát. Přesto, že držení štětce je stejné jako při malbě nebo kvaši, výsledek je rozdílný. (PRIMUS, 2009, s. 71) „Původně černobílý fotografický papír získal během času patinu sépiové barvy a „tah“ baterkou, jakož i chemické dopracování, vytvořily lehké, jakoby kouřové clony. Boudník se tedy záměrně vyhnul „tradičně avantgardnímu“ na papír přiloženému předmětu, i když by ho k tomu jeho grafická tvorba „aktivních grafik“ ze stejného časového období opravňovala.“ Kromě fotogramů najdeme v jeho fotografické tvorbě i motivy oprýskaných pražských zdí (PRIMUS, 2009, s. 71).



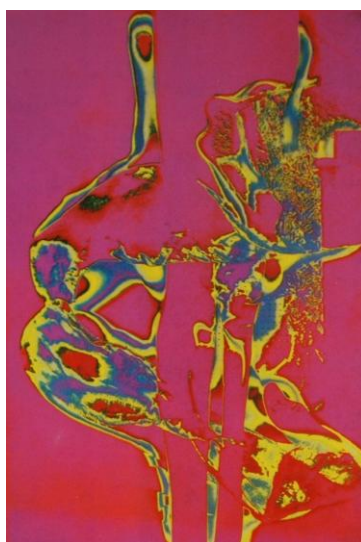
36. BOUDNÍK, Vladimír. *Kresba světlem* [fotogram]. 1962.

Jako posledního a nejstaršího českého avantgardního fotografa bych zmínila Jaroslava Rösslera. Jeho fotografie zhotovené dělením tónů, uzavírají nejprogressivnější

období českého umění z éry socialismu. Rössler byl neúnavný experimentátor a jeho výsledky odpovídají spíše promyšleným dokonalým produktům, nežli náhodě. V padesátých a šedesátých letech vytvářel dělené fotografie lomenou realitou skrze skleněný hranol. V druhé polovině šedesátých let se vrátil k barevným experimentům, ale v čisté abstraktní rovině. Pod vlivem populárních křiklavých barev jeho tvorba získala extrémně barevný psychedelický výraz. (PRIMUS, 2009, s. 248) Finální dílo z roku 1969 nemá v českém umění obdoby. Díky kontrastu červené a zelené za použití tří prostorových brýlí je možné se posunout do třetí dimenze. (PRIMUS, 2009, s. 257)



37. RÖSSLER, Jaroslav. *Bez názvu* [fotografie]. Asi 1970.



38. RÖSSLER, Jaroslav. *Bez názvu* [fotografie]. Asi 1970.

Fotografie měla v Československu vysokou tradici a kredit. Mezi válkami Československo mělo největší počet fotoaparátů na obyvatele v celé Evropě. Možná právě proto byla abstraktní fotografie pro výtvarně nevzdělaného člověka přijatelnější

než jakékoliv jiný druh abstraktního umění. Role fotografa nebyla lidem cizí a v některých dílech-fotografiích pro ně bylo snazší rozpoznat jejich estetickou hodnotu. (PRIMUS, 2002, s. 17)

Fotografie je většinou ve zpoždění za malířstvím, bere si z něj vizuální kvality, které někdy mohou působit prázdně. Fotografie šedesátých let se ale navíc ukázala i jako autonomní a originální, vyrůstající z nového chápání umění, z abstrakce a poučena meziválečnou fotografickou tvorbou. Snímky většinou vznikaly v rukou výtvarníků orientovaných na aktuální tendence v malířství nebo sochařství. (PRIMUS, 2009, s. 257)

3.2.2 Vývoj krajiny ve fotografii

Krajina se stává důležitým tématem vizuální kultury od počátku 19. století. To, že se jako první motiv dostává před objektivy fotoaparátů, je následkem složitého intelektuálního vývoje obrazu světa 18. století doprovázeného rozvojem přírodních věd a změnou lidských hodnotových schémat. Hlavně v Anglii a Německu se krajina žánrově osamostatňuje. V první třetině 19. století nabývá plnohodnotného oboru výtvarného umění se stabilním zázemím v prostředí uměleckých akademií. Na prahu čtyřicátých let pak vstupuje na scénu fotografie a krajina je pak ústředním tématem na dlouhou dobu let a dominantním oborem malby.

Fotografie se svým způsobem vyvíjí vedle malířství. Mezi prvními fotografy jsou značně zastoupeni akademičtí malíři, kteří si fotografováním přivydělávali, ale zároveň přispěli svými experimenty k inovaci fotografických technik a k proměnám malířského projevu. Tento vývoj malířství a fotografie 19. století platí i pro české prostředí. Ve čtyřicátých letech právě malíři zakládají v Praze první daguerrotypické ateliéry. V dalším technickém vývoji se fotografie (kalotypie s papírovými negativy a mokrá kolodiový proces) přibližuje vizuálním jazykem malbě a grafice. V roce 1850 vystavuje Gustav Le Gray na pařížském Salonu devět krajinářských fotografií vydávaných za litografie (fotografie nebyly akceptovány). Podvod byl odhalen a vyvolal diskuzi o fotografii jako pouhé mechanické reprodukci. Přesto, že se Le Gray považoval spíše za malíře, zásadně zasáhl do dějin fotografie. V roce 1850 vydal technickou příručku, *Traité de photographie sur appier et sur verre*, o rok později se stal spoluzakladatelem prvního fotospolku na světě. Za šest let otevírá ateliér Le Gray et Compagnie na Boulevard des Capucines, který se stal místem pro setkávání uměleckých kruhů, k návštěvníkům patřili např. Baudelaire a Nadar. (VLČKOVÁ, 2010, s. 4-5) Le Grayovi

fotografie z Fontainebleauského lesa z konce čtyřicátých a počátku padesátých let zdůrazňovaly strukturu povrchů a světelné kvality, staly se tak naprostou paralelou k tvorbě barbizonců. „Ještě uvolněnějším a malbám bližším byly jeho fotografické maríny z druhé poloviny padesátých let se zastřeným mlžným horizontem, které měly charakter nepředmětného zobrazení – imprese, zaznamenávající proměnlivé atmosférické jevy.“ (VLČKOVÁ, 2010, s. 5)

K počátkům fotografií krajiny bychom mohli také zařadit místopisné snímky. Vznik toho žánru umožnil rozvoj turismu a naopak fotografie se šířila díky expedicím, jež se konaly po celém světě (Evropa, Asie, Dálný východ, Afrika). Přesto prvními cíli expedic s kamerou byla především místa patřící k dosavadnímu západoevropskému vzdělání. Fotografové jakoby prověřovali známé hodnoty pomocí fotografie. (Baatz, 2004, s. 52) Fotografický materiál nebyl při cestování dostupný a veškeré tehdejší vybavení bylo poměrně těžké, proto bylo fotografování vzdálených míst poměrně komplikované. Nejslavnější expedicí této doby byli bratři Bissonové jako doprovod Napoleona III. a císařovny Eugénie. Aby mohli v roce 1860 udělat fotografie Mont Blancu z výšky 4 810 m.n.m., muselo jim pomoci 25 nosičů s dopravou techniky. (BAATZ, 2004, s. 57)



39. BISSON, Louis a Auguste. *Alpy: pohled na „zahradu“ v masivu Mont Blanc*, [fotografie]. 1860.

Protože cestování bylo výsadou středních vrstev, fotografie umožňovala všem imaginárně cestovat v prostoru i čase. Snímky pak probouzely zájem nejen o daleká místa, ale i o blízké okolí významné z hlediska lokální historie. Fotografické pohledy měly zásadní vliv na představu o podobě světa. Prostřednictvím místopisných fotografií si člověk formoval obrazy o místech, které znal i neznal. Fotografie vytvářela popularitu

místa či jeho specifických pohledů. Nové médium utváří „image“ míst a tím přispívá k proměně jejich vnímání. (ANDĚL, 2004, s. 11)

Obraz krajiny v českém prostředí by se dal charakterizovat popisným nebo klasickým schématem krajinomalby. Nejdříve vznikají místopisné fotografie Čech zásluhou hlavně zahraničních fotografů. Francouzské inovace vystižení specifického stavu a charakteru dané přírodní skutečnosti do Prahy pronikaly zprostředkovaně. Na pařížské světové výstavě v roce 1855 pravděpodobně viděl Le Grayovy fotografie český fotograf František Friedrich. Jeho místopisné a krajinářské snímky, stejně jako práce dalších českých fotografů, si uchovaly věčný ráz. (VLČKOVÁ, 2010, s. 7) V roce 1864 se publikuje první české „Album nejkrásnějších krajin v Čechách a na Moravě“ zásluhou Františka Fridricha a do místopisné fotografie začínají zasahovat domácí autoři. (Anděl, 2004, s. 10) Fotografie míst fungovaly jako reklama na cestování a rozvoj turistiky zase zpětně působil na zvýšenou poptávku po místopisných fotografiích. (Anděl, 2004, s. 10) Čeští malíři-krajináři využívali širokoúhlý fotoaparát pro plenérové skicy. Alpské scenérie v malířství byly v šedesátých letech nahrazovány náměty české krajiny v duchu emancipačních snah odkazujících k historii národa a mytizovaným topografickým bodům.



40. ECKERT, Jindřich. *Trosky* [fotografie]. 90.léta 19. století.

V této době se profilovala tvorba nejdůležitějšího českého fotografa místopisného a fotografického žánru Jindřicha Eckerta. (VLČKOVÁ, 2010, s. 7) Jeho nejvýznamnější soubory z počátku osmdesátých let z Šumavy a Krkonoš vycházely z námětů i kompozic krajinomaleb.



41. ECKERT, Jindřich. *Obří bouda ze souboru Krkonoše* [fotografie]. 1883-84. Jeho rozsáhlé série vznikaly bez objednávky na základě vlastních dobových ambic vlastenecké topografie české krajiny. Tyto ambice potvrdil i publikační činností. V roce 1883 vydává první svazek Šumava obrazového alba Čechy.

Díky Karlu Bellmanovi, který rozšířil svůj grafický závod o oddělení pro reprodukci fotografie, se stala fotografie rutinní ilustrací v tiskovinách a periodikách. Ve Světozoru nebo Zlaté Praze měla místopisná a krajinářská fotografie významné místo. Tedy přesným opakem abstraktního zobrazení je topografický přístup ke krajině. Jeho snahou je vymezení prostředí popisným a objektivním způsobem pomocí kompozičních schémat odvozených z vedutistických záznamů, které jako první reagovali na integraci reálné krajiny do obrazu, avšak představa vlídného obrazu je charakterizována právě lidskou přítomností.



42. ECKERT, Jindřich. *Hruboskalsko* [fotografie]. 90. léta 19. století. Popisnost a objektivita snímku na jednu stranu byla předlohou pro další ilustrace

i grafiky, ale na druhou stranu snižovala estetickou hodnotu snímku, z jiného hlediska byla jednou z příčin obratu k subjektivnímu fotografickému projevu rezignujícímu na objektivitu. Dalším faktorem se stala proměna malířství požadující přesah skutečnosti, hledající neotřelé obrazové motivy a svébytné způsoby zobrazení. (VLČKOVÁ, 2010, s. 7)

K těmto změnám přispěl i rozvoj amatérské tvorby a s ním související dostupnost fotografické techniky. Fotografie se stala plnohodnotným uměleckým prostředkem uměleckého vyjádření. Vznikla celá řada nových postupů a možností (např. ušlechtilé tisky), výsledky tvorby se blížily originální experimentující grafice. Snímky krajin z přelomu 19. a 20. století odrážejí dobový piktorialismus, stejně jako malby jsou osobní, svobodnou a subjektivní výpovědí. „Důraz na subjektivní prožitek a objevování strukturálních kvalit krajiny vedlo k umělecky svobodnému vyjádření mnohdy jen zdánlivě. Charakteristickým se stává zobrazování anonymních míst a nepříliš výrazných míst, bez explicitních ideologických poukazů. Lokality mají význam především pro autora, který je podává s bezprostřední důvěrností.“ (VLČKOVÁ, 2010, s. 42) Zároveň fotografie přebírá prostředky jazyka grafiky a malby. Využívá expresivity černobílé redukce a zároveň usiluje o rozšíření výrazových prostředků o barvu. (VLČKOVÁ, 2010, s. 42)

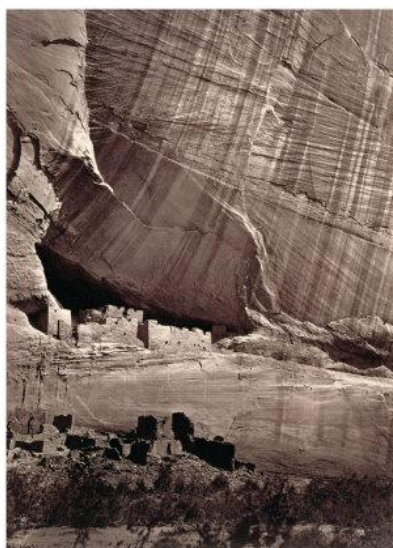


43. DRTIKOL, František. *Na poli* [fotografie: gumotisk, čtyřbarevný]. 1903.



44. DRTIKOL, František. *Bez názvu* [fotografie: olejotisk]. 1909.

V americe se krajinářská fotografie začíná rozvíjet od roku 1860 při objevování krajiny Západu. Fotografové vzbudili takové nadšení u obyvatelstva, že se příroda stala později národními parky. C.E. Watkins fotografoval panoramatické snímky z Yosemite, T.H.O'Sullivan doprovázel zeměměřičské skupiny armádních inženýrů a nafotil Zlatý důl v Nevadě, okolo roku 1871 Colorado River, 1873 Canyon de Chelle a poději kalifornskou poušť. (BAATZ, 2004. s. 57)



45. O'SULLIVAN, Timothy H. *Staré ruiny v Canon de Chille* [fotografie]. 1873.

Dále jmenujeme: A. Gardnera, W. H. Jacksona, E. Muybridge atd. Z amerických fotografů nelze nezmínit krajinářského mistra Anselu Adamse.



46. ADAMS, Ansel. *Východ Slunce* [fotografie]. 1941.

Adams byl spoluzakladatelem amerického fotografického spolku „f/64“ značící největší možnou hloubku ostrosti u velkoformátových fotoaparátů. Roku 1940 zřídil oddělení fotografie v Muzeu moderního umění v New Yorku. Kromě řady publikací s krajinářskou fotografií nebo fotografickou technikou se angažoval ve spolcích na ochranu přírody. Stal se jedním z nejvýznamnějších fotografů krajiny. (BAATZ, 2004. s. 87)

Pod Adamsovým vlivem tvoří fotograf Minor White. White jako jeden z nejproslulejších fotografů krajiny své doby se stal známý díky graficky strohým snímkům krajin. Pod vlivem Stieglitzových teorií užíval vzorec: fotografie + pozorující osoba = představa obrazu. Zdůraznění nadpřirozeného výrazu a viditelného tvaru ho přiblížilo k Adamsově tvorbě velkolepých krajin s podobným záměrem. White se snažil vytvářet fotografie vypovídající o svém objektu. (BAATZ, 2004. s. 87)



47. WHITE, Minor. *Pacific, Devil's Slide* [fotografie]. 1947.

V průběhu 19. století se díky fotografii krajinomalba osamostatnila od diktátu popisnosti. Fotografie byla pomůckou a zároveň protipólem vlastní umělecké tvorby. Naopak pracovala s vžitými stereotypy vytyčenými krajinomalbou a soustředila se na dokonalost technického zobrazení. „Složitý proces vzájemného působení krajinomalby a krajinářské fotografie se proměňoval podle aktuálních nároků na uplatnění těchto médií, do značné míry závisel na technických možnostech fotografie a především na estetickém a ideovém pozadí obrazu krajiny.“ (VLČKOVÁ, 2010, s. 7)

První polovině 20. století se věnuji podrobněji v kapitole o abstraktní fotografii. Šedesátá a sedmdesátá léta minulého století, období experimentování, čerpání z aktuálních výtvarných proudů a prosazením se fotografie jako svébytného uměleckého oboru jsou v osmdesátých letech nahrazena vstupem subjektu, autora, který volí fotografii jako jednu s možností sebevyjádření. V devadesátých letech subjektivní přístup ještě stále graduje, navíc k němu nastupují počítačové technologie. Osmdesátá léta ve fotografii můžeme označit ještě za totalitu, kdežto devadesátá léta už za demokracii. I přes cenzuru a uzavřenost vůči světu už v osmdesátých letech vznikají díla vysoké umělecké kvality. Druhá polovina osmdesátých let byla uvolněnější, proto by se dal přechod z normalizace označit za „plynulý“. Rok 1989 přinesl obnovení kulturních kontaktů se světem, svobodnou tvorbu výtvarníků, proměnu organizací výstav, atd... (RIŠLINKOVÁ, 2002, s. 7-8).

Do fotografie krajiny můžeme také volně připojit směr, který využíval fotografii jako dokumentaci své činnosti, Land-art. Snímky se staly jedinou možností trvalého svědectví, kromě land-artu fotografii využíval Happening, Fluxus, Body-art (Y. Klein), Earth-art (W. de Maria). (Baatz, 2004, s. 151) Z českým landartistů jmenujme např. Jana Ságla (Házení míčů do rybníka Bořín, 1969). (BIRGUS, MLČOCH, s. 241, 2009)



48. SMITHSON, Robert. *Spiral Jetty* [fotografie]. 1970.

Na FAMU se tématu krajiny věnuje Jan Pohribný. Jeho fotografie se pohybují mezi Land-artem a estetizovanými fotografiemi. (POSPĚCH, 2002, s. 20) Ve volné tvorbě fotografie aranžované krajiny přesahující realitu. Jeho snímky působí magickým a sakrálním dojmem. V cyklu Nová doba kamenná oživuje prehistorickou krajinu, při exponování kreslí barevným světlem, a tak klasické pojetí krajinářské fotografie spojuje s inscenací a akcí k vizualizaci aury zduchovnělé krajiny. (LENDELOVÁ, POSPĚCH, RIŠLINKOVÁ, 2002, s. 150)



49. POHRIBNÝ, Jan. Jinosvětská [fotografie]. 1998.

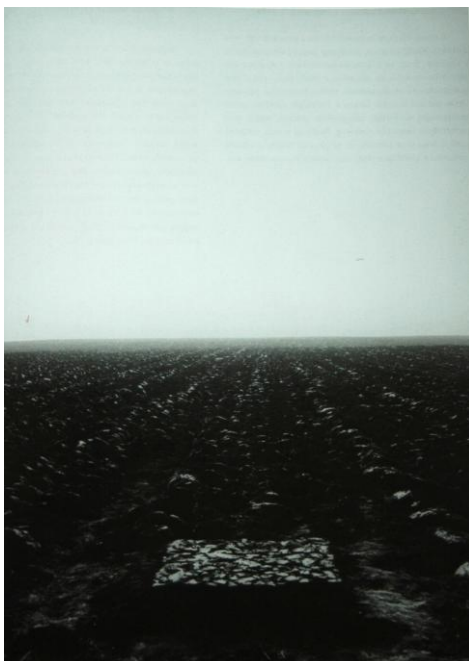
Se světlem/laserem pracuje také Magdalena Jetelová. Přední česká a světová výtvarnice vytváří monumentální časoprostorové projekty často land-artového charakteru. Kromě klasických sochařských materiálů, dřeva, písku, pracuje s laserem, který se v její tvorbě objevuje čím dál častěji od 80. let. Díky němu odhaluje nové prostorové vazby. Fotografie zachycuje její koncepce a myšlenky, je součástí a završením jejího díla. Velkoformátovými snímky sleduje mezikontinentální hranici na Islandu. (LENDELOVÁ, POSPĚCH, RIŠLINKOVÁ, 2002, s. 20, 94)



50. JETELOVÁ, Magdalena. *Island* [fotografie]. 1992.

Další dokumentací jsou fotografie Ivana Kafky, jehož konceptuální a land-artové

instalace jsou charakteristické intenzivním vztahem k přírodě a prožívané realitě (nezřídka i s cizorodými prvky). (LENDELOVÁ, POSPĚCH, RIŠLINKOVÁ, 2002, s. 20, 96)



51. KAFKA, Ivan. *Sebraný odlesk* [fotografie]. 1982-84.

V devadesátých letech se tématu krajinářské fotografie věnuje dokumentarista Josef Koudelka. Ve fotografiích *Černý trojúhelník* (1990-1994) zachytil ekologickou katastrofu Podkrušnohoří. Humanisticky angažovaná fotografie zprostředkovaně zachycuje člověka v jím zdevastované přírodě. Řada autorů nechce prezentovat jen to, co je viditelné, ale snaží se upozornit na to, co je skryto.



52. KOUDELKA, Josef. Z cyklu *Černý trojúhelník* [fotografie].

Pavel Baňka v cyklu *Intimity* (2000-2001) vytváří archetypální krajiny (viz. kapitola *Inspirující fotografové*).

Jednou z průkopnic počítačové manipulace v české fotografii je Štěpánka Šimlová. V devadesátých letech realizovala řadu projektů velkoformátových tisků. V souboru *Krajiny* (1999) zpracovala montáží krajinných fragmentů fiktivní

panoramata postrádající vnitřní soulad a perspektivní harmonii. (BIRGUS, MLČOCH, s. 319, 2009)



53. ŠIMLOVÁ, Štěpánka. *Krajiny* [C-print]. 120 x 260 cm. 1999

3.2.3 Inspirující fotografové

Považuji za důležité na počátku téměř veškeré své tvorby seznámit se s jakýmkoliv uměním/umělcem, který se může stát mým inspiračním zdrojem nebo může obohatit či prohloubit mé znalosti, proto bych ráda uvedla několik autorů-fotografů, jejichž práce nese prvky abstraktní krajiny.

Jiří Šigut.

Prvním autorem je ostravský rodák Jiří Šigut. Konceptuální tvorbu českého fotografa charakterizuje zejména plynutí času. Hlavním výrazovým prostředkem jeho práce se stává světlo, které se v průběhu celé jeho tvorby objevuje v odlišných formách. V druhé polovině devadesátých let autor vytváří černobílé kontrastní snímky, luminografií zaznamenává světelné situace svých procházek nočním městem. „Pomocí delší expozice (sledující např. délku procházky nebo vzdálenost mezi dvěma zastávkami tramvaje) a pohybu aparátu se interiéry a městská prostranství osvětlená reflektory, neony a nočními lampami na fotografiích mění na abstraktní kompozice bílé a černé.“ (FIŠEROVÁ, 2006-2012)

Z pohledu mé diplomové práce jsou nejdůležitější Šigutovy rozměrné fotografie z devadesátých let. Snímky vznikaly minimalizací fotografického procesu (vyloučením fotoaparátu a filmu) za využití pouze světlocitlivého papíru. Složitá fotografická

technologie se redukuje pouze na papír a ustalovač. Název fotografického souboru „Záznamy“ vypovídá o konceptu tvorby. „Šigutovy malé osobní rituály, při nichž vyráží do přírody, aby tu na nejrůznějších místech, jako jsou vodní tůňky, potoky, pole nebo louky, kladl fotografické papíry, které tu leží vystaveny působení živlů i řadu dní, ba týdny, postrádají jak okamžikovost fotografie, tak i technologickou podstatu fotogramu, který sehrál tak významnou úlohu v avantgardním umění minulého století.“ (MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ, 2010) Sám autor verbalizuje popis své tvorby následovně: „Fotografický papír, těhotný solemi stříbra, položený v přírodě na pospas živlům někdy i několik týdnů. Často destruován, zbavený citlivé vrstvy či napaden plísní. S otiskem lesa, tepla zániku slepých ramen, trsů mohutné trávy, spadnutým listem, odleskem na hladině či hroudy a rozoraném poli. Jsem fascinován možností fotopapírů pracovat v čase, absorbovat světlo, energii. Ta schopnost věrně zachytit a následně uchovat pomíjivé. Papíry pokládám už několik let a mé večerní cesty do lesů a polí, daleko od ruchu města, mé osobní, intimní performance, kdy jsem sám uprostřed noci s pocity malé části toho světa a vesmíru, hledající svou cestu a své místo na zemi, ani po těch letech nic neztrácí na své naléhavosti, spíše naopak. Mým pocitům často chybějí slova, ale zůstávají papíry s nepatrnými záznamy pohybu větru, plynutím vody, spadnutým listem... s otiskem světa.“ (BAŇKA, JIRÁSEK, ŠIGUT, 2006, s. 7) Jeho metoda dotyku světlocitlivé emulze a přírody je unikátní. Je protipólem mechaničnosti fotografie a navrácí se k dotykové magii primitivních národů.

Šigutovu tvorbu lze zařadit i k akčnímu umění (od drobných osobních rituálů hraničících s body-artem přes performanci s jasným konceptem), ale také k přírodní inspiraci, která se v jeho díle objevuje jako námět, objekt i výtvarný materiál. Médium fotografie autor využívá v jeho čisté a elementární podstatě, ve schopnosti zachytit okamžik a zhustit časové období do jednoho fotografického obrazu. Historik umění Josef Moucha řadí Jiřího Šiguta ke dvaceti českým tvůrcům (např. J. Sudek, F. Drtikol, J. Funke, J. Štýrský, E. Medková, J. Svoboda, J. Koudelka ad.), kteří v průběhu 20. století prosadili posuny ve vnímání uměleckých možností fotografie. (ARTALK, 2011)



54. ŠIGUT, Jiří. *Keř 2* [fotografie]. 1999.

Pavel Baňka

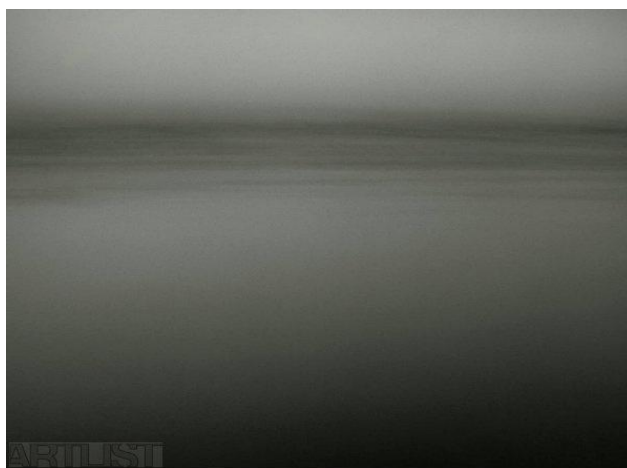
Pavel Baňka se k fotografii dostával nepřímo a postupně. Nejdříve působil na poli literárním, k uměleckému žánru se dostal až později. V osmdesátých letech se věnoval klasické aranžované černobílé fotografii. Surreální snovou symboliku vystřídala na konci osmdesátých let abstraktnější postmoderní rovina s využitím možností barevné technologie. V devadesátých letech Baňka opět potlačuje barvu. Novější soubory navazují na konceptuální a výrazově úsporné řešení fotografií. Tato linie se objevuje u abstrahovaných záznamů cyklu *Infinity* (krajina) či v cyklu *Marginálie* (detaily architektury). Autor se k záznamům krajiny i architektury opakovaně vrací a promítá do nich roviny globalizační, sociální, ale také subjektivní a intimní.

„Místa, která zaznamenává, nejsou nositelem významu sama o sobě, neboť postrádají jasně čitelnou geografickou charakteristiku odkazující ke konkrétnímu prostředí. Baňka používá do jisté míry odosobněné výseky přírody jako specifickou formu vizuální partitury. Spolu s reflexí touhy umělce - objevitele vyvolávají jeho v mnoha ohledech deskriptivní výjevy pocit předindustriální vznešenosti a přijatelně lákavou touhu po nostalgické umírněnosti. Takto nastavená spojení divákovi sugerují takřka transcendentní prožitek a fotografovi při pořizování snímků umožňují nastartovat zvláštní druh tvůrčí katarze.“ (KOLEČEK, 2006-2012)

Většina tvorby Pavla Baňky vychází z přesvědčení, že principem obrazů je jejich působení na lidské smysly. Cyklus *Infinity* z druhé poloviny devadesátých let,

velkoformátové zvětšeniny krajin se svým provedením i adjustací blíží k závěsným obrazům. Fotografie, podobně jak vznikají obrazy, byly vytvořeny „malbou“, dlouhou expozicí s kombinací pohybem fotoaparátu. Konečná fotografie je pak výsledkem finální práce ve fotokomoře, která doladuje zakrývání a osvětlování celkového vyznění fotografie.

„Ačkoliv jsem vždy respektoval krásu fotografie, považoval jsem ji v minulosti pro její převažující doslovný popis přírody za trochu nudnou. Když jsem během šestiměsíčního pobytu v roce 1997 a 1998 získal jedinečnou příležitost fotografovat pobřeží v americkém státě Oregon, rozhodl jsem se, že raději než zachycovat přírodní realie, pokusím se zaznamenat vlastní vnímání přírody. Díval jsem se na oceán, na les, na luční trávy a nebe a co mě fascinovalo, byl jejich neustálý pohyb, proměna od okamžiku k okamžiku v závislosti na větru, počasí a světle. Experimentoval jsem s různými způsoby, jak ztělesnit tento pohyb a proměnu v mých fotografiích, používal jsem dlouhé expozice a ponechával v nich vodu, stébla a listy pohybovat se, „maloval“ jsem obraz do filmové emulze, nebo jsem pracoval s fotoaparátem jako malíř, když se jako on štětcem mnohokrát „dotýkal“ obrazu opakovanými expozicemi. U některých fotografií jsem zvolil konvenčnější přístup. Ve všech mutacích ovšem pro mne fotografie z projektu Nekonečno neustále vznášející otázku: Je krajina skutečně tím, co vidíme a považujeme za skutečnost nebo je to náš pocit, když očima tékáme kolem.“ (BAŇKA, JIRÁSEK, ŠIGUT, 2006, str. 15) Soubor Nekonečno - Infinity zahrnuje fotografické obrazy z fotografických cyklů Moře, Lesy, Louky a Nebe, které vznikly během šestiměsíčního pobytu v roce 1997 a 1998 v americkém státě Oregon.



55. BAŇKA, Pavel. *Moře č. XX* [fotografie]. 1999.

Václav Jirásek

Václav Jirásek absolvoval malbu na pražské Akademii výtvarných umění. Byl členem umělecké skupiny Bratrstvo (skupina fungovala do roku 1993). Už v rámci kolektivní tvorby začal pracovat s velkoformátovou fotografií. Kromě toho, že fotografii spojoval s jakýmsi „obřadem“ využíval také technických možností fotografie, zejména bohaté škály barev a tónů (stejně jako v malířském uvažování). Jeho náměty i způsob zpracování volně vychází z historických tendencí. Nesnaží se přetransformovat symboly a postupy moderny, jak je v dnešním umění více běžné, ale naopak s nimi splývá. Z jeho cyklů můžeme jmenovat Jarní květy (2002) a starší černobílé krajiny.

Svoji tvorbu Václav Jirásek vysvětluje následujícími slovy: „V Bratrstvu se sešli lidé, kteří jsou velmi senzitivní a závislí na přírodě. A pak je zde právě Morava. Ta se nedá definovat, je to strašně silná země. Já mám rád českou přírodu, ale energie a metafyzika, která je kolem Moravského krasu, to jsem kromě Českého středohoří a Šumavy nikdy nepocítil. To není vymyšlené, tak to prostě je. A není to jenom Moravský kras, máme více takových kultovních míst. Pravděpodobně je to dáno naším dětstvím. Důležité také bylo, že jsme vždycky velmi sledovali, co se děje ve světě. Hudba, výtvarné umění a film a vždycky jsme se s tím konfrontovali. A právě v tom zaměření se na Moravu bylo taky trochu sebeironie, ve smyslu té naší konfrontace se světem. Taktéž bychom neměli zapomenout na vliv romantismu C.D. Friedricha a jeho průnik do krajiny Českého středohoří. Tento upřímný duch nám dával velkou energii a odvalu... Ano, je nezbytné zdůraznit, že jsme byli malíři a náš pohled byl vždy malířský. Používali jsme fotoaparát jako způsob světlomalby. Odtud také pramení časté nepochopení Bratrstva. Nikdy jsme se necítili postmoderními fotografy. Byli jsme romantičtí a retrográdní malíři.“ (BAŇKA, JIRÁSEK, ŠIGUT, 2006, str. 20)



56. JIRÁSEK, Václav. *Jarní květy* [fotografie]. 2002.

Všechny tři autory můžeme označit za piktorialisty přelomu 19. a 20.století. Jejich tvorba je protikladem k tradičnímu vnímání fotografie jako zrcadlového odrazu skutečnosti. Jejich společným motivem je krajina, kterou dokázali zaznamenat jak v černobílém, tak i v barevném provedení. Umělecký způsob volně přesahuje i do umění performance.

Jiří Foltýn

Za zástupce klasické i „neklasické“ fotografie jsem si vybrala Jiřího Foltýna, který na jednu stranu využívá klasickou techniku fotografie, ale na druhou stranu jeho vstupy do negativního i pozitivního procesu, práce s posunem v čase a koláže působí netradičně. Předmětem jeho tvorby je fotografie krajiny (série: V upravené krajině), kterou manipuluje nejrůznějším způsobem. Do negativu ryje, leptá, vstupuje kresbou už do hotového pozitivu. Někdy inscenuje i situaci před objektivem. Obrazové zásahy nechtějí potříti tradici, ale chtějí ji převrstvit a přitom ji nechat čitelnou.

Fotografie Foltýna se vyznačují aspekty existence fotografie 80. let. Fotografie definuje samu sebe, svojí funkci ve veřejném prostoru. Éra klasických snímků se blíží ke konci, nastává čas přehodnocení. „Foltýnovy fotografie reagují na mnohoznačnost vnější situace svéráznou „revoluční tradičností“. Sahají k jistotě zbraní moderny, k tematizaci technologických možností média a k zpochybnění jeho iluzivní povahy...“ (FOLTÝN, 2008, s.1) Foltýnovo dílo bylo dobovým bojem za společenskou prestiž umělecké fotografie. Cílem bylo zrovnoprávnění fotografie s tradičními obory výtvarného umění v institucionální sféře obchodu s uměním.



57. FOLTÝN, Jiří. *Posunutá krajina III* [fotografie]. 1986

Hiroshi Sugimoto

Jako zástupce tvůrce abstraktní krajiny na světové úrovni jsem vybrala japonského fotografa Hiroshimu Sugimota. Japonský umělec se narodil v Tokiu, kde se také proslavil, ale část svého života strávil i ve Spojených státech amerických, kam se přestěhoval v roce 1974. Důsledkem toho můžeme často v jeho práci vidět paralelu a rozpor, který vychází z rozdílu mezi východní a západní kulturou a estetickými tradicemi. Z hlediska mé diplomové práce mě zaujala Sugimotova série s názvem Mořská scenérie. Když jsem četla recenze na série těchto fotografií, všimla jsem si, že i v interpretaci jeho fotografií můžeme vysledovat „východní nebo západní přístup“, přestože význam je velmi podobný. Zatímco výklad na jeho oficiálních stránkách se snaží fotografii vysvětlit ve více duchovních souvislostech, v knize, která vznikla v kooperaci s americkou galerií, je jeho série popsána více z analytického hlediska. Z obou přístupů jsem vybrala tyto nejdůležitější myšlenky: Sugimotoovy mořské scenérie reprezentují různé obsahy vody ve zdánlivě jednoduché kompozici. Horizontální linka dokonce rozděluje obraz na vodu a vzduch. I přes názvy jako Karibské moře nejsou tak moc vyobrazením geografické lokace jako spíše zachycením kvality světla, vzduchu, vody a atmosféry. Fotograf znázornil substance vodu a vzduch v běžném prostředí, které by za normálních okolností jen těžko zaujaly naši pozornost přesto, že jsou základem naší existence. Sugimotoovy fotografie vyjadřují souvislost nehmataelného, ale i specifického, konceptu i skutečnosti, mořem zdůrazňuje nejzákladnější podstatu: vodu a vzduch. Skrze abstraktní, téměř posvátnou geometrickou kompozici a opakování jing-jang vztahu z obrazu do obrazu, z oceánu do oceánu, okolo světa, moře se navrácí do formy původního stavu nedotknutého člověkem. (BROUGHER, 2010, s. 38), (SUGIMOTO, 2009)



58. SUGIMOTO, Hiroshi. *The quiet sea* [fotografie]. 2008.

4. FOTOGRAFOVÁNÍ KRAJINY

Jak fotografovat abstraktní krajinu? Řekla bych, že u abstraktní fotografie platí dvojnásobně: „Dobrou fotografii krajiny nezískáme tím, že se vydáme do přírody a uděláme snímek. Důležité je uvědomit si, co chceme fotografií říci, o čem má vypovídat.“ Je jedno, jestli se zaměříme na atmosféru a využijeme emotivní rovinu nebo jestli k místu budeme přistupovat již s předem připraveným konceptem (např. s tím, že budeme fotografovat geometrickou abstrakci a využijeme horizontů krajiny). Základem tvůrčí práce je ovládnutí jak techniky fotoaparátů (využití clony, času, filtrů), tak i využití všech možností, které nám krajina nabízí, popřípadě vyrovnání se s nečekanými obtížemi, kterými nás příroda může překvapit. U tématu abstrakce můžeme sice volněji nakládat s výtvarnými a kompozičními poučkami, přesto bych jejich důležitost raději nepodceňovala. Co však může být na celém fotografování nejvíce zajímavé? Otevírá se široký prostor s nekonečnými tvůrčími a experimentálními možnostmi!

4.1.1 Kompoziční pravidla

Je otázkou, do jaké míry je třeba dodržovat kompoziční pravidla v abstraktní krajinářské fotografii. Z hlediska didaktického se mi tento žánr zdá vhodný k nácvičku a pochopení kompozičních pravidel, avšak není nutné se ho ve všech případech přísně držet. Obecně tedy můžeme přihlížet k těmto pravidlům: je lepší neumísťovat motiv na střed snímku. Fotografie pak působí příliš staticky, symetricky a nudí nás. (CAPUTO, 2005, s. 24) Vhodné je použít pravidlo tří třetin podle zvoleného námětu. Fotografuji-li krajinu s dramatickou oblohou, umístím horizont do dolní třetiny. Naopak je-li krajina členitá a zajímavá, umístím horizont do horní třetiny atd. Při fotografování krajiny s horizontem je nutné si ohlídat, aby se horizont nenakláněl k jedné či druhé straně dolů. Pokud budeme k horizontu přistupovat kreativním-experimentálním způsobem, můžeme si dovolit celou fotografii otočit o devadesát stupňů. Výsledkem pak budou vertikály ve stylu geometrické abstrakce.

Kromě linie horizontu lze pracovat i s ubíhajícími liniemi. Ubíhající linie dávají snímku hloubku a upoutávají divákův pohled. Využijme linií řek, potoků, cest, stromů. Linie můžeme charakterizovat takto: „Vodorovné linie působí klidně, svislé zdůrazňují sílu a úhlopříčné působí dynamicky.“ (CAPUTO, 2005, s. 119) Poučky v tomto odstavci jsou pro nás důležitější z hlediska hojného výskytu linií v krajině blížící se geometrické abstrakci. Linie se dají kreativně dotvářet pomocí dlouhého času stativu a pohybu

fotoaparátu.

4.1.2 Krajinné motivy

Žánr abstraktní krajiny můžeme uchopit z několika úhlů. Pokud se nebudeme chtít zaměřit pouze na technické možnosti, budou nás pravděpodobně zajímat motivy, kterým se můžeme v rámci tématu krajiny věnovat. Výhodou abstraktní fotografie je, že motivy nekončí u dané reality, ale posouvají se dál, kam až jsme schopni zajít s naší představivostí. Veškeré motivy se pro nás stávají jakýmsi výchozím bodem cesty.

Jedním z nich je voda, která má v krajině několik podob od studánek, potůčků, řek, veletoků, vodopádů, rybníků, jezer moří až po dešť, ledovce, sníh atd. Nabízí se i fotografování sněhu a deště. Obecně lze vodu v krajině rozdělit na vody stojaté a tekoucí. Motiv rybníků - stojatá voda vyjadřuje atmosféru klidu, motiv potoka - tekoucí voda zase vtáhne divákovo oko do obrazu. Přesto, že tekoucí vodu můžeme fotografovat dlouhým i krátkým časem, pravděpodobně krátký čas nepoužijeme. Krátký čas vykreslí průzračnost potoka, což v abstraktní fotografii nebude naším cílem. Zaměříme se spíše na dlouhý čas zdůrazňující dynamiku. Ani rada týkající se fotografování vody při zatažené obloze z důvodu vyhnutí se velkým kontrastům nemusí být pro nás nosná. Velký kontrast může být naopak naším záměrem. (EDWARDES, 2005, s. 99) Zajímavý pro nás bude motiv odrazů ve vodních hladinách vytvářející grafické motivy a znásobující dojem fotografie. (EDWARDES, 2005, s. 97)

Pokud se naším fotografickým motivem stanou stromy - les, je vhodné se na objekty dívat i z jiných úhlů, než jsme zvyklí. Koruny stromů jsou zajímavé například z lehu na zemi. Měli bychom si také všimnout linií a tvarů lesa, které jdou velmi dobře využít z hlediska abstraktní koncepce. Důležité je promyslet i atmosféru snímku lesa. Má působit chmurně nebo světle a vzdušně? Pro smutnou atmosféru využijeme mlhu (popřípadě obraz ještě více rozostříme), vzdušně působí fotogenické paprsky světla, které prosvítají mezi stromy. (CAPUTO, 2005, s. 134) Les nemusíme fotografovat při ztlumeném světle, ostrých stínů a jasů můžeme využít z hlediska výtvarné kompozice. Pokud nebude naším záměrem čistá, vysoce kontrastní fotografie blízká grafice, je vhodné vyhnout se skvrnám jasného nebe, které působí rušivě a odpoutávají divákovu pozornost. (EDWARDES, 2005, s. 90).

Do fotografie krajiny patří jak čistá příroda bez zásahu člověka, tak i prvky vytvořené člověkem nebo člověk samotný. Krajinu charakterizují i cesty, silnice, stavby vytvořené lidmi nebo elektrická vedení. Pokud fotografujeme místo, kde se vyskytuje

lidská přítomnost, tyto prvky do krajiny jistě patří.

Krajinu nemusíme fotografovat jako celek, zajímavé jsou detailní i polodetailní snímky. Fotografie detailu může být stejně výmluvná jako širokoúhlý snímek. Navíc působí více důvěrně a osobně. (CAPUTO, 2005, s. 111) Za fotografií detailu a polodetailu považujeme snímky od nejmenších detailů, makrofotografie, po větší úseky, část krajiny. Nejčastěji fotografovanými detaily jsou kameny, kůry stromů, listy atd. U fotografií detailu stejně jako u ostatních fotografií bychom neměli zapomenout na kompozici, osvětlení a ostrost (v případě abstrakce můžeme pracovat i s neostrotí). A na co bychom se měli zaměřit v přírodní detailní fotografii? Hledejme vzory (v ledu na potoce), symetrii a opakování (odraz v rybníku).

4.1.3 Proměny krajiny, světlo a vliv počasí

Příroda se mění a proměňuje na základě několika faktorů. Krajina na jaře, na podzim, v zimě a v létě má nezaměnitelnou charakteristiku. Denní doba určuje intenzitu i spektrum barevného složení světla. Dalším faktorem je počasí, které vyzařuje určitou atmosféru se specifickým osvětlením. Pokud budeme fotografovat v exteriéru, měli bychom vždy brát ohled na všechny faktory dohromady.

Některé oblasti se vybízejí k fotografování pouze v určitou roční dobu. Pro zachycení krátce trvajících jevů je důležité vybrat vhodný čas. Pokud budeme chtít zachytit barvy podzimu a vydáme se na místo v přechodu mezi podzimem a zimou, zachytíme už jen okrové a nahnědlé listy místo barevného hýření.

Podzim je pro mne jako fotografkou nejvíce zajímavý. Zelená monotónní krajina se začne proměňovat do teplých odstínů červené, žluté, okrové atd. Barva se stává dominantním prvkem. Za slunného počasí z fotografií vyzařuje příjemná teplá atmosféra. Dalším ozvláštňením fotografie může být využití ranní mlhy, která dodá fotografii tajuplnou atmosféru. Kvůli ranním oparům je dobré brzo si přivstat, protože díky slunci se mlha postupně rozplyne. Zajímavé snímky mohou vzniknout fotografováním v protisvětle časně ráno nebo pozdě odpoledne. Pro zachycení podzimu jsou velmi vhodné i parky, za kterými nemusíme cestovat příliš daleko. Z hlediska abstraktní tvorby pro nás v tomto období bude hrát důležitou roli barva, lépe řečeno barvy podzimu, a typické mlhy. Všechny tyto dominanty podzimu aplikujeme v tvůrčím procesu fotografování v abstraktním stylu.

Pohled na zimu z hlediska fotografa znamená většinou nízkou intenzitu osvětlení, zataženou oblohu a krátký den. Velkým problémem se stává sníh.

„Automatika měření přístroje na sněhu nefunguje dobře“. (SCHEUFLER, SCHEUFLEROVÁ, 2003, s. 104) Sníh v průběhu dne může měnit svoji barvu, aniž bychom si toho všimli. V poledne je modrý, ráno za mrazu žlutý a v pozdní odpoledne růžový. Automatika si nemusí správně zvolit vyvážení bílé, vhodné je nastavit manuální vyvážení. Dalším problémem při fotografování je podexpozice. Tolik bílé dokáže snadno zmást každý expozimetr, který se snaží docílit středně šedého tónu. (CAPUTO, 2005, str. 96) „Když je ale dobré počasí, trvají i příznivé pracovní podmínky déle, než tomu bývá v jiných ročních obdobích, protože slunce opisuje nad obzorem plošší oblouk.“ (EDWARDES, 2005, s. 107) Pro abstraktní tvorbu můžeme využít velkých kontrastů, které nám nabízejí grafické černobílé kombinace. Pak už stačí jen vyhledat vhodný (abstraktní) motiv přírody.

Monotónní bílou na jaře vystřídá rašení zelených listů a různobarevné květy. „Jaro je nejlepším ročním obdobím pro fotografování uvnitř lesa, protože moře lesních květin spěchá využít dostupné světlo, než se nad nimi zavře baldachýn tvořený korunami stromů.“ (EDWARDES, 2005, s. 115) Pro jaro je typické proměnlivé počasí. Mezi oblaky často pronikají svazky zářivých paprsků, kterých lze působivě využít. Jejich jedinečnost umocníme zoomováním na dlouhý čas. Pokud nebudeme chtít fotografovat výrazné barvy květů nebo zelené čerstvě rašící listy, jaro pro nás není z hlediska abstraktní tvorby příliš důležité.

Léto stejně jako zima může v některých oblastech nabízet jen monotónní barvu, v létě monotónní zelenou. K jejímu narušení je potřeba fotografovat v brzkých ranních nebo v pozdních večerních hodinách, kdy dlouhé stíny rozbijí velké zelené plochy. (EDWARDES, 2005, s. 110)

Každé roční období má své kouzlo. Z hlediska abstraktní krajinářské fotografie jsou všechny měsíce roka rovnocenné. Se všemi motivy je důležité pracovat kvůli realitě viděného, lépe řečeno posunout hranici viděného k hranici tvůrčího abstraktna.

Pro dobré zachycení krajiny je důležité vědět, jak se světlo během dne mění. Mění se jeho úhel, intenzita a barevné složení. Změna barevného světla je dána úhlem dopadu paprsků slunce na zem. Ráno a večer dopadají sluneční paprsky šikmo a než dorazí na zem, musí projít mnohem silnější vrstvou atmosféry než v poledne. Modré světlo je rozptylováno molekulami a drobnými částicemi atmosféry. Proto má úsvit a západ charakteristické teplé zbarvení. V poledne má světlo nejvyrovnanější barevné složení, paprsky dopadají na zem téměř kolmo. Po západu slunce převládají světle modré paprsky. Barevné složení světla se mění také v závislosti na počasí. Pokud se

nám teplota barev nebude hodit do koncepce abstrakce, lze ji samozřejmě měnit také postprodukčně ve fotografických editorech. Zabarvení fotografie do studených nebo teplých barev může být pro atmosféru snímku velmi důležité.

Intenzita světla zdůrazňuje kontrasty. Největší kontrast mezi světly a stíny je během poledne, kdy je světlo tak intenzivní, že může způsobit vyblednutí barev. Odpoledne se zlepšuje sytost barev a podání struktur a tvarů. Jemné barvy a ostré detaily vyfotografujeme za svítání. (KINDERSLEY, 1995, str. 96-97), (HEDGECOE, 1996, s. 136)

Při fotografování musíme přihlížet k ročnímu období, denní době a v neposlední řadě i k aktuálnímu počasí. Dalo by se říci, že pro fotografa neexistuje špatné počasí. Spíše záleží na tom, co chceme fotografií vyjádřit. Fotografie za deště mohou být stejně působivé jako fotografie s teplým nádechem od slunce. Každé počasí má své specifické osvětlení.

Během slunečných dnů bychom měli využít teplých ranních a pozdně odpoledních paprsků, ve kterých krajina vypadá nejlépe. Fotografie je vhodné pořídít brzo ráno nebo v pozdních hodinách. (CAPUTO, 2005, s. 90) Tzv. „teplou hodinku“ zachytíme v jednu hodinu po východu a před západem slunce. Světlo je teplé, málo kontrastní, dobře vykresluje detaily. (EDWARDES, 2005, s. 25)

Protipólem slunečných dnů může být zatažená obloha. Pokud mraky tvoří bílá jednovrstvá hmota, budeme je chtít pravděpodobně ze záběru vyloučit. Naopak tvarově bohatá a zajímavá mračna mohou umocnit krajinářskou fotografii. Když je obloha světlá, měli bychom pečlivě měřit expozici, protože vestavěné expozimetry mají sklon podexponovat (CAPUTO, 2005, s. 91). Přestože by se mohlo zdát, že fotografovat při zatažené obloze je nevhodné, existují náměty, kdy rozptýlené světlo a snížený kontrast jsou ideální pro věrné zachycení barev a odhalení detailů. Takové počasí využijeme pro zachycení detailních barevných scénérií na rozkvetlé louce. (EDWARDES, 2005, s. 27) Zatažená obloha a snížená světelnost nám umožní fotografování na delší čas.

Pro otrlejší povahy může být zajímavé fotografování za deště. Déšť dodá snímkům specifickou atmosféru. Fotograf může využít lesku vody na listech. Kapky je vhodné zachytit spíše na tmavším pozadí než na světlejším. Fotografie deště umocní práce s expoziční dobou. Pokud chceme déšť „zmrazit“, použijeme čas 1/125 a kratší. 1/60 a delší čas zachytí více dynamickou atmosféru. (CAPUTO, 2005, s. 94) Mihu a opar zachytíme, když si ráno přivstaneme.

O fotografování sněhu jsem se již zmínila. Pouze dodám, že je důležité mít fotoaparát v co největším teple kvůli dobrému fungování baterie. (CAPUTO, 2005, s. 97)

4.1.4 Technika v abstraktní krajině

Nejdůležitějším faktorem pro moji práci byl čas, který umožňuje pohybově rozostřené snímání fotografií. Většinu fotografií jsem vytvořila při dlouhém čase a od toho se odvíjí celá řada problémů a omezení. Delší expozici jsem volila z důvodu atmosféry fotografie. Někdy jen dokreslil pochmurnou náladu podzimu a fotografie dostaly impresionistický nádech, jindy jsem využívala i čas vteřiny či dvou k silnější „úpravě“ obrazu, např. k zdůraznění horizontu či linie stromů za rozpohybování fotoaparátu na stativu. Tato technika se nazývá švenkování (panning). Zásadní je nastavení vhodné rychlosti uzávěrky. V motoristickém sportu tento typ snímání vytvoří ostrý středobod s rozmazaným pozadím. U statických objektů jsou vhodné vizuálně zajímavé předměty jako pestrý listnatý les. Při fotografování pracujeme s preferencí času, u rychle pohybujících se objektů použijeme 1/60 sekundy, u pomalejších 1/30 sekundy. V abstraktní/umělecké fotografii máme mnohem širší expoziční možnosti, nejčastěji pracujeme se ¼ sekundy a delším snímáním, abychom měli dostatek času k otáčení fotoaparátu na stativu. Fotoaparátem hýbáme pomalu nebo rychle, záleží na tom, jak moc chceme mít obraz rozostřený a na nastaveném expozičním čase. „K zvýraznění hloubky fotografií pohybujeme fotoaparátem v různých směrech. V programu pro úpravu fotografií v počítači překryjte snímky přes sebe, čímž vytvoříte efekt malovaného obrazu.“ (GATCUM, 2009, s. 30)

Nahodilý pohyb fotoaparátu na nás může na první pohled působit amatérským dojmem. O opaku nás mohou přesvědčit fotografie Christine Gladeové, která kreativně využila dlouhého času ve velmi estetických fotografiích ne krajiny jako celku, ale přírodních detailů - květin. Intenzivní barvu, energii a krásu květin zachytila v zahradě svého manžela. „Pomocí malého zaclonění objektivu a dlouhého expozičního času se mi podařilo přeměnit květiny v něco jiného než stonky a poupátka. Díky tomu, že jsem během expozice pohybovala fotoaparátem přes květiny a „malovala“ jím, uvědomila jsem si, že podstatné jméno colour může být v angličtině i slovesem.“ (NIGHTINGALE, 2011, s.71)

Při dlouhém čase samozřejmě nemůžete fotografovat za všech světelných podmínek. Pokud bude hodně světla, fotografie budou příliš přesvětlené. Tento problém

částečně vyřeší použití filtrů. Pro prodloužení času jsem si pořídila šedý filtr. Filtr se prodává v různě silných variantách. Nevýhodou ovšem je barevné zbarvení fotografie do teplých tónů. Pokud chceme vyfotografovat motiv založený na studených barvách, nebude tato technika vhodná. K zvýraznění oblohy a mraků je vhodné použít polarizační filtr.

Poloautomatický program fotoaparátu určený k nastavení clony jsem téměř nevyžívala. Prioritou pro mě byl čas, hloubka ostrosti byla vždy potlačena rozmazaným snímkem. Z toho důvodů jsem využívala volbu s prioritou času.

Dalším důležitým technickým doplňkem byl stativ. V některých případech při dlouhém čase jsem chtěla zdůraznit pouze horizontálu nebo vertikálu. Z toho důvodu jsem pak volila upevnění fotoaparátu s možností manipulace pouze v horizontálním nebo vertikálním směru.

K vytvoření abstraktního snímku se hodí technika fotografování zoom-burst. Pro tyto snímky je typická jejich dynamika. Efekt se vytváří v průběhu expozice se zoomovacím prstencem na objektivu, díky němuž můžeme scénu přitáhnout nebo oddálit. Jedná se o další techniku pohybového rozmazání. Zoom-burst se využívá k zachycení objektu dramatickým způsobem s malou hloubkou ostrosti jak ve sportovní fotografii, tak pro abstraktní snímky. „Na výslednou podobu snímku bude mít vliv délka expozice a rychlost, kterou budeme oddalovat nebo přibližovat objekt. Použijte během expozice blesk: v rozmazání pohybem objektivu bude ostré místo.“ (GATCUM, 2009, s. 20) Při fotografování zvolte nejnižší ISO a pracujte s prioritou závěrky od 1/50 sekundy, až do jedné sekundy a více. Pokud potřebuje dosáhnout pravidelného pohybu, musíme využít stativ. Podmínkou je nízká hladina osvětlení (kvůli dlouhému času), při jasném světle prodloužím expozici ND (šedým, neutrálním) filtrem. Budeme-li chtít mít objekt zčásti ostrý, zoomem začneme otáčet v polovině expozice nebo přestaneme těsně před koncem. (GATCUM, 2009, s. 21)

Výsledkem předchozích technik jsou ne vždy plně ostré snímky. S ostrostitou lze pracovat také jako s hlavním tvůrčím záměrem. Kritérium ostrosti v abstraktní fotografii může mít značně posunutý význam. Malou hloubku ostrosti s plně otevřenou clonou změním do úplné neostrosti, díky které dosáhneme abstraktních fotografií. Z hlediska nastavení fotoaparátu je nutné přepnout automatické ostření na manuální. Rozostření podtrhne celkovou náladu snímku. (NIGHTINGALE, 2011, s. 122)

4.1.5 Postprodukce

Po vyzkoušení si úpravy fotografií v Adobe Lightroom jsem se rozhodla nafotografovat všechny snímky ve formátu raw. Úprava fotografií je nutná k dosažení a doladění záměru. Celý program bych označila za kouzelnou hůlku. Lightroom nepracuje ve vrstvách jako např. Photoshop, ale upravuje především celkovou expozici a barvy nebo využívá lokální masky. Není vhodný pro koláže, ale pokud nepotřebujeme do fotografií přidávat či kopírovat další objekty a pracujeme pouze s vyfotografovanou fotografií, program nabízí celou řadu dostačujících funkcí.

Obecně, pro všechny fotografické náměty v Lightroomu, můžeme detailně pracovat s expozicí, s možností zvýraznění černé či zaplněním „přepálených“ pixelů. U každé fotografie je znázorněn histogram s možností viditelnosti přesvětlených nebo naopak příliš tmavých oblastí fotografie. Samozřejmostí je i práce s tónovou křivkou, tedy možností úpravy pouze světla, světlých odstínů, tmavých odstínů nebo stínů.

Barevnou teplotu (např. při použití zmíněného šedého filtru) lze upravit pomocí funkce teploty barev, a tak můžeme u vybrané série sjednotit barevnou teplotu.

Dalším kreativním nástrojem je využití zřetelnosti. Mlhavou atmosféru umocníme posunutím jezdce do záporných čísel. Pro efekt zdůraznění kontrastu ho posuneme naopak do kladného pole. Stejně tak dle konkrétního záměru pracujeme se sytostí a živostí.

Pokud bude naším záměrem zdůraznění některých barev, můžeme využít funkce, která bude upravovat barvy klasicky posuvníkem v menu nebo přímo u konkrétní barvy ve fotografii. Funkce upravuje sytost, odstín i světlost.

Zajímavou možností je využití děleného tónování světla a stínů, ve stínech můžeme podpořit např. studené barvy (do modra) a ve světlech teplé (do žluta). U kontrastních fotografií zvýrazníme jejich ladění ostrotí a jako tečku na závěr lze snímek dokreslit vinětováním, ať už do tmavé polohy (okrajů), nebo do světlé.

Práce s postprodukcí může být stejně zajímavá, kreativní i náročná jako samotné fotografování. K stejnému ladění cyklu fotografií je vhodné soubor dopravit ve fotografickém editoru. Přesto, že postprodukce není základem mých fotografií, začala jsem během tvorby cyklu fotografií své diplomové práce nejen fotografovat do raw formátu, ale i upravovat tento formát, a dokonce jsem si ho i oblíbila natolik, že ve většině případů již nevyužívám jiné formáty fotografií.

5. TVŮRČÍ PROCES

Svoji diplomovou práci bych neoznačila pojmem nesplněný/splněný úkol, ale je to jednoznačně proces s několikaletou historií, která souvisí jak s mým životem, tak i s výtvarným vývojem. Jen samotná práce na „produktu“ jménem diplomová práce se protáhla z původně plánovaných dvou let na tři, ale jelikož jsem výtvarnice, která přistupuje k tvorbě procesuálním způsobem, vidím v tom mnohá pozitiva a myslím si, že rok navíc obohatil celkový výsledek. Paradoxně možná v dobré se obrátila nehoda, kdy mi byl odcizen nezalohovaný externí disk s diplomovou prací. Mohla jsem nově tvořenou práci lépe promyslet.

Tematicky i technicky jsem chtěla navázat na bakalářskou práci s prvotním vědomím, že o dané problematice fotografování krajiny leccos vím a své znalosti si více prohloubím. Po výběru fotografií výsledného cyklu diplomové práce mohu ale říci, že předchozí práce byla pouze odrazovým můstkem, který mě posunul zajímavým směrem. V bakalářské práci jsem se věnovala problematice proměn zámeckého parku v urbanisticko-historických souvislostech. Výsledkem byl cyklus fotografií obsahující jak fotografie zátiší, tak i krajiny a krajinného detailu. Největším problémem byla omezená lokalita (zámecký park v Horšovském Týně) z důvodu možného vyčerpání motivů. Další nesnázi byly aktuální (světelné a meteorologické) podmínky k fotografování. Několikrát se mi stalo, že jsem vyjela z blízkého okolí za slunečného dne, na místě na mne ale čekala zatažená obloha. Toho jsem se v diplomové práci vyvarovala. Fotografovala jsem kdykoliv a cokoliv, co obsahově a tematicky odpovídalo zadanému tématu. Na první pohled se může zdát, že má škála motivů mohla být i zajímavější, ale ve finále pro mne byly důležité stejné prvky v abstraktní tvorbě, jako v realistické fotografii (linie stromů, odrazy ve vodních plochách, práce s horizontem atd.).

Z hlediska technologického jsem začala fotografovat výhradně do raw formátu a jpg jsem využívala pouze k náhledu fotografií. Důvodem bylo objevení programu Adobe Lightroom, jehož nástroje jsou uživatelsky přívětivé a velmi kreativní. Po ovládnutí klasických nástrojů na „vylepšení“ fotografie (jako jsou expozice, ostrost, kontrast, jas...) jsem začala používat širší řadu nástrojů, které často zcela změnily původní snímek. Experimentování časem vystřídal cílené úpravy snímků, jež hrály výraznou sjednocující úlohu při výběru fotografií do cyklů. Vedle samotného obsahu jsem se tedy zaměřila i na formu. Pokud jsem našla zajímavý styl úpravy fotografie, využila jsem

takové přednastavení i u ostatních snímků. Každou fotografii jsem pak „doladřovala“ individuálně. Bylo tedy velmi zajímavé sledovat, jak se původní raw formát mění v naprosto osobitou jednotku, v jpg.

Co se týče samotného fotografování, nejvíce jsem využívala tvůrčí metodu dlouhého času. Ze začátku se jednalo spíše o tvorbu „pokus/omyl“. Později, když už jsem věděla, jaké motivy hledám a co na nich chci zdůraznit, jsem pracovala s technikou záměrně.

Po nafotografování většího množství materiálu jsem se snažila fotografovat v různých podmínkách, za různého denního světla, v odlišnou roční dobu a po nalezení širších možností úprav fotografií jsem fotografie třídila právě dle „efektivních“ úprav. Úpravu černobílé kontrastní variace jsem vyloučila hned na počátku. Samozřejmě by se dalo pracovat s černobílou krajinou, ale možnost barev pro mne byla lákavější. V další barevné úpravě jsem zdůraznila sytost, přidala černou, zrno, upravila zřetelnost. Stejný sled úprav s přidáním bílé a editace kontrastu vytvořil další odlišnou sérii. Zdůraznění bílé a zrna vznikla bílý jemný cyklus. Snížená sytost byla hlavním znakem melancholického souboru, 100% ubrání zřetelnosti stálo v opozici proti barevným kontrastním fotografiím atd. Z několika úprav jsem vybrala tři nejzajímavější, které byly základem pro minicykly. Mohla jsem samozřejmě zvolit pouze jedinou úpravu, kterou bych však ukázala jen zlomek práce. Tři cykly navíc ukazují možnosti práce s raw formátem. Každá série není jen o formální úpravě, ale i o obsahu, který je v každé sérii jiný.

První soubor snímků pracuje s vysokým zvýrazněním barev, žluté až žlutozelené a modré. Hlavními znaky jsou: snížení zřetelnosti, přidání černé a bílé, zdůraznění modré či žluté barvy. Sjednocujícím prvkem je horizontální linie, která se jednoznačně nachází v krajině s horizontem, zvýrazněna je vytvořením barevných pruhů horizontů nebe, vodní plochy a půdy mezi stromovím. Větší množství horizontálních linií vzniklo horizontálním pohybem fotoaparátu mezi stromy. Přestože některé prvky obsahují i vertikální linie, sjednocujícím znakem je linie horizontální a formální úprava fotografií.

Druhý cyklus pěti fotografií je charakterizován přidáním černé a bílé barvy s více či méně důraznou modrou nebo oranžovou tvořenou západem slunce. Obsahově cyklus sjednocuje naopak linie vertikální.

U poslední série jsem silně zvýšila expozici, ubrala černou barvu, trochu sytosti a celý snímek jsem doladila zrnem. Výsledné fotografie působí velmi jemným a čistým dojmem. Obsahově se série nezaměřuje ani na vertikály, ani na horizontály. Pracuje

spíše s bodem blížícím se až k pointilismu nebo s tahem nikoliv štětce, ale fotoaparátu. Body jsou formálně tvořeny listy, ať už na větvích spadáných na sněhu nebo na vodní hladině. Charakteristická barva série je žlutá a modrá.

Posledním a velmi důležitým bodem mého procesu je návrat na začátek, a to k nastudování a sepsání teorie k tématu abstraktní krajina. Záměrně se nezmiňuji o fotografii, protože téma jsem začala zkoumat nejdříve z výtvarného pole malby. Výchozím bodem se pro mne stal katalog k výstavě Krajina – zahrada, kde jsem našla řadu autorů s různým přístupem k abstraktní malbě. Později jsem přečetla několik knih o Zdeňku Sýkorovi, kde mě zaujal celý jeho tvůrčí vývoj. Vývoj zobrazení krajiny jsem si prohlédla i z hlediska chronologického. Fotografii jsem chtěla prozkoumat poněkud důkladněji, a protože nenajdeme období, které by se věnovalo výhradně abstraktní fotografii, najdeme pouze několik autorů, rozhodla jsem se rozdělit teorii na kapitoly o krajině a o abstrakci a vyhledat v ní nejzajímavější momenty (např. 60. léta v české fotografii).

Na první pohled se mohla zdát šíře teoretické části nadbytečná, pro didaktickou část ji ale považuji za odpovídající.

6. POPIS PŘÍRODNÍCH LOKALIT

Z hlediska mé práce nepovažuji za podstatné detailně zachytit místopis všech fotografovaných lokalit. V následujících odstavcích se pokusím shrnout charakteristiku míst z pohledu výtvarníka a tvůrce fotografií.

Na rozdíl od bakalářské práce, kde jsem celou sérii fotografií zachytila v omezené lokalitě, jsem měla podstatně širší pole působnosti, a tak jsem fotografovala, kde jsem se zrovna nacházela, ať už to bylo na studiích v zahraničí (Linz v Rakousku: Postlinberg, Plesching See, botanická zahrada), či v okolí mého českého bydliště („Jezero“ v Domažlicích, Filipova hora, Český les, Sedmihoří, příhraničí) nebo na cestách (Kladruby, Hojsova stráž, Velká Amerika u Berouna, Lipno). Nejdříve jsem se chtěla s každou lokalitou podrobněji seznámit, získat o ní bližší informace, např. o zaniklé vesnici v Českém lese. Chtěla jsem zachytit historii místa současné krajiny. Ale později jsem od této myšlenky upustila a soustředila jsem se na základní charakteristiky krajiny: vertikály stromů, horizontální linie krajiny, reflexe vodních hladin, detaily listů, ale také na aktuální světelné a roční podmínky, které přímo souvisejí s náladou z krajiny. Fakta o historii krajiny jsem považovala za podřadná ve srovnání s vyšším řádem krajiny, která na nás působí sama o sobě.

Určité lokality jsem tedy nevybírala podle plánovaného záměru, ale snažila jsem se reagovat na situaci tady a teď. Např. při své návštěvě Lipna v tzv. „zlaté hodince“ (poslední hodina před západem slunce) jsem jako obvykle fotografovala vertikály stromů s použitím dlouhého času, někdy s pohybem fotoaparátu pouze jedním směrem (panning), jindy s krouživým pohybem. Techniky panningu jsem opět použila i při fotografování stromů, hladiny Lipna a horizontu. Přestože by se mohlo zdát, že fotografie vertikál lesa budou zajímavé především v barevném období podzimu tak, jak jsem je zachytila na fotografiích ze Sedmihoří, zajímavého efektu můžeme dosáhnout využitím světelné kresby zapadajícího slunce či fotografie stromů z Lipna.

Mohu tedy říci, že pro mou práci na typu lokality obecně nezáleželo. Důležité bylo vyhledat řád krajiny, ať v Čechách nebo v Rakousku, zdůraznit aktuální atmosféru místa, která byla většinou ještě upravena postprodukčním editorem. Atmosféra na některých fotografiích pro mě byla tak zajímavá, že jsem ji díky postprodukcí přenesla do jiných snímků, které měly původní jiný senzitivní význam.

Detaily stromů jsem fotografovala v Kladrubech a okolí Hojsovy Stráže, skály na Velké Americe, vertikály a horizontály stromů na Filipově Hoře, v Českém lese,

na Lipně, vodní plochy a její reflexy v rakouském Plesching See, na českém Lipně, krajinné celky na Zelenově, v česko-bavorském příhraničí, v Sedmihoří, detaily listů a stromoví v okolí Postlinbergu, u domažlického „Jezera“ atd.

Faktická data o krajině pro mne nebyla důležitá, proto nepovažuji za podstatné se o nich více rozepisovat.

7. VYUČOVACÍ PROJEKTY ZAMĚŘENÉ NA FOTOGRAFICKOU TVORBU S TÉMATIKOU AUTORSKÉ STYLIZACE PŘÍRODNÍCH MOTIVŮ

Součástí mé diplomové práce jsou dva vyučovací projekty zaměřené na shodné téma. Každý projekt pracuje se stejným tématem, který je ovšem didakticky odlišně zpracován. První projekt navazuje na moje zkušenosti z praxe v českých školách a z dalších edukačních aktivit. Celkově by se dalo říci, že projekt se hodí i pro studenty, kteří ve fotografii i v umění nemají příliš velké zkušenosti. Studenty jasně vede. Druhý projekt je zaměřen více individuálně. Volně může navázat na předchozí projekt, ale protože se očekává, že studenti budou pracovat především samostatně, je vhodný pro starší ročníky a pro zkušenější studenty. Jeho výhodou je, že nabízí velký prostor pro projekci individuálních zájmů a výtvarné-fotografické vyjádření. Projekt vznikl na základě náslechu na mezinárodní škole v Linzi.

Při formulaci očekávaných výstupů jsem čerpala z kurikulárního dokumentu: Rámcový vzdělávací program pro gymnázia. (VÝZKUMNÝ ÚSTAV PEDAGOGICKÝ V PRAZE, 2007)

7.1 Abstraktní krajina ve fotografii

Ve svém projektu bych chtěla žákům ukázat možnosti ztvárnění krajiny od realistické sféry k plné abstrakci. Projekt je rozdělen do tří bloků: první se zaměří pouze na kompozici, druhý klade důraz na seznámení s technickými možnostmi, které jsou jen krokem k úplně abstraktnímu vyjádření (třetí blok.) V závěrečné fázi projektu je kladen důraz na myšlenkovou podstatu tvorby.

7.1.1 Návuk kompozice k tématu abstraktní krajiny (časové rozvržení 3 hodiny)

Pro koho je určen: Gymnázium, 3.- 4.ročník

Název námětu motivační: Krajina vertikální a horizontální

Název námětu popisný: Kompozice v abstraktní krajině

Klíčová slova: Kompozice, linka, pravidlo tří třetin, zlatý řez, linie

Východiska: Seznámení se základními kompozičními pravidly, které můžeme aplikovat ve fotografii abstraktní krajiny a dále je rozvíjet. Předchozí znalosti nejsou nutné.

Motivace:

- omezený prostor ve fotografii – nutnost ovládnutí kompozice k vlastním

záměrům

- promítnutí fotografií s různou kompozicí
- poté detailní rozebrání konkrétních příkladů kompozicí, které můžeme aplikovat nejen ve fotografii, ale i v ostatních vizuálních prostředcích: grafika, malba, film...
- umístění na střed - je lepší neumisťovat motiv na střed snímku, fotografie pak působí příliš staticky, symetricky, nudí nás
- pravidlo tří třetin a umístění horizontu ve fotografii - vhodné je použít pravidlo tří třetin podle zvoleného námětu, fotografuji-li krajinu s dramatickou oblohou, umístím horizont do dolní třetiny, naopak je-li krajina členitá a zajímavá, umístím horizont do horní třetiny, při fotografování krajiny s horizontem je nutné ohlídat si, aby se horizont nenakláněl k jedné, či druhé straně dolů
- „zlatý řez“ – poměr stran: 1,6; umístění do zlatého řezu působí estetickým dojmem
- v dalším bodě uvedeme možnosti práce s linií: kde v krajině linie najdeme, jaké působí dynamicky a jaké staticky; vodorovné linie působí klidně, svislé zdůrazňují sílu a úhlopříčné působí dynamicky; využijme linií řek, potoků, cest, stromů
- kreativní přístup k liniím uvedeme do souvislosti s geometrickou abstrakcí, pokud budeme k horizontu přistupovat kreativním-experimentálním způsobem, můžeme si dovolit celou fotografii otočit o devadesát stupňů, výsledkem pak budou vertikály ve stylu geometrické abstrakce.
- obrázky abstraktních maleb- popsání kompozice
- na závěr seznámíme žáky s tvrzením, že abstraktní výtvarný proces se vyznačuje spíše expresivním pojetím, proto není vždy nutné všechna pravidla za každou cenu dodržovat, svůj záměr ale musíme umět odůvodnit

Formulace úkolu:

Jelikož se budeme zabývat fotografií krajiny, naším námětem bude krajina nebo příroda. Zamyslete se nad tím, jak chcete, aby vaše fotografie působila, jaká kompozice je pro ni vhodná? Vyhledejte motiv, zdůrazněte jeho působivost kompozicí. Vyfotografujte dvě

fotografie s důrazem na kompozici a dvě fotografie s námětem linií (důraz na konstruktivní, významovou a prožitkovou složku zážitku).

Reflexe: Jaké pravidlo kompozice jsi použil/a ve fotografii? Několika větami popiš snímek. Jaký motiv z krajiny jsi vybral/a, co si chtěl/a ve fotografii zdůraznit? Napadá tě, jak bys mohl/a využít motiv tvého snímku pro abstraktní malbu? (student vybere libovolný snímek a navrhne řešení)

Kriteria hodnocení: Aplikace kompozice ve fotografii, výsledná fotografie a záměr autora

Forma hodnocení žáků: Diskuze, společná reflexe

Smysl a cíl úkolu: Studenti se naučí záměrně využívat kompozici v prostředí krajiny

Dispoziční předpoklady žáka: Základní kompetence používání fotoaparátu, předchozí znalosti základních motivů krajiny a základní dovednosti fotografování krajiny (např. používání clony, času, ISA)

Dispoziční předpoklady učitele: Technické znalosti o fotoaparátech, základní znalosti o kompozici, nadprůměrné zkušenosti s fotografováním krajiny

Techniky a materiály: Každý žák potřebuje vlastní fotoaparát a PC, ze kterého může vybrat fotografie; fotografie s příklady různých kompozic

Organizační formy: Individuální práce žáků, frontální přednes učitele, diskuze

Popis (časový scénář): 20 min. představení základních pouček kompozice

70 min. fotografování v krajině

15 min. výběr fotografií v PC

30 min. reflexe nad vybranými fotografiemi

Poznámky:

Místo fotografování v krajině můžeme využít park. Pokud se v blízkosti nenachází příhodné místo, je potřeba navýšit časovou kapacitu hodiny dle potřeby.

Okruhy učiva RVP:

- rozvíjení smyslové citlivosti
- uplatňování subjektivity

Kompetence RVP:

- k učení
- k řešení problémů
- komunikativní

Průřezová témata RVP a mezipředmětové vztahy:

- mediální výchova
- environmentální výchova
- filmová výchova

Očekávané výstupy:

OBRAZOVÉ ZNAKOVÉ SYSTÉMY

- rozpoznává specifičnosti různých vizuálně obrazných znakových systémů a zároveň vědomě uplatňuje jejich prostředky k vytváření obsahu při vlastní tvorbě a interpretaci
- v konkrétních příkladech vizuálně obrazných vyjádření vlastní i umělecké tvorby identifikuje pro ně charakteristické prostředky
- pojmenuje účinky vizuálně obrazných vyjádření na smyslové vnímání, vědomě s nimi pracuje při vlastní tvorbě za účelem rozšíření citlivosti svého smyslového vnímání

ZNAKOVÉ SYSTÉMY VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

- vytváří si přehled uměleckých vizuálně obrazných vyjádření podle samostatně zvolených kritérií
- samostatně experimentuje s různými vizuálně obraznými prostředky, při vlastní tvorbě uplatňuje také umělecké vyjadřovací prostředky současného výtvarného umění

UMĚLECKÁ TVORBA A KOMUNIKACE

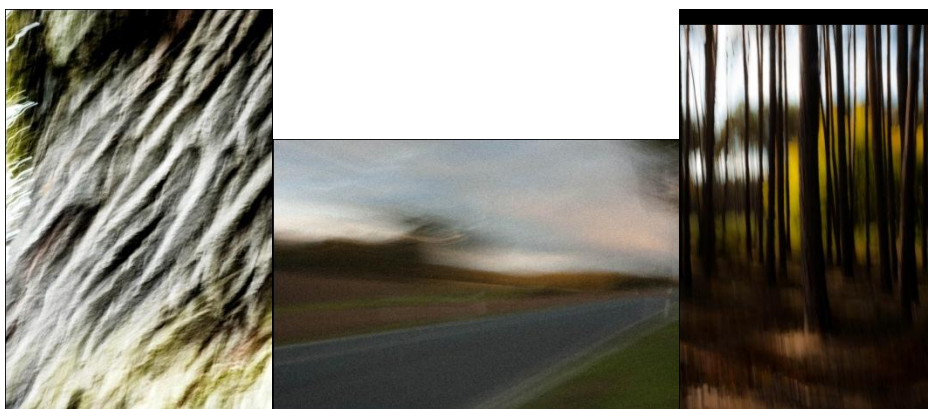
- uvědomuje si význam osobně založených podnětů na vznik estetického prožitku; snaží se odhalit vlastní zkušenosti i zkušenosti s uměním, které s jeho vznikem souvisejí

PŘÍLOHY:



umístění horizontu v horní třetině

umístění horizontu na střed



dynamická úhlopříčka

ubýhající linie

svislé linie



umístění motivu do zlatého řezu

umístění horizontu v malbě

vertikály v malbě

(fotografie: Martina Angelovová, malby: Zdeněk Sýkora a Václav Malina)

7.1.2 Návčik používání techniky dlouhého času (časové rozvržení 3 hodiny)

Pro koho je určen: Gymnázium, 3.- 4.ročník

Název námětu motivační: Ovládni čas fotograficky

Název námětu popisný: Využití dlouhého času při fotografování krajiny

Klíčová slova: program priority času, impresionismus, švenkování, Zoom-burst,

rychlost závěrky, inspirace impresionismem, filtry, stativ

Východiska: Představení technických možností a jejich využití ve fotografii abstraktní krajiny

Motivace:

- fotoaparát je nástroj s kreativními prostředky
- existuje celá řada postupů fotografování, které se dají kreativně využívat
- představíme technické i tvůrčí možnosti práce s časem
- z hlediska techniky rozebereme poloautomatický program s prioritou času
- na konkrétních snímcích ukážeme vliv rychlosti závěrky na výslednou fotografii
- dlouhý čas můžeme použít k zdůraznění atmosféry nebo kompozice (např. horizontu za pomoci horizontální pohybu fotoaparátu)
- upozorníme na problémy, které mohou nastat při dlouhém čase; za dobrých světelných podmínek - např. slunečné počasí, sníh - se nám může stát, že při dlouhém čase nám vzniknou tzv. přepaly, to znamená, že daný bod nebude obsahovat žádné informace, vykreslení ani barvu
- představíme použití filtrů: pro prodloužení času za dobrých světelných podmínek použijeme filtry, které nám umožní prodloužit expozici bez přepalů: ND filtry (šedý filtr zbarví fotografii do teplých tónů) a neutrální filtr
- význam stativu při dlouhé expozici: pokud chceme zvýraznit pohyb fotoaparátu pouze v jednom směru, použijeme stativ a točíme fotoaparátem pouze horizontálně nebo vertikálně
- představíme kreativní postupy dlouhého času: s metodou švenkování (panning) a zoom-burst
- panning: rychlost závěrky min. $\frac{1}{4}$ sekundy a delší čas (využití např. při fotografování závodních automobilů, kdy automobil zůstává relativně ostrý, fotoaparátem otáčíme ve směru jízdy, pozadí je rozmazané díky dlouhému času)
- zoom-burst: objekt během expozice díky zoomování přiblížíme nebo oddálíme, snímek působí velmi dynamicky
- pracuje s časem od $\frac{1}{50}$ sekundy – 1 sekunda a delší čas

- na fotoaparátu nastavte nejnižší možné ISO
- představíme souvislosti s impresionismem: cílem není znázornění krásy, ale zachycení momentu; práce mimo ateliér, v přírodě
- jakým způsobem můžeme dosáhnout podobného efektu? Krátké tahy štětcem můžeme nahradit dlouhým časem fotoaparátu, „malováním“ fotoaparátem Jako motivaci promítneme obrazy Moneta.

Formulace úkolu:

Vyfotografujte min. 5 snímků z přírody. Hlavním cílem je vystižení atmosféry, která je zřetelná např. z impresionistických maleb. Soustřeďte se na své pocity z krajiny, zdůrazněte je (student se bude zaměřovat nejen na vizuální kontakt s přírodou, ale také na atmosféru cítěného: synestezie). Snažte se subjektivně zachytit krajinu. Využijte všechny technické možnosti. Inspirujte se tvorbou Moneta. Snažte se aplikovat i kompoziční pravidla, která jste se naučili v minulých hodinách.

Reflexe:

Co můžeš říct o kompozici své fotografie? Popiš ji několika větami. Jakou atmosféru ses snažil na snímku zachytit? Jak na tebe krajina působila? Díky jakým technickým prostředkům jsi toho dosáhl? K jakému časovému období z hlediska dějin umění bys přirovnal/a svoji tvorbu?

Po reflexi promítneme fotografie italského fotografa Renata Cerisola, který vytvořil snímky připomínající spíše impresionistickou malbu. Jeho fotografie vznikaly ve stejné zahradě, kde maloval Claude Monet. (JILLY, 2012)

Kriteria hodnocení: Aplikace kompozice ve fotografii, výsledná fotografie a záměr autora, pocitový náboj fotografie, kreativní využití technických možností fotoaparátu

Forma hodnocení žáků: Diskuze, společná reflexe

Smysl a cíl úkolu: Studenti se naučí kreativně využívat čas ve fotografii v rámci motivu přírody a krajiny, trénují své subjektivní cítění a smyslovou citlivost v rámci vnímání i tvorby, seznámí se s širšími technickými možnostmi, které mohou kvalitativně využít pro širší vyjadřovací prostředky vlastní tvorby

Dispoziční předpoklady žáka: Hodina navazuje na dovednosti práce s kompozicí

Dispoziční předpoklady učitele: Technické znalosti ohledně stativů, filtrů, práce s časem a expozicí, tvůrčí postupy při práci s časem, znalost impresionismu

Techniky a materiály: Fotoaparát a PC pro každého studenta, ND filtry, stativ

Organizační formy: Individuální práce žáků, frontální přednes učitele, diskuze

Popis (časový scénář): 20 min. představení základních pouček kompozice

70 min. fotografování v krajině

15 min. výběr fotografií v PC

30 min. reflexe nad vybranými fotografiemi

Poznámky:

Místo fotografování v krajině můžeme využít park. Pokud se v blízkosti nenachází příhodné místo, je potřeba navýšit časovou kapacitu hodiny dle potřeby.

Okruhy učiva RVP:

- rozvíjení smyslové citlivosti
- uplatňování subjektivity

Kompetence RVP:

- k učení
- k řešení problémů
- komunikativní
- pracovní

Průřezová témata RVP a mezipředmětové vztahy:

- environmentální výchova
- osobnostní a sociální výchova

Očekávané výstupy:

OBRAZOVÉ ZNAKOVÉ SYSTÉMY

- rozpoznává specifičnosti různých vizuálně obrazných znakových systémů a zároveň vědomě uplatňuje jejich prostředky k vytváření obsahu při vlastní tvorbě a interpretaci
- v konkrétních příkladech vizuálně obrazných vyjádření vlastní i umělecké tvorby identifikuje pro ně charakteristické prostředky
- pojmenuje účinky vizuálně obrazných vyjádření na smyslové vnímání, vědomě s nimi pracuje při vlastní tvorbě za účelem rozšíření citlivosti svého smyslového vnímání

ZNAKOVÉ SYSTÉMY VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

- využívá znalosti aktuálních způsobů vyjadřování a technických možností zvoleného media pro vyjádření své představy

- samostatně experimentuje s různými vizuálně obraznými prostředky, při vlastní tvorbě uplatňuje také umělecké vyjadřovací prostředky současného výtvarného umění
- charakterizuje obsahové souvislosti vlastních vizuálně obrazných vyjádření a konkrétních uměleckých děl a porovnává výběr a způsob užití prostředků

UMĚLECKÁ TVORBA A KOMUNIKACE

- uvědomuje si význam osobně založených podnětů na vznik estetického prožitku; snaží se odhalit vlastní zkušenosti i zkušenosti s uměním, které s jeho vznikem souvisejí

PŘÍLOHY:

Délka expozice

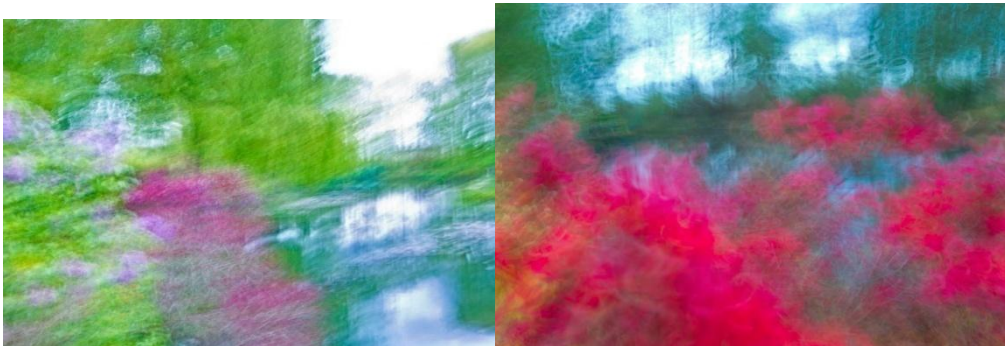


5 sekund

½ sekundy

1/60 sekundy

(fotografie: Martina Angelovová)



Renato Cerisola (fotografie: Renato Cerisola: The garden of Monet)



Monet (malby: Monet)

7.1.3 „Úplná“ abstrakce (časové rozvržení 4 hodiny)

Pro koho je určen: Gymnázium, 3.- 4.ročník

Název námětu motivační: Krajina abstraktní

Název námětu popisný: Abstraktní krajina, principy uvažování nad krajinou

Klíčová slova: krajina a člověk, filozofie krajiny, abstraktní krajina v malbě a fotografii, vývoj uvažování o krajině v umění

Východiska: Seznámení se základními kompozičními pravidly, které můžeme aplikovat ve fotografii abstraktní krajiny. Technické znalosti a dovednosti tvůrčího ovládní fotoaparátu. Ovládní editoru fotografií.

Motivace:

- v úvodu studenty seznámíme s možnostmi uvažování o krajině
- jak uvažovat o krajině, spojitost krajiny a umění – jaký má smysl?
- definice krajiny Václava Cílky: „Naše životy jsou determinovány prostředím, ve kterém jsme se narodili a ve kterém se pohybujeme; krajina se stává skrytou součástí naší osobnosti.“
- jak citát může souviset s naší osobností? Jsme schopni každý vnímat krajinu „jinými“ očima? Může to mít vliv na uměleckou tvorbu?
- diskuze o tom, kdo je z města, kdo z vesnice, jakou krajinu preferuje, les, hory, město...Může mít vliv na naše vnímání krajiny to, odkud pocházíme?
- vysvětlení pojmu genius loci
- Jiří Sádlo: krajina jako svébytný fenomén, přiznává jí roli osobnosti, můžeme ji označit intuitivním pojmem genius loci
- může samotná krajina ovlivnit naše vnímání tady a teď?
- vliv jedinečného okamžiku v krajině a naší osobnosti na abstraktní krajinářskou tvorbu
- naše vědomí i nevědomí ve vnímání krajiny – vědomí: to, co v krajině vidíme, nevědomí: co nejsme schopni vidět a vědět (viz. náš neuvědomovaný postoj ke krajině)
- protikladem emocionálního vnímání krajiny může být racionální přístup
- Malina: „Přírodní řád v krajině vnímáme jako nadřazený k řádu společenskému, stává se předobrazem univerza, metafyzickému řádu věčného „...společný prazáklad vnímání harmonického uspořádání prvků

v proměnlivé struktuře světa daný vzájemnými vztahy rovnováhy, který nacházíme v přírodě, samy v sobě (neboť i my jsme součástí přírody) a také v umění... Dokladem úzkých vazeb mezi uměním a přírodou je neustálé dovolávání se kánonů odvozených z přírody ve všech oblastech umění. Odpovídá tomu i názvosloví a základní pojmy, které se často přesouvají z jednoho druhu umění do druhého, počínaje již samotným pojmem harmonie, ale je možno zmínit i další termíny, jako rytmus, barva...Vzájemné proporční vztahy (relace) a interakce, ať ve smyslu kvantitativním či kvalitativním, jsou tedy předpokladem estetického vnímání řádu a krásy v přírodě i ve všech druzích umění.“

- následuje detailní diskuze nad výše uvedeným výrokem, např. pojmy jako rytmus či harmonie, které jsme zvyklí užívat především na výtvarném poli, stejně dobře fungují i v krajině a v kterékoliv oblasti týkající se umění (hudba, literatura) nebo předmětu estetického bádání
- využití v abstraktní tvorbě: nemusíme se zaměřovat na realitu (vidím kmeny stromů, vyfotografujeme realisticky, ostře, např. plně uzavřená clona), ale na obecné pojmy jako např. rytmus – zdůrazníme např. linie kmenů pomocí dlouhého času (ukázka malby i fotografie)
- základní malířské prostředky jako linie, barva, tvary mohou být využity k znázornění viděného (např. rytmus střídání kmenů), ale i skrytého vnitřního psychologického působení forem a barev (např. využití barveného ladění krajiny k vyjádření vlastních pocitů)
- zároveň mohou být vnímány jako prostředky ryze formální, nezobrazující malby/tvorby
- někde uprostřed mezi těmito vyhraněnými póly můžeme najít i snahu o vyjádření prožitku nebo skutečnosti nepopisnou formou, tedy zachycení viditelného nezobrazující malbou
- zákonitosti a řád krajiny x subjektivní vnímání krajiny
- subjektivní, expresivní nebo autoprojektivní pojetí krajinomalby se pak stává spíše obrazem vlastního nitra tvůrce (nikoliv řádem krajiny)
- vývoj krajiny v umění, historicko-chronologický přístup k znázorňování krajiny
- renaissance: krajina přestává být pouze pozadím figurálních kompozic, ale

může se stát i hlavním motivem

- samostatný žánr krajinomalby v 17. století
- klasicismus, romantismus: krajina je nezávislá na literárním obsahu a člověk v ní umístěný umocňuje její velikost a monumentalitu, nikoliv příběh
- impresionismus: realistické zachycení skutečnosti povyšuje plenérovou malbu na nejčastější malířský žánr; prchavé momenty světla a barvy v přírodě
- postmodernismu: subjektivní malířské vyjádření nad objektivitou, tendence hledající řád reprezentovaný čistě abstraktními formami, geometrií
- dnešní důležitost krajiny v umění?
- zrušení ateliéru krajinomalby na AVU v roce 1997
- nové technologické možnosti znázornění krajiny: Štěpánka Šimlová (digitální manipulace krajiny)
- Milan Maur (rytmus vodoměrek)
- ukázky maleb – popsat kompozice, souvislost s realitou
- klasická linie abstraktní malby v krajině: obecné principy harmonie, transformací viděného tvaru, obecná estetická platnost, ale osobitost!
- Malina: „Nezáleží přitom na míře abstrakce či stylizace..., jako spíše na schopnosti pochopení a uchopení podstaty přírody a podstaty malby“. „Kromě viděné skutečnosti je možné v krajině zachytit i další smyslové prožitky na základě principu synestézie (jako třeba vůni květu, poryvy větru, či hlasy ptáků) i celkovou atmosféru krajiny, náladu a citové rozpoložení tvůrce“
- malíři: František Hodonský, Vladimír Gebauer, Pavel Mühlbauer, Zdeněk Sýkora
- prohlédnutí a reflexe nad vybranými díly na základě předchozích úvah (realita x abstrakce, viděné x cítění...)
- ukázky současné abstraktní krajiny fotografie
- Jiří Šigut – konceptuální tvorba s důrazem na plynutí času, hlavním výrazovým prostředkem: světlo; kladl fotografické papíry v přírodě na nejrůznějších místech, jako jsou vodní tůňky, potoky, pole nebo louky,

kteřé tam ležely vystaveny působení živlů i řadu dní, ba týdny, postrádají okamžikovost fotografie

- Pavel Baňka- fotografie jako odosobněné výseky přírody, postrádají jasně čitelnou geografickou charakteristiku; byly vytvořeny „malbou“, dlouhou expozicí s kombinací pohybem fotoaparátu; „Ačkoliv jsem vždy respektoval krásu fotografie, považoval jsem ji v minulosti pro její převažující doslovný popis přírody za trochu nudnou, rozhodl jsem se, že raději než zachycovat přírodní reálie, pokusím se zaznamenat vlastní „vnímání „ přírody. Díval jsem se na oceán, na les, na luční trávy a nebe, a co mě fascinovalo, byl jejich neustálý pohyb, proměna od okamžiku k okamžiku v závislosti na větru, počasí a světle.“
- Hiroshi Sugimoto- japonský umělec, část života strávil v USA; fotografie ze série Mořská scenérie: horizontální linka rozděluje obraz na vodu a vzduch, nejsou tak moc vyobrazením geografické lokace jako spíše zachycením kvality světla, vzduchu, vody a atmosféry Fotograf znázornil substance vodu a vzduch v běžném prostředí, které by za normálních okolností jen těžko zaujaly naši pozornost, přesto, že jsou základem naší existence
- Sugimotoovy fotografie vyjadřují souvislost nehmataelného, ale i specifického, konceptu i skutečnosti, mořem zdůrazňuje nejzákladnější podstatu: vodu a vzduch. Skrze abstraktní, téměř posvátnou geometrickou kompozici a opakování jing-jang vztahu z obrazu do obrazu, z oceánu do oceánu, okolo světa, moře se navrácí do formy původního stavu nedotknutého člověkem.

Formulace úkolu: Studenti nafotografují sérii snímků abstraktní krajiny, (min. 5 fotografií), s důrazem na kompozici, atmosféru nebo obojí. Stěžejní hodnotu snímku zvýrazní v postprodukcii grafického editoru. Série fotografií musí být podložena významem, myšlenkou, vlastní filozofií, kterou student obhájí v závěrečné prezentaci.

Reflexe: Vyjádřete hlavní myšlenku své série. Co jste z krajiny abstrahovali a jakým způsobem (i z hlediska techniky)? Jaký je váš vztah ke krajině? Popište atmosféru a kompozici fotografií. Měli jste při fotografování nějaké problémy? Popište proces vzniku série fotografií. Co byste udělali jinak?

Kriteria hodnocení: Hloubka přemýšlení nad zadaným tématem, schopnost propojení myšlenky/nápadu a jejího vyjádření/výsledné tvorby, využití techniky pro tvůrčí

záměry, úroveň prezentace (originalita, připravenost, adjustace fotografií atd.)

Forma hodnocení žáků: Diskuze, společná reflexe

Smysl a cíl úkolu: Studenti by se měli hlouběji zamyslet nad daným námětem, naučit se uvažovat z různých hledisek, přemýšlet o konceptu své tvorby, využít technické dovednosti pro tvůrčí prospěch, umět obájit svou práci, zamyslet se nad svým osobním vztahem ke krajině

Dispoziční předpoklady žáka: Základní kompetence používání fotoaparátu, předchozí znalosti základních motivů krajiny a základní dovednosti fotografování krajiny (např. používání clony, času, ISA), ovládnutí editoru fotografií (min. základy: např. práce s expozicí, barevné úpravy atd.)

Dispoziční předpoklady učitele: Technické znalosti o fotoaparátech, základní znalosti o kompozici, nadprůměrné zkušenosti s fotografováním krajiny, pokročilá znalost fotografických editorů, znalost fotografií a malby abstraktní krajiny, vývoj krajiny v umění

Techniky a materiály: Každý žák potřebuje vlastní fotoaparát a PC s grafickým editorem pro fotografie, projektor pro závěrečnou prezentaci žáků

Organizační formy: Individuální práce žáků, frontální přednes učitele, diskuze

Popis (časový scénář): 40 min. teorie a diskuze o krajině

95 min. fotografování v krajině

45 min. výběr a editace fotografií

45 min. prezentace a reflexe výsledné série

Poznámky:

Místo fotografování v krajině můžeme využít park. Pokud se v blízkosti nenachází příhodně místo, je potřeba navýšit časovou kapacitu hodiny dle potřeby.

Okruhy učiva RVP:

- rozvíjení smyslové citlivosti
- uplatňování subjektivity
- ověřování komunikačních účinků

Kompetence RVP:

- k učení
- k řešení problémů
- komunikativní

- pracovní

Průřezová témata RVP a mezipředmětové vztahy:

- mediální výchova
- environmentální výchova
- osobnostní a sociální výchova

Očekávané výstupy:

OBRAZOVÉ ZNAKOVÉ SYSTÉMY

- rozpoznává specifičnosti různých vizuálně obrazných znakových systémů a zároveň vědomě uplatňuje jejich prostředky k vytváření obsahu při vlastní tvorbě a interpretaci
- v konkrétních příkladech vizuálně obrazných vyjádření vlastní i umělecké tvorby identifikuje pro ně charakteristické prostředky
- pojmenuje účinky vizuálně obrazných vyjádření na smyslové vnímání, vědomě s nimi pracuje při vlastní tvorbě za účelem rozšíření citlivosti svého smyslového vnímání
- při vlastní tvorbě uplatňuje osobní prožitky, zkušenosti a znalosti, rozpozná jejich vliv a individuální přínos pro tvorbu, interpretaci a přijetí vizuálně obrazných vyjádření

ZNAKOVÉ SYSTÉMY VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

- nalézá, vybírá a uplatňuje odpovídající prostředky pro uskutečňování svých projektů
- využívá znalosti aktuálních způsobů vyjadřování a technických možností zvoleného media pro vyjádření své představy
- na konkrétních příkladech vysvětlí, jak umělecká vizuálně obrazná vyjádření působí v rovině smyslové, subjektivní i sociální a jaký vliv má toto působení na utváření postojů a hodnot
- samostatně experimentuje s různými vizuálně obraznými prostředky, při vlastní tvorbě uplatňuje také umělecké vyjadřovací prostředky současného výtvarného umění

UMĚLECKÁ TVORBA A KOMUNIKACE

- vědomě uplatňuje tvořivost při vlastních aktivitách a chápe ji jako základní faktor rozvoje své osobnosti; dokáže objasnit její význam v procesu umělecké tvorby i v životě

- vysvětlí umělecký znakový systém jako systém vnitřně diferencovaný a dokáže v něm rozpoznat a nalézt umělecké znaky od objevných až po konvenční
- uvědomuje si význam osobně založených podnětů na vznik estetického prožitku; snaží se odhalit vlastní zkušenosti i zkušenosti s uměním, které s jeho vznikem souvisejí

PŘÍLOHY:

Rytmus v krajině



Václav Malina

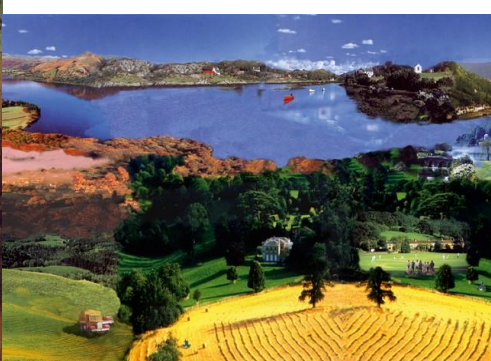


Martina Angelovová

Krajina v umění



Giorgione



Štěpánka Šimlová



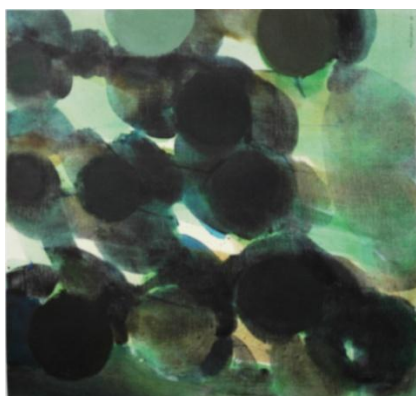
Milan Maur



František Hodonský



Vladimír Gebauer

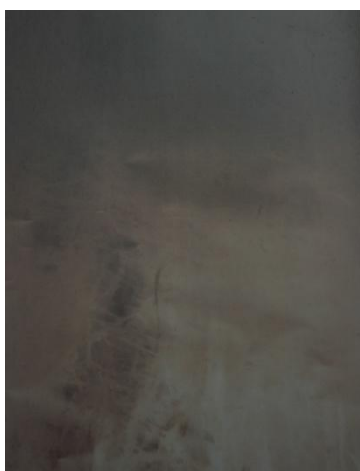


Pavel Mühlbauer



Zdeněk Sýkora

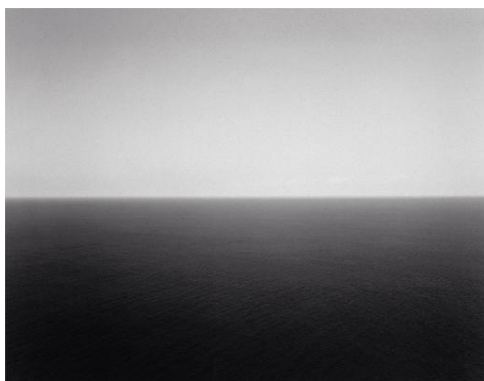
Abstraktní krajina ve fotografii



Jiří Šigut



Pavel Baňka



Hiroshi Sugimoto

7.2 Projekt zaměřený na individuální vzdělávání – inspirovaný mezinárodní školou

V druhém vzdělávacím projektu jsem využila zkušenosti získané na svém studijním pobytu v Linzi (Rakousko). Chtěla jsem skloubit inspiraci tamějšími umělci a zároveň se inspirovat vzdělávacím systémem na mezinárodní škole, který by šel aplikovat i na český vzdělávací systém. Mnohá kritéria úkolů vycházejí z kurikulárního dokumentu: Diploma Programme, Visual arts—guide . (INTERNATIONAL BACCALAUREATE ORGANIZATION, 2007)

KONCEPT:

Fotografický deník

Návštěva výstavy

Inge Dick: ukázka knížky, jak číst z knih

2x nabídka tématu

Prezentace projektu

Výstava (2 série po 12-15 fotografií)

Pro koho je určen: Gymnázium, 4.ročník, max. 10 studentů

Název námětu motivační: Viditelnou i neviditelnou krajinou

Název námětu popisný: Abstraktní krajina ve fotografii: teorie, technika, fotografové, kontext, individuální rozvoj studenta

Klíčová slova: Krajina, abstrakce, fotografie, Inge Dick, tvůrčí diář, fotografie v kontextu, tvůrčí a technické prostředky fotografie

Východiska: Studenti by měli absolvovat minimálně základní průpravu o fotografii, popřípadě i další rozšiřující projekty. Projekt abstraktní krajiny ve fotografii klade důraz na individuální rozvoj studenta, je založen na jeho samostatné práci a tvůrčím projevu.

Další podmínkou je základní orientace v dějinách umění, která je z hlediska sledování kontextu tvorby různých autorů nezbytná. Zadané téma má hned několik důvodů. Studenti mají výchozí bod, na kterém mohou začít pracovat (pokud studenti nemají žádné výchozí téma, někteří mohou strávit hodně času nalezením vhodného motivu), navíc do tohoto tématu lze zařadit poměrně „široké“ tvůrčí výstupy a není nikterak omezeno technickými, materiálními podmínkami, formátem, atd. Oproti „klasicky-tvůrčí“ výuce je v projektu kladen důraz na samostudium s reflexí nad vlastním přístupem k tvorbě a ke vztahu k fotografii jako takové. Vlastní deník nutí studenty zamyslet se nejen nad svojí fotografickou prací, ale i nad osobními, sociálními a jinými kontexty tvorby. Projekt se hodí zvláště pro studenty s větším zájmem o umění a o fotografii, např. pro studenty, kteří chtějí z umění maturovat.

Motivace:

- nejdříve studentům představíme celý projekt, seznámíme je s cílem a požadavky celého projektu, jak bude probíhat...
- za cíl si stanovíme dvě finální série fotografií o 12-15 kusech s motivem abstraktní krajiny
- nedílnou součástí hodnocení projektu bude i tvůrčí diář (konkrétní požadavky dále), který bude sloužit jako osobní reflexe tvůrčího vývoje, učebnice různých technik atd.
- studenti by měli navštívit min. jednu výstavu, týkající se daného tématu nebo souvislosti s ním (opět součástí tvůrčího diáře)
- studenti budou mít k dispozici řadu podnětných knížek týkajících se materiálu, technik, umělců, směrů atd., které jsou významné pro dané téma
- prvotní motivací by měla být ukázka prací jednoho autora/autorky, Inge Dick, a představení možností nahlížení na jeho/její tvorbu z různých hledisek, např.: práce s formátem, denním světlem, analog x polaroid, souvislost s dějinami umění-koncept, možnosti práce s časem ve fotografii...(detailnější popis níže)
- dále studenti budou pracovat pouze samostatně, učitel bude ke studentům přistupovat individuálně
- v polovině projektu studenti odprezentují první projekt s řádnou prezentací fotografií (adjustace)
- závěrem projektu je výstava a instalace prací studentů spojená s prezentací autorů

FOTOGRAFICKÝ DENÍK

Motivace:

Fotografický deník je jakousi objevnou knížkou, která úzce souvisí s praktickou prací studentů. Je dokumentem a podporou studentovy nezávislé práce. Reflektuje a objevuje klíčové nápady, sleduje jejich růst a rozvoj. Obsahuje vizuální a psaný materiál. Reflektuje studentovy zájmy a hlouběji prozkoumává jejich spojitost s otázkami a idejemi vizuálního umění. Studenti by se měli naučit přemýšlet v kontextu, laterálně, porovnávat, ale přemýšlet souvisle a jednotně např. skrze celý projekt. Důraz je kladen na kulturní souvislosti: mezinárodní, národní, regionální, místní nebo sociální zájmy skupin. Deník rozvíjí specializovanou slovní zásobu. „Kniha“ také reflektuje osobní cíle, styl a zájmy. Není výstřížkové album, diář nebo skicák, ale může být kombinací všech tří. Na začátku může obsahovat slabší nápady nebo chyby, což v závěru práce slouží jako dobrý identifikátor osobního progresu. U psaného textu i vizuální dokumentace musí být správně uvedené zdroje. Obsahuje setkání s místními umělci, návštěvy muzeí, galerií, knihoven. Studenti by měli tyto zkušenosti náležitě zdokumentovat, popřípadě popsat vliv na jejich tvůrčí proces. Výstřížky a kopie z časopisů jsou možné, pokud jsou relevantní k vlastní práci. Jejich souvislost musí být vysvětlena nebo kriticky okomentována. Kopie z internetu a dalších sekundárních zdrojů bez přidání osobní nebo kritické reflexe jsou zakázána. Formát pro knihu je pevně dán: A4, nelinkovaný. Příspěvky v deníku jsou řazeny chronologicky. Stránky musí být očíslovány. V úvodu student sepíše úvahu na téma, proč si vybral tento projekt. Dále popisuje celkový proces svého projektu. Od zrodu myšlenky přes proces samotné realizace až k vlastní reflexi díla. Součástí každého projektu (série fotografií) díla je i popsání materiální stránky díla, např. jaký fotografický papír student použil, a investigativní práce. Student zvolí libovolné množství umělců a zapíše důležité informace, doplní reprodukcemi maleb/fotografií...

Po vypracování prvního projektu si učitel přečte deník studentů a s každým studentem zkonzultuje stav, popřípadě doporučí různé úpravy.

Deník by neměl být zaplněn pouze textem, ale měl by být doplněn i skicami, obrázky, fotografiemi reprodukcemi...

Formulace úkolu: Vytvořte **fotografický deník** dle popsaných kritérií (viz. Kritéria hodnocení)

Kriteria hodnocení:

Zásady k vypracování deníku

- hloubka a šířka idejí ve vztahu k umění z historického i kulturního kontextu (z hlediska funkce, hodnoty a významu)
- souvislý, zaměřený a individuální investigace vizuálních kvalit
- používat rozdílné strategie zkoumání děl z hlediska teorie, praxe, nápadů, kontextů
- používat slovní zásobu odpovídající oboru umění a tvorbě umění
- jasně vyjadřovat myšlenky skrze text, obraz efektivním a estetickým způsobem
- citace zdrojů (včetně čísla stránek a základních náležitostí: autor, název, rok a místo vydání, ISBN)
- praktické využití různých dovedností, technik a procesu k neustále zacílenému rozvoji uměleckých nápadů
- používat různé techniky psaní (interpretace, diskuzi, úvahu) jako odpověď na umělecké dílo a odůvodnění prezentujících názorů
- souvislosti mezi prací studenta a prací ostatních (umělců)
- rozdílné techniky, dovednosti a proces demonstrující vztah mezi výzkumem/objevováním a praktickou prací studentů
- demonstruje vývoj dovedností studenta v procesu tvorby artefaktu
- ukazuje vztah mezi vlastním výzkumem a praktickou částí projektu
- data v deníku jsou řazena chronologicky

Forma hodnocení žáků: Slovní

Smysl a cíl úkolu: Studenti se naučí používat odbornou slovní zásobu. Z vlastního deníku budou schopni vypozařovat vlastní tvůrčí posun. Vytvoří si „učebnici“ výtvarné výchovy. Díky deníku budou nuceni přemýšlet nejen o samotném umění, ale i o dalších souvislostech.

Dispoziční předpoklady žáka: Pro myšlení v souvislostech jsou nutné nejen znalosti z dějin umění, ale i obecný rozhled studenta.

Dispoziční předpoklady učitele: Širší znalosti oboru

Techniky a materiály: Deník A4, nelinkovaný

Organizační formy: Individuální práce

Poznámky: Učitel/ka studentům předvede ukázky deníku.

Okruhy učiva RVP:

- rozvíjení smyslové citlivosti

- uplatňování subjektivity

Kompetence RVP:

- k učení
- k řešení problémů
- pracovní

Průřezová témata RVP a mezipředmětové vztahy:

- multikulturní výchova
- osobnostní a sociální výchova

Očekávané výstupy:

OBRAZOVÉ ZNAKOVÉ SYSTÉMY

- porovnává různé znakové systémy, např. mluveného i psaného jazyka, hudby, dramatického umění
- rozpoznává specifčnosti různých vizuálně obrazných znakových systémů a zároveň vědomě uplatňuje jejich prostředky k vytváření obsahu při vlastní tvorbě a interpretaci
- v konkrétních příkladech vizuálně obrazných vyjádření vlastní i umělecké tvorby identifikuje pro ně charakteristické prostředky
- na příkladech vizuálně obrazných vyjádření uvede, rozliší a porovná osobní a společenské zdroje tvorby, identifikuje je při vlastní tvorbě
- na příkladech uvede vliv společenských kontextů a jejich proměn na interpretaci obsahu vizuálně obrazného vyjádření a jeho účinku v procesu komunikace

ZNAKOVÉ SYSTÉMY VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

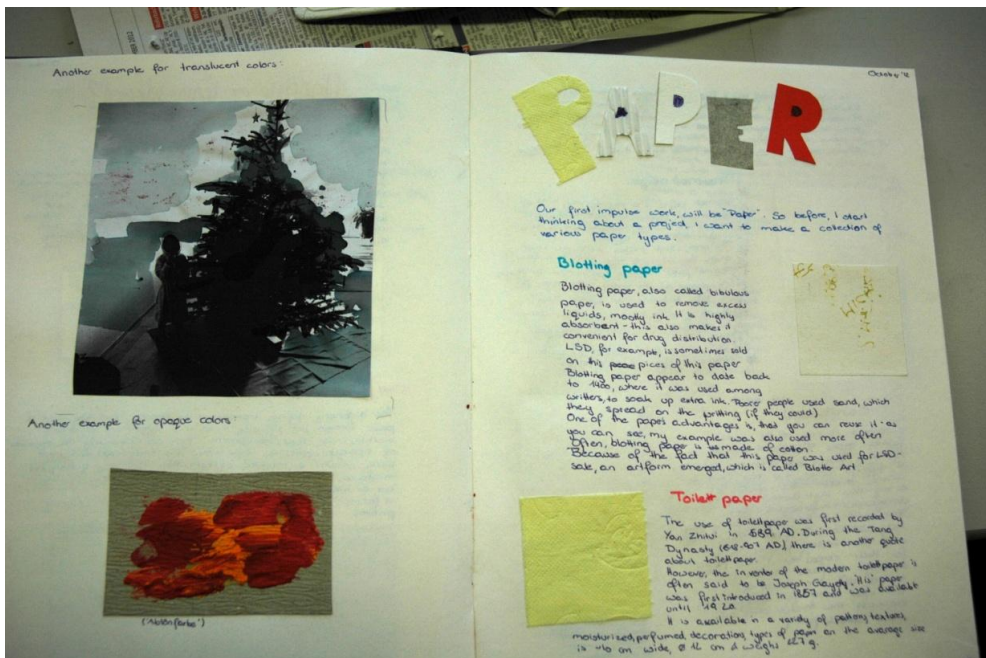
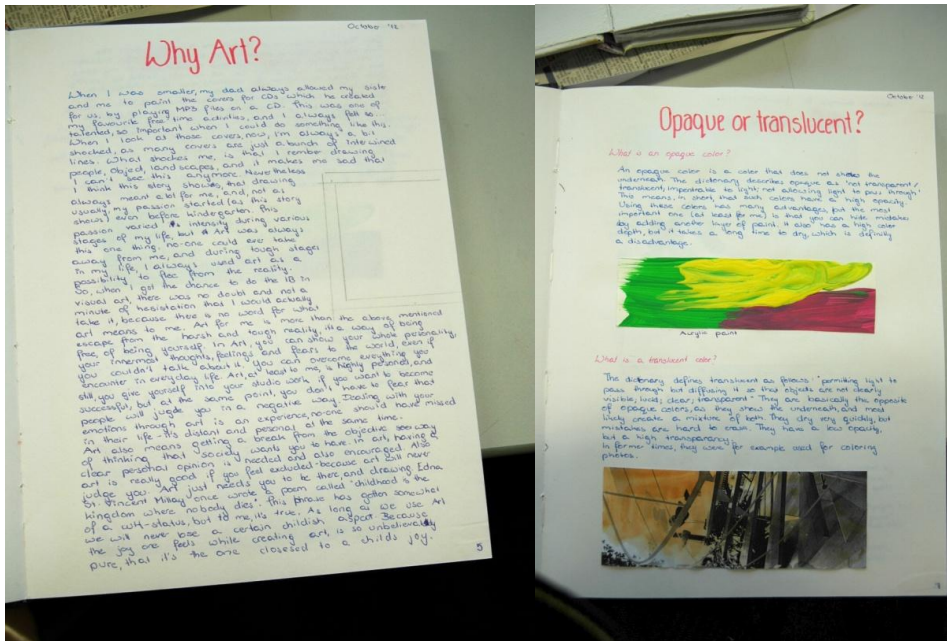
- charakterizuje obsahové souvislosti vlastních vizuálně obrazných vyjádření a konkrétních uměleckých děl a porovnává výběr a způsob užití prostředků
- na konkrétních příkladech vysvětlí, jak umělecká vizuálně obrazná vyjádření působí v rovině smyslové, subjektivní i sociální a jaký vliv má toto působení na utváření postojů a hodnot
- vytváří si přehled uměleckých vizuálně obrazných vyjádření podle samostatně zvolených kritérií
- rozlišuje umělecké slohy a umělecké směry (s důrazem na umění od konce 19. století do současnosti), z hlediska podstatných proměn vidění a stavby uměleckých děl a dalších vizuálně obrazných vyjádření

UMĚLECKÁ TVORBA A KOMUNIKACE

- uvědomuje si význam osobně založených podnětů na vznik estetického prožitku; snaží se odhalit vlastní zkušenosti i zkušenosti s uměním, které s jeho vznikem souvisejí

Přílohy:

Inspirace pro fotografický diář (fotografie z praxe na mezinárodní škole)



NÁVŠTĚVA VÝSTAVY

Součástí projektu by měla být min. jedna návštěva výstavy, která souvisí s celým projektem. Učitel studentům představí nejen danou expozici, ale i prostory galerie a zmíní její důležitá fakta. Výstava by měla být pro studenty dalším inspiračním bodem, nejen vizuálním podnětem, ale i tvůrčím. Velmi vhodné je, aby si studenti např. nakreslili několik skic z výstavy do svého diáře, ať už přímo v galerii nebo z paměti doma. Informace z výstavy pak lze doplnit o poznatky z dalších zdrojů.

Přílohy:

Fotografie z návštěvy výstavy Klasse Kunst, Landesmuseum



INGE DICK

Motivace:

- vlastní investigativní výzkum o fotografech, ale i o jiných umělcích je nedílnou součástí osobního progresu
- práce ostatních lidí by nás měla inspirovat k dalšímu tvůrčímu procesu
- důležité je, naučit se správně čerpat informace, které potřebujeme
- inspiraci pro tvůrčí práci můžeme najít v běžném životě, problém je, že většinu lidí nenapadne, že i ty nejprostší věci mohou být základem velmi kvalitní práce, např. obyčejný list stromu
- z hlediska našeho tématu si představíme jednu autorku a ukážeme si, jaké aspekty a souvislosti její tvorby můžeme sledovat
- INGE DICK
- Biografie: 1941 narozena ve Vídni, od roku 1971 vystavuje doma i v zahraničí, 1979 se začala věnovat fotografii a polaroidu, 1995 pracuje s velkým formátem polaroidového fotoaparátu, předmět jejího zájmu je modrá obloha, 1999 v Bostonu fotografuje největším polaroidem na světě, získala řadu ocenění

a stipendií, účastnila se mnoha sympozií

- za základní pojmy pro její tvorbu označuje: světlo, čas a barvu, a to nejen týkající se její fotografické tvorby, ale spojuje je i s projekty architektury, malby... (HOCHLEITNER, 2008, s. 121)
- Co nás z hlediska našeho tématu může na její práci zajímat?
 - Uvažování o fotografii z hlediska technologie: polaroid x analog
 - Jak dnes všichni víme, analogová fotografie se nyní používá minimálně
 - Stejný problém ovšem potkal i techniku polaroidu
 - Fotografický materiál pro polaroid je nyní dostupný pouze na objednávku od Dánské společnosti
 - Digitální fotografie vytlačila polaroid, stejně jak už se to stalo s dalšími technologickými postupy v minulosti
 - Myslíte si, že analogová fotografie může být prostředkem pro uměleckou fotografii? A polaroid?
 - Polaroid byl vynalezen pro účely americké armády během 2.světové války, v 70. letech se stal revoluční technologií pro privátní fotografování
 - Z hlediska oboru umění byl hojně využíván také v 70. letech pro koncept performance
 - Inge Dick začala používat analogovou fotografii pro dokumentaci své práce, protože měla neustále problémy se světlem a špatnými barvami reprodukcí své práce v katalogích umění, v časopisech a jiných médiích využívaných pro svoji prezentaci. To pro ni bylo prvotním impulzem, kdy se začala fotografii věnovat více. (HOCHLEITNER, s. 121, 2008)
- **Práce s časem**
 - Od roku 1982 používala Inge Dick technologii polaroidu k viditelnému zachycení světla a času
 - Fotografovala monochromní povrchy v určitých časových intervalech
 - Jeden z nejzajímavějších projektů je z roku 1989, kdy během jarní a podzimní rovnodennosti a během zimního a letního slunovratu fotografovala modrozelený povrch v intervalu 5 minut, polaroidy z každého období pak vystavila jako jeden obraz, který byl tvořen „mozaikou“ malých polaroidů, kde je možné sledovat východ i západ stejně jako mizení barevných tónů (HOCHLEITNER, s. 121, 2008)

- Na základě výše zmíněné instalaci se můžeme zamyslet i nad možnostmi **formátu** fotografie
 - Díky většímu a mezinárodnímu uznání její práce se Inge Dick v roce 1999 dostala až k práci s největší polaroidovou kamerou na světě v Bostonu
 - Tato kamera nabízí možnosti formátu až do velikosti 2x 1 metr (HOCHLEITNER, s. 122, 2008)
- Jak pracovat s **denním světlem**, jak se světlo mění v průběhu dne
 - Na fotografiích Inge Dick můžeme dobře sledovat, jak se mění nejen intenzita světla, ale i tón monochromních fotografií
 - 13.6. 1996 od 5:07 ráno do 8:52 večer Dick fotografovala bílý povrch o rozměrech 20x24 palců polaroidovým fotoaparátem – jako jediným světelným měřičem se ukázala změna světelné hodnoty.
 - Clona a expozice zůstaly neměnné od rána přes poledne a zůstaly stejné celý den. Ale odstín barev mezi první a poslední fotografií dosahoval spektra modro-černé, modré a tyrkysové, které se nezměnily v bílou, dokud barevná teplota nedosáhla ideální bílé pro film hodnoty 5 500 Kelvinů. (HORAK, 2008, s.123)
- **Hudba**
 - Konceptuální přístup její tvorby lze stejně tak využít i v jiných oborech umění. Během výstavy Inge Dick pracovala s časovým konceptem Hildegard Kleeb, která vytvořila hudbu před její fotografií v časovém intervalu mezi 6:31 ráno a 8:17 večer (HOCHLEITNER, s. 122, 2008)
- Fotografie jako **koncept** - Krajina jako koncept?
 - Z tohoto hlediska se můžeme zamyslet i nad konceptem tvůrčí práce, kterou lze aplikovat i do jiných tvůrčích oborů, napadne vás i jiný příklad? Znáte dalšího fotografa, jehož práci bychom mohli označit za konceptuální?

Formulace úkolu: Vyberte si jednoho fotografa, jehož práce je vám nějakým způsobem sympatická a týká se našeho tématu. Přečtěte si knihu o něm a jeho tvorbě, zamyslete se nad různými souvislostmi jeho tvorby (technologický aspekt, formát práce, souvislosti s různými uměleckými směry a dalšími obory), své poznatky zaznamenejte

do fotografického diáře společně s obrazovým doprovodem, snažte se nové informace využít ku prospěchu vlastní práce. Autora, kterého jste vybrali, prezentujte současně s představením série vašich fotografií. Ke každé sérii fotografií vyberte min. 1 autora.

Kriteria hodnocení: Schopnost myslet v širších souvislostech, např. z hlediska tématu, technologie, oboru, společenského kontextu

Forma hodnocení žáků: Slovní

Smysl a cíl úkolu: Studenti nacházející souvislosti s umělcovou tvorbou a uměním obecně. Uvažující a uvědomují si souvislosti s umělcovým dílem a s odbornou terminologií: formát, práce s časem, koncept, světlo, analogová fotografie, polaroid...

Techniky a materiály: Knihy související se zadaným tématem z hlediska technologie, biografie autorů, katalogy výstav atd.

Organizační formy: Individuální práce

Okruhy učiva RVP:

- rozvíjení smyslové citlivosti
- uplatňování subjektivity

Kompetence RVP:

- k učení
- sociální a personální

Průřezová témata RVP a mezipředmětové vztahy:

- mediální výchova
- dramatická výchova
- multikulturní výchova
- environmentální výchova
- osobnostní a sociální výchova
- filmová výchova

Očekávané výstupy:

OBRAZOVÉ ZNAKOVÉ SYSTÉMY

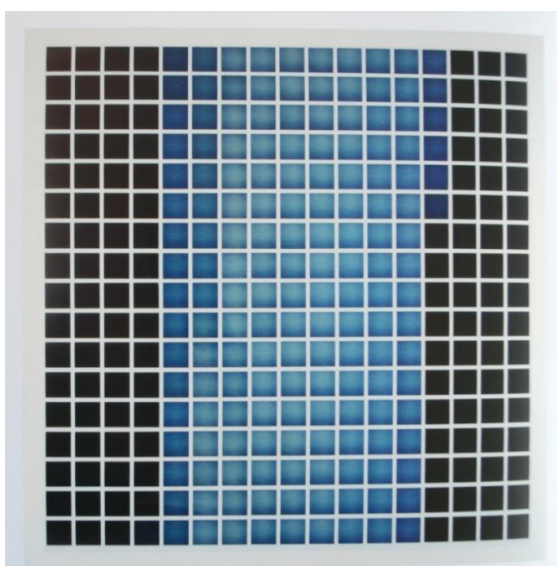
- porovnává různé znakové systémy, např. mluveného i psaného jazyka, hudby, dramatického umění
- v konkrétních příkladech vizuálně obrazných vyjádření vlastní i umělecké tvorby identifikuje pro ně charakteristické prostředky
- na příkladech uvede vliv společenských kontextů a jejich proměn na interpretaci obsahu vizuálně obrazného vyjádření a jeho účinku v procesu komunikace

ZNAKOVÉ SYSTÉMY VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

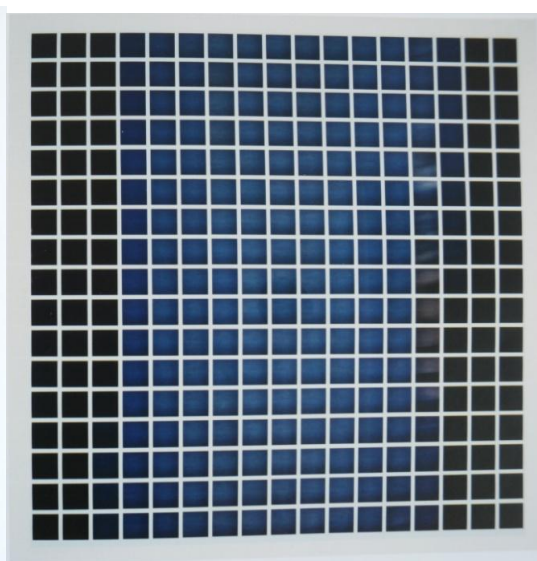
- charakterizuje obsahové souvislosti vlastních vizuálně obrazných vyjádření a konkrétních uměleckých děl a porovnává výběr a způsob užití prostředků
- své aktivní kontakty a získané poznatky z výtvarného umění uvádí do vztahů jak s aktuálními i historickými uměleckými výtvarnými projevy, tak s ostatními vizuálně obraznými vyjádřeními, uplatňovanými v běžné komunikaci
- vytváří si přehled uměleckých vizuálně obrazných vyjádření podle samostatně zvolených kritérií

Přílohy:

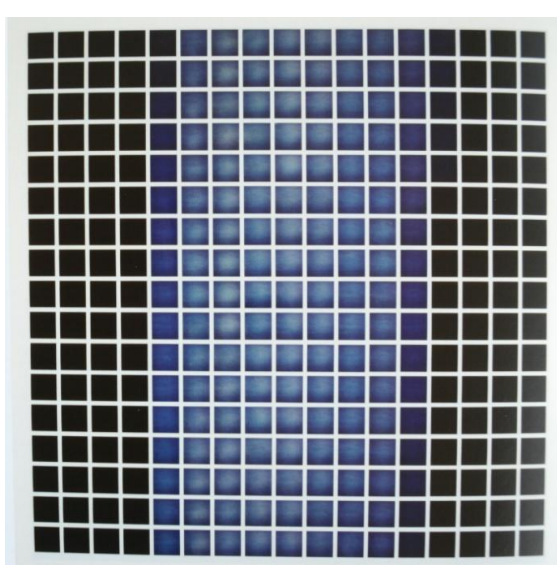
Inge Dick



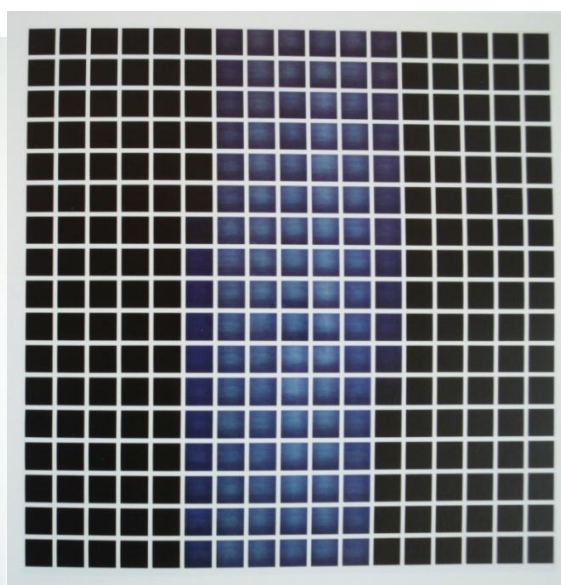
Equinox 21/3/89



Summer equinox 21/6/89



Equinox 23/9/89



Winter equinox, 21/12/89

50 70 80 90 100 110 120 130 140 150 160 170 180 190 200
 210 220 230 240 250 260 270 280 290 300 310 320 330 340 350
 360 370 380 390 400 410 420 430 440 450 460 470 480 490 500
 510 520 530 540 550 560 570 580 590 600 610 620 630 640 650
 660 670 680 690 700 710 720 730 740 750 760 770 780 790 800
 810 820 830 840 850 860 870 880 890 900 910 920 930 940 950
 960 970 980 990 1000 1010 1020 1030 1040 1050 1060 1070 1080 1090 1100
 1110 1120 1130 1140 1150 1160 1170 1180 1190 1200 1210 1220 1230 1240 1250
 1260 1270 1280 1290 1300 1310 1320 1330 1340 1350 1360 1370 1380 1390 1400
 1410 1420 1430 1440 1450 1460 1470 1480 1490 1500 1510 1520 1530 1540 1550
 1560 1570 1580 1590 1600 1610 1620 1630 1640 1650 1660 1670 1680 1690 1700
 1710 1720 1730 1740 1750 1760 1770 1780 1790 1800 1810 1820 1830 1840 1850
 1860 1870 1880 1890 1900 1910 1920 1930 1940 1950 1960 1970 1980 1990 2000

Toop und Waldgläser 23.9.1989

| | | |
|-------------------|-------|--------------|
| Sammelaufgang | 5 55 | } Winterzeit |
| Sammelniederpunkt | 18 5 | |
| Erster Farbton | 5 35 | |
| Letzter Farbton | 18 50 | |

50 70 80 90 100 110 120 130 140 150 160 170 180 190 200
 210 220 230 240 250 260 270 280 290 300 310 320 330 340 350
 360 370 380 390 400 410 420 430 440 450 460 470 480 490 500
 510 520 530 540 550 560 570 580 590 600 610 620 630 640 650
 660 670 680 690 700 710 720 730 740 750 760 770 780 790 800
 810 820 830 840 850 860 870 880 890 900 910 920 930 940 950
 960 970 980 990 1000 1010 1020 1030 1040 1050 1060 1070 1080 1090 1100
 1110 1120 1130 1140 1150 1160 1170 1180 1190 1200 1210 1220 1230 1240 1250
 1260 1270 1280 1290 1300 1310 1320 1330 1340 1350 1360 1370 1380 1390 1400
 1410 1420 1430 1440 1450 1460 1470 1480 1490 1500 1510 1520 1530 1540 1550
 1560 1570 1580 1590 1600 1610 1620 1630 1640 1650 1660 1670 1680 1690 1700
 1710 1720 1730 1740 1750 1760 1770 1780 1790 1800 1810 1820 1830 1840 1850
 1860 1870 1880 1890 1900 1910 1920 1930 1940 1950 1960 1970 1980 1990 2000

Winterrommelmühl 21.12.1989

| | | |
|-------------------|-------|--------------|
| Sammelaufgang | 7 56 | } Winterzeit |
| Sammelniederpunkt | 16 45 | |
| Erster Farbton | 7 30 | |
| Letzter Farbton | 16 35 | |

50 70 80 90 100 110 120 130 140 150 160 170 180 190 200
 210 220 230 240 250 260 270 280 290 300 310 320 330 340 350
 360 370 380 390 400 410 420 430 440 450 460 470 480 490 500
 510 520 530 540 550 560 570 580 590 600 610 620 630 640 650
 660 670 680 690 700 710 720 730 740 750 760 770 780 790 800
 810 820 830 840 850 860 870 880 890 900 910 920 930 940 950
 960 970 980 990 1000 1010 1020 1030 1040 1050 1060 1070 1080 1090 1100
 1110 1120 1130 1140 1150 1160 1170 1180 1190 1200 1210 1220 1230 1240 1250
 1260 1270 1280 1290 1300 1310 1320 1330 1340 1350 1360 1370 1380 1390 1400
 1410 1420 1430 1440 1450 1460 1470 1480 1490 1500 1510 1520 1530 1540 1550
 1560 1570 1580 1590 1600 1610 1620 1630 1640 1650 1660 1670 1680 1690 1700
 1710 1720 1730 1740 1750 1760 1770 1780 1790 1800 1810 1820 1830 1840 1850
 1860 1870 1880 1890 1900 1910 1920 1930 1940 1950 1960 1970 1980 1990 2000

Toop und Waldgläser 23.9.1989

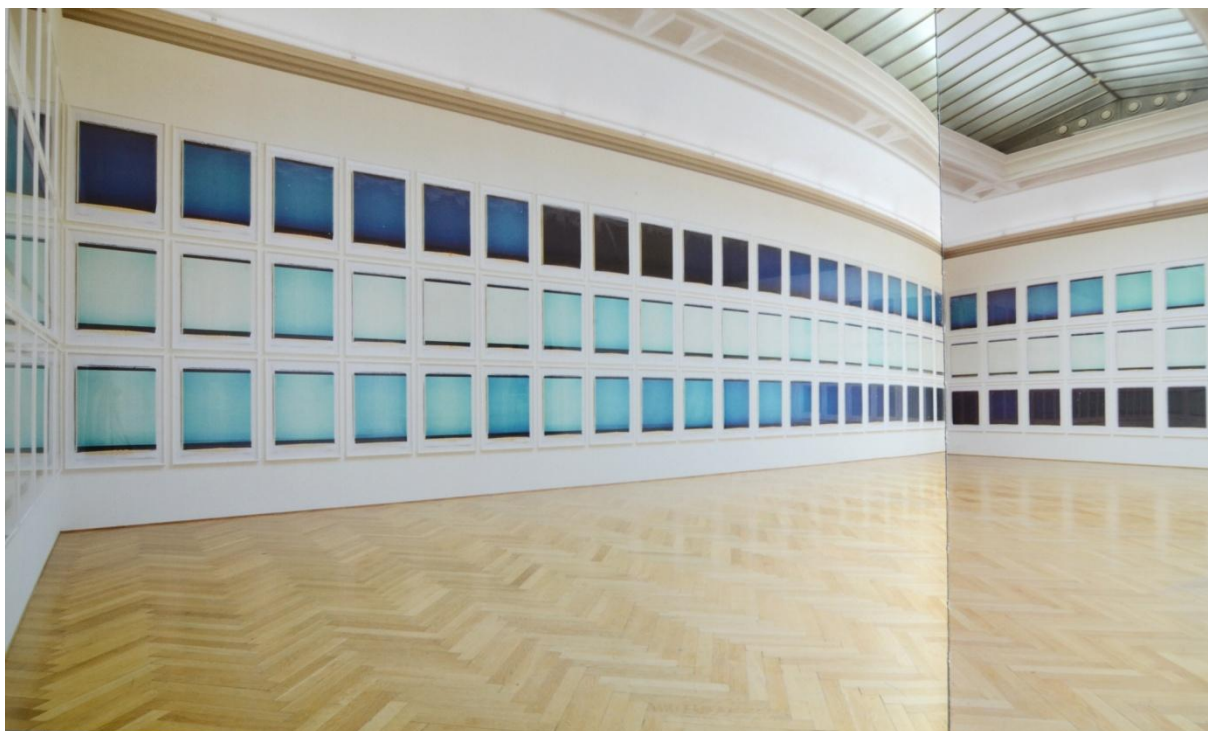
| | | |
|-------------------|-------|--------------|
| Sammelaufgang | 5 55 | } Winterzeit |
| Sammelniederpunkt | 18 5 | |
| Erster Farbton | 5 35 | |
| Letzter Farbton | 18 50 | |

50 70 80 90 100 110 120 130 140 150 160 170 180 190 200
 210 220 230 240 250 260 270 280 290 300 310 320 330 340 350
 360 370 380 390 400 410 420 430 440 450 460 470 480 490 500
 510 520 530 540 550 560 570 580 590 600 610 620 630 640 650
 660 670 680 690 700 710 720 730 740 750 760 770 780 790 800
 810 820 830 840 850 860 870 880 890 900 910 920 930 940 950
 960 970 980 990 1000 1010 1020 1030 1040 1050 1060 1070 1080 1090 1100
 1110 1120 1130 1140 1150 1160 1170 1180 1190 1200 1210 1220 1230 1240 1250
 1260 1270 1280 1290 1300 1310 1320 1330 1340 1350 1360 1370 1380 1390 1400
 1410 1420 1430 1440 1450 1460 1470 1480 1490 1500 1510 1520 1530 1540 1550
 1560 1570 1580 1590 1600 1610 1620 1630 1640 1650 1660 1670 1680 1690 1700
 1710 1720 1730 1740 1750 1760 1770 1780 1790 1800 1810 1820 1830 1840 1850
 1860 1870 1880 1890 1900 1910 1920 1930 1940 1950 1960 1970 1980 1990 2000

Winterrommelmühl 21.12.1989

| | | |
|-------------------|-------|--------------|
| Sammelaufgang | 7 56 | } Winterzeit |
| Sammelniederpunkt | 16 45 | |
| Erster Farbton | 7 30 | |
| Letzter Farbton | 16 35 | |

Sketches for the seasons project, 1989



White, 13/6/96, 5:07-20:52, Polaroids, 92x64,5 cm každý, Pohled na instalaci, Landesgalerie Linz, 2008



Hildegard Kleeb: „Zinjifrah“, Improvisations vor piano and crotales, 24.03.08, 06:31 – 20:17, Landesgalerie Linz

2x NABÍDKA TÉMATU

Na začátku každého projektu se může stát, že student nebude vědět, jak začít. Proto je vhodné studentům nabídnout motiv související s projektem abstraktní krajiny ve fotografii, který mohou a nemusí přijmout. Může uvažovat např. o technologické stránce: analogová fotografie. Naučit studenty vyvolávat fotografie. Jiným podtématem může být světlo. Podtéma mohou studenti sami prozkoumat na základě vybrané

literatury nebo s nimi můžeme jít ven a fotografovat proměny světla. Každý nabídnutý aspekt by student měl mít možnost dále prozkoumat a tento aspekt by měl být výchozím a inspiračním bodem pro další práci. Proto je vhodné zadávat obecnější témata nežli konkrétní zadání.

PREZENTACE PROJEKTU

Motivace:

- součástí každého tvůrčího výstupu je i prezentace díla
- dovednost prezentace budeme potřebovat pro praktický život, ať už při pohovorech do nového zaměstnání, při představení vlastních projektů v práci atd.
- v dnešní době je tato dovednost nezbytná
- v průběhu celého projektu studenti představí svá díla dvakrát
- v polovině časové dotace celého projektu představí první sérii fotografií (12- 15 kusů)
- závěrečná prezentace je součástí výstavy

Formulace úkolu: Student přinese výsledný artefakt v tištěné podobě nejlépe i řádně adjustovaný. Prezentace může být provedena formou projekce nebo jen mluveným slovem. Student popíše své dílo, informuje o procesu vzniku, o materiálech, které použil, o problémech, o výsledných dojmech. Měl by také představit i investigativní část projektu – kteří autoři ho inspirovali, co se o nich dozvěděl. Vše by mělo být také řádně zdokumentované ve fotografickém deníku. Následuje společná reflexe všech zúčastněných. Na základě podnětů student může své dílo přepracovat nebo upravit. Prezentace slouží jako trénink pro závěrečné představení dvou sérii při výstavě, kdy každý student bude mít vyhrazen určitý časový úsek pro vlastní prezentaci (max. 5 min. na každou sérii fotografií).

Kriteria hodnocení: Obsáhlost prezentace – z hlediska kvality i šířky (souvislosti)

Forma hodnocení žáků: Slovní

Smysl a cíl úkolu: Úkol klade důraz na konstruktivní, významovou, empatickou i prožitkovou složku díla, kterou se student snaží verbálně přiblížit ostatním divákům. Student může použít různé způsoby prezentace: pouze mluvené slovo, prezentace pomocí projekce. Pomocí reflexe může ověřit komunikační účinky vlastního díla.

Techniky a materiály: Projektor, místo pro prezentaci fotografií – ideálně zavěšení

na zed'

Organizační formy: Frontální přednes studenta, diskuze

Poznámky: Všichni studenti nemusí představit své projekty během jedné hodiny, ale podle času, kdy dokončí svůj projekt, př. po termínu určeném k dokončení projektu každou následující hodinu představí projekty 1-3 studenti v závislosti na dokončení práce

Okruhy učiva RVP:

- ověřování komunikačních účinků

Kompetence RVP:

- komunikativní
- sociální a personální
- pracovní

Průřezová témata RVP a mezipředmětové vztahy:

- mediální výchova
- dramatická výchova
- osobnostní a sociální výchova

Očekávané výstupy:

OBRAZOVÉ ZNAKOVÉ SYSTÉMY

- rozpoznává specifčnosti různých vizuálně obrazných znakových systémů a zároveň vědomě uplatňuje jejich prostředky k vytváření obsahu při vlastní tvorbě a interpretaci
- v konkrétních příkladech vizuálně obrazných vyjádření vlastní i umělecké tvorby identifikuje pro ně charakteristické prostředky
- na příkladech vizuálně obrazných vyjádření uvede, rozliší a porovná osobní a společenské zdroje tvorby, identifikuje je při vlastní tvorbě

ZNAKOVÉ SYSTÉMY VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

- charakterizuje obsahové souvislosti vlastních vizuálně obrazných vyjádření a konkrétních uměleckých děl a porovnává výběr a způsob užití prostředků
- své aktivní kontakty a získané poznatky z výtvarného umění uvádí do vztahů jak s aktuálními historickými uměleckými výtvarnými projevy, tak s ostatními vizuálně obraznými vyjádřeními, uplatňovanými v běžné komunikaci
- vytváří si přehled uměleckých vizuálně obrazných vyjádření podle samostatně zvolených kritérií

UMĚLECKÁ TVORBA A KOMUNIKACE

- vědomě uplatňuje tvořivost při vlastních aktivitách a chápe ji jako základní faktor rozvoje své osobnosti; dokáže objasnit její význam v procesu umělecké tvorby i v životě
- uvědomuje si význam osobně založených podnětů na vznik estetického prožitku; snaží se odhalit vlastní zkušenosti i zkušenosti s uměním, které s jeho vznikem souvisejí

VÝSTAVA

Jak již bylo řečeno, závěrem celého projektu by měla být prezentace tvorby žáků formou výstavy. Z hlediska různých možností nechávám konkrétní formou otevřenou dle daných možností. Výstava se může odehrávat v reprezentačních místnostech školy, např. ve vstupní hale, nebo přímo v galerii či jiných institucích. Každý žák by měl představit 2 série o 12-15 fotografiích, důraz by měl být kladen na řádnou adjustaci, která je nedílnou součástí prezentace díla. Každý tvůrce představí svojí tvorbu, přednes by neměl být delší než 5 min.

8. ZÁVĚR

Ve své práci jsem se věnovala tématu abstraktní krajiny ve fotografii. Vycházela jsem z filozofických úvah o krajině (použila jsem např. myšlenky Václava Cílky), které jsem našla v pracích malířů abstraktní krajiny. V tvůrčím vývoji Zdeňka Sýkory jsem shledala určitou paralelu s vlastní tvorbou tématu krajiny. Přes realistické znázornění krajiny v bakalářské práci jsem se posunula k abstraktní rovině, kterou jsem pochopila na základě teoretického prostudování abstrakce jako takové.

Nejdříve jsem využívala fotoaparát i editační program jako prostředek k experimentování, kdy jsem zkoušela různé možnosti tvorby. Po ujasnění si toho, jak by měla vypadat závěrečná série, jsem se snažila fotografie sjednotit nejenom pomocí úpravy fotografií, ale i z hlediska obsahového. Přestože jsem měla neomezené pole co do šířky motivů a geografie, pracovala jsem se základními prvky, jako je linie (horizontální a vertikální) a bod (listy). Díky různé editaci fotografií vznikly tři série, které se kromě obsahové stránky liší i formální úpravou. Přestože snímky mohou působit v emocionální rovině, pocitová atmosféra fotografií byla výchozím bodem pro některou úpravu fotografií, ale přenesla jsem ji i do fotografií z jiného místa i času. V závěru práce jsem tedy kladla důraz spíše na denotativní a konotativní složku tvorby.

Mým cílem bylo vytvoření série abstraktních fotografií. V některých snímcích je více nebo méně znatelný motiv krajiny, vždy je však možné v sérii vyhledat nejzákladnější výtvarný prostředek lidského umění a komunikace vůbec: bod a linku. I v krajině tedy najdeme jakýsi nadosobní věčný řád, se kterým se dá pracovat nejen na poli výtvarném, ale i hudebním (viz. úvodní slovo Václava Maliny v katalogu výstavy Krajina – zahrada a zhudebnění výtvarného konceptu rakouské fotografky Inge Dick). S touto myšlenkou by se dal spojit i další rozvoj fotografického cyklu abstraktní krajiny, a to např. pojmy jako rytmus, barva, tón. Z hlediska RVP by bylo možné využití průřezových témat a kooperace s literárním nebo hudebním oborem.

9. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

ANDĚL, Jaroslav. Příběh moderního média: česká fotografie 1840-1950. Praha: KANT, 2004. ISBN: 80-86217-66-3

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

BAŇKA, Pavel; JIRÁSEK, Václav; ŠIGUT, Jiří. *Bohatství*. Klatovy: Galerie U Bílého jednorožce, 2005. ISBN: 80-85628-88-0

BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. *Česká fotografie 20.století*. Praha: Kant, 2009. ISBN 978-80-7437-026-7

BROUGHER, Kerry, *Hiroshi Sugimoto*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010. ISBN: 978-3-7757-2412-8

CAPUTO, Robert. *Škola fotografování: krajina a příroda: tajemství skvělých fotografií*. Praha: Sanoma Magazines, 2005. ISBN 80-7026-261-3

FIŠEROVÁ, Lucia L. Jiří Šigut. CENTRUM PRO SOUČASNÉ UMĚNÍ. *Artlist* [online]. 2006-2012 [cit. 2013-02-23]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/?id=551>

FOLTÝN, J.: *V upravené krajině*. Moravská galerie v Brně: Brno, 2008. ISBN 978-80-7027-785-8.

HOCHLEITNER, Martin. LANDESGALERIE OBERÖSTERREICH. *Inge Dick - Lichtzeiten*. Salzburg: Fotohof Salzburg, 2008. ISBN 978-3-901756-98-6.

HORAK, Ruth. *Inge Dick - Lichtzeiten*. Salzburg: Fotohof Salzburg, 2008, s. 123. ISBN 978-3-901756-98-6.

GATCUM, Chris. *Fotografické experimenty*. Brno: Zoner Press, 2009. ISBN: 978-80-7413-057-1.

INTERNATIONAL BACCALAUREATE ORGANIZATION. *Diploma Programme Visual arts—guide* [online]. 2007 [cit. 2013-02-23]. Dostupné z: <http://14.140.95.113/r/ib-diploma-program/pdfs/subject-areas-docs/visual-arts/Guide%20%28first%20exams%202002%29.pdf>

JILLY. *Claude Monet objektivem Renato Cerisola*. [online]. 2010 [cit 2012-08-06]. Dostupný z: <http://www.worn.cz/umeni-kultura/fotografie/claude-monet-objektivem-renato-cerisola/>

Jiří Šigut - Záznamy - 1999 - 2003. MORAVSKÁ GALERIE V BRNĚ. *Moravská galerie v Brně* [online]. 2010 [cit. 2013-03-06]. Dostupné z: <http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/vystavy-a-program/aktualni-vystavy/2004/jiri-sigut-zaznamy-1999-2003.aspx>

KOLEČEK, Michal. Pavel Baňka. CENTRUM PRO SOUČASNÉ UMĚNÍ PRAHA. *ARTLIST: databáze současného umění*[online]. 2006-2012 [cit. 2013-03-06]. Dostupné z: <http://artlist.cz/?id=2475>

LENDELOVÁ, Lucia.; POSPĚCH, Tomáš.; RIŠLINKOVÁ, Helena. *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století*. Olomouc : Muzeum umění, 2002. ISBN: 80-85227-50-9

MALINA, Václav. Krajina-zahrada: Malířské reflexe přírodního řádu a harmonie. In *Krajina-zahrada: Malířské reflexe přírodního řádu a harmonie*. 1. vyd. Plzeň: Galerie města Plzně, 2012. S. 5-12. ISBN 978-80-87289-13-6.

NESÁZAL, Michal [akryl na plátně]. In: SLAVICKÁ, Milena. Výtvarné umění. *Revue Beau* [online]. 2009 [cit. 6.3.2013]. Dostupné z: <http://beau.wgz.cz/rubriky/beaux-art/vytvarne-umeni/michal-nesazal>

NIGHTINGALE, David. Extrémní expozice. Brno: Computer press, 2011. ISBN: 978-80-251-3670-7

SAMEC, Jan. *Zdeněk Sýkora: Krajina*. Praha: Verzone, 2010. ISBN: 978-80-904546-5-1.

SCHEUFLER, Pavel; SCHEUFLEROVÁ, Kateřina. *Markéta fotí digitálně*. Praha: Atemi foto group, 2003.

SUGIMOTO, Hiroshi. Seascapes. *Hiroshi Sugimoto* [online]. 2009 [cit. 2013-02-23]. Dostupné z: <http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.html>

ŠIGUT, Jiří; *Záznamy*. Karlovy Vary: Galerie umění, 2004. ISBN: 80-85014-52-1

TAUSK, Petr. *Vztah výtvarného umění a fotografie*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1972.

TZ: Společně i zvlášť. ARTALK. ARTALK.CZ [online]. 2011 [cit. 2013-03-06]. Dostupné z: <http://www.artalk.cz/2011/07/22/tz-spolecne-i-zvlast/>

VLČKOVÁ, Lucie. *Krajina, obraz, fotografie*. Praha: Kant, 2010. ISBN: 978-80-7437-024-3.

VÝZKUMNÝ ÚSTAV PEDAGOGICKÝ V PRAZE. *Rámcový vzdělávací program pro gymnázia* [online]. Praha, 2007 [cit. 2013-02-23]. ISBN 978-80-87000-11-3. Dostupné z: <http://nuv.cz/ramcove-vzdelavaci-programy/rvp-pro-gymnazia>

10. RESUMÉ

The thesis focuses on the abstract countryside via a sequence of author's photographs of nature themes developing the possibilities how to perceive the countryside through author's representation. The main idea why the author has chosen this topic was to understand the abstract art in general (not only the abstract photography) and the landscape was a tool how to realize the goal. The author wanted as well to develop her bachelor thesis which was connected with the photography of the landscape and the detail in the nature. For this reason there is also a large theoretical part.

Firstly, there is an approach to the abstract landscape painters introducing their basic ideas. The author aimed to observe the connection of her creative process with other photographers. Subsequently, important moments from the history of the landscape and the abstract photography are characterized. Authors of abstract countryside, who are important and inspiring for the author, are mentioned in both chapters (Art and Photography).

The following part of the thesis describes experience and knowledge concerning taking pictures of abstract landscape in a creative way. The author feels that it is necessary to have basic skills of taking pictures of landscape in a realistic perspective, which can afterwards develop more and more creative approach. The basic rules of composition, the motives of countryside, the visual aspects of landscape throughout the year or how to work with light and transformation of the weather are needed to know. More interesting and important are the technical possibilities which allow to filter or edit the photography and to be more creative in general. The author firstly used all these opportunities for experiments then learned to use them as targets. Finally, there are three series of photographs with different editings. Each set is a harmony of the same or similar visual appearance with the same content (idea of line and point).

The realistic parts of the countryside as trees, branches, leaves changed into basic symbols – points and lines - thanks to the longtime exposition, editing or both. The last chapter presents the topic of the thesis as an educational project inspired by author's teaching experience from Czech and foreign schools as well as her inspiration by some Austrian artists.

An interesting finding of the thesis is the possibility to use core terms of the abstract art as point, line, colour, rhythm in another artistic field (music, writing) and to apply them in the Czech educational system.