

Abstraktní fotografie

BcA. Matej Chrenka

Diplomová práce
2018



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Reklamní fotografie
akademický rok: 2017/2018

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Matej CHRENKA**
Osobní číslo: **K16301**
Studijní program: **N8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimédia a design – Reklamní fotografie**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce:

- 1. Teoretická část:**
Abstraktní fotografie

- 2. Praktická část:**
 - a) autorská publikace:**
Zeitgeist
 - b) volný výstavní soubor:**
Abstraktní fotografie

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 35 stran textu + předepsané přílohy.

Součástí obhajoby práce i hodnocení je přednáška na téma teoretické části diplomové práce v rozsahu maximálně 25 minut. Součástí přednášky je obrazová prezentace.

Přednáška není reprodukováním obsahu práce!

2. Praktická část:

a) autorská publikace na zvolené téma: cca 20 fotografií, odevzdává se definitivní podoba - 2 ks vázané publikace včetně grafické úpravy titulní strany, řešení jednotlivých stran či kapitol, doporučený formát min. A4 nebo formát odvozený. Současně se odevzdává artist's statement (250 - 300 slov).

b) volný výstavní soubor: ucelený, koncipovaný soubor fotografií, vycházejících, případně navazujících na téma autorské publikace. Odevzdává se min. 12 ks fotografií uceleného výstavního souboru, vlastního projektu, výstavní formát, archivní kvalita fotografií, adjustované + artist's statement (400 - 500 slov).

c) prezentační CD (2 ks) + 1x flash karta: obsahuje všechny teoretické i praktické části diplomové práce. Teoretická v .pdf formátu a dále všechny fotografické práce v uvedených technických parametrech (náhledy 75dpi a plná data 300dpi, tisková kvalita), včetně artist's statementu obou částí praktické diplomové práce, vždy cca 250 - 300 slov a portrétu autora.

Dále na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce v minimálním počtu 10 kusů pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce: viz Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

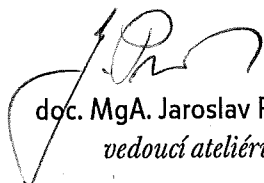
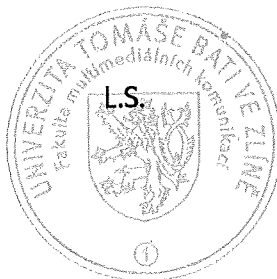
ČIHÁK, Martin. Ponorná řeka kinematografie. V Praze: Akademie múzických umění, 2013.
ISBN 978-80-7331-283-1

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Lucia Fišerová, Ph.D.**
Kabinet teoretických studií
Datum zadání diplomové práce: **1. listopadu 2017**
Termín odevzdání diplomové práce: **11. května 2018**

Ve Zlíně dne 1. prosince 2017



doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka



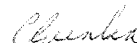
doc. MgA. Jaroslav Prokop
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

BcA. Matej Chrenka



Ve Zlíně1. 12. 2017.....

.....
Jméno, příjmení, podpis

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy. Vysoká škola disertační práce nezveřejňuje, byla-li již zveřejněna jiným způsobem.

(2) Bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výtisky, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

(4) Vysoká škola může odložit zveřejnění bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce nebo jejich částí, a to po dobu trvání překážky pro zveřejnění, nejdéle však na dobu 3 let. Informace o odložení zveřejnění musí být spolu s odůvodněním zveřejněna na stejném místě, kde jsou zveřejňovány bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, již se týká odklad zveřejnění podle věty první, jeden výtisk práce k uchování ministerstvu

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní vnitřní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpirá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užit či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Diplomová práca popisuje rôzne prístupy výtvarných fotografov k abstrakcii. Snaží sa vysvetliť niektoré kľúčové pojmy, ktoré využíva teoretický diskurz pri popisovaní abstraktnej fotografie a dáva ich do súvislosti so štrukturalistickou teóriou znakov. Snaží sa poprieť mýtus objektívnej predmetnej fotografie na príkladoch konkrétnych autorov, ktorí zámerne tento konštrukt vyvracajú. Taktiež popisuje širší kontext výtvarných hnutí bezprostredne ovplyvňujúcich chápanie abstraktného obrazu vo fotografii a ilustruje jej vzťah k dobovej maľbe.

Kľúčové slová: abstraktná fotografia, nenaratívna fotografia, nefiguratívna fotografia, generatívna fotografia, nereprezentatívna fotografia, semiotika

ABSTRACT

This diploma paper describes various approaches towards abstract photography. It tries to explain some of the key terms, theoretical discourse uses in describing abstract photography

In key terms of theoretical discourse it explains connections between structuralist theory of signs and abstract photography. It disclaim the myth of photography as an objective artistic representation using examples of specific authors, negating this myth in their artwork. Using general context of artistic movements it describes influences directly shifting paradigm of abstract depiction in photography in connection with contemporary painting.

Keywords: abstract photography, non-narrative photography, non-figurative photography, generative photography, non-representative photography, semiotics

PodĎakovanie

Ďakujem Mgr.Lucii Fišerovej, Ph.D. za vedenie tejto práce.

Prehlásenie

Prehlasujem, že som túto prácu vypracoval samostatne s použitím uvedených zdrojov a literatúry.

Zároveň prehlasujem, že odovzdaná verzia diplomovej práce a verzia nahraná do IS/STAG sú totožné.

Obsah

1 Úvod	8
2 Fotografia ako znakový systém	10
2.1 Alloreferenčné znaky	11
2.2 Autoreferenčné znaky	13
3. Čo je to abstraktná fotografia?	16
4. Nový pohľad	18
4.1 Duchovná abstrakcia	19
4.2 Fotogram ako nástroj abstrakcie	23
4.3 Abstrakcia konkrétnosti	36
4.4 Geometrická abstrakcia prírody	45
4.5 Abstrakcia ako veda	49
4.6 Digitálny obraz	54
4.7 Odmietnutie obrazov	58
5. Záver	68
Zoznam obrázkov	70
Zoznam použitej literatúry	72
Zoznam elektronických zdrojov	73

1 Úvod

Abstraktná fotografia je fenomén, ktorý sa objavuje v tvorbe mnohých autorov. Ako fáza sa vyskytuje rovnako na amatérskej i profesionálnej úrovni, a zvyčajne funguje ako stratégia úniku z reálnej predmetnej fotografie. Pokiaľ sa autor ocitne v situácii, kedy mu dochádzajú nápady a nevie, ako čo najzaujímavejšie stvárniť objekt, uchýľuje sa k nej ako k poslednému východisku, ktoré mu poskytne neočakávane atraktívny výsledok. Ten zvyčajne prekvapí aj samotného autora. Je to metóda hravá, nenútená a takmer bez námahy dokáže vzbudiť okúzlenie u väčšiny divákov. V tomto smere je na abstraktnej fotografii zaujímavý jeden moment. Vedomé a dobrovoľné vzdanie sa kontroly nad obrazom je tým, čo nás priťahuje. Necháme médium, nech si robí, čo chce a každý výsledok je akceptovateľný. Na abstraktné kompozície nie sú kladené rovnaké nároky ako na iné žánre. Väčšina divákov pri konfrontácii s abstraktným obrazom nemá tendenciu hodnotiť jeho konkrétne technické prevedenie. Intuitívne sa pohrúži do vlastného (pod)vedomia, aby tak prostredníctvom diela objavovali svoje pocity, asociácie a témy, ktoré zvyčajne ostávajú potlačené. Jeho hodnotu oceňujeme na základe kvality určitého duchovného zážitku, ktorý je spätý s jeho prítomnosťou.

Prečo teda ostáva len fázou? Prečo sa väčšina autorov napokon vráti k zobrazovaniu konkrétneho sveta? Po počiatocnej fascinácii sa jej námety rýchlo vyčerpajú. Kvapky atramentu rozpúšťajúce sa vo vode, makro detaily prírodných štruktúr a svetelné efekty vyvolané pohybovou neostrosťou dokážu na prvý dojem zaujať, ale pokiaľ autor pokračuje v mechanickom opakovaní týchto postupov, nedostane nič iné, ako len variácie na už vzniknutú prvú fotografiu. Týmto prvým záberom akoby povedal všetko a žiadne ďalšie prekvapenie ho už nečaká. Počiatocné nadšenie vystrieda nuda, a napokon aj tak zistí, že bezprostredná skutočnosť sveta prináša viac podnetov.

Tento text zobrazuje diela autorov, ktorí vytrvali, a ktorých zvedavosť prinútila prebádať možnosti za hranicami jednoduchého formálneho experimentu. Ich tvorba dokazuje, že abstrakcia nie je len skratkou k úžasnemu výsledku, ale tento prístup vyžaduje rovnako náročný, premyslený a systematický prístup ako ktorýkoľvek iný žáner.

Tvorba abstraktne zmysľajúcich fotografov je fascinujúca tým, že vyžaduje isté kontemplatívne zamyslenie a ponorenie sa do hĺbín vlastnej imaginácie, z ktorej autori následne čerpajú. Pokúšajú sa stvárniť niečo, čo nie je bežne videné a konštruovať obrazy, ktoré nie sú k dispozícii v predmetnej skutočnosti, no napriek tomu sú ľuďmi zdieľané na

nejakej metafyzickej úrovni. Fotografický obraz sa stáva akýmsi priemetom, ktorým sú tieto javy schopné manifestovať svoju existenciu zmyslovo uchopiteľnou formou.

Pri písaní tejto práce vychádzam z uvažovania súčasných autorov, ktorí pôsobia nielen teoreticky, ale taktiež sami aktívne tvoria abstraktné fotografie. Menovite sú to hlavne zásadné teoretické práce Gottfrieda Jägera a kolektívu (The Art of Abstract Photography), taktiež Ruth Horak a kolektívu (Rethinking Photography), a v neposlednom rade Lylea Rexera (The Edge of Vision). V texte práce sa vyskytujú state opisujúce rôzne umelecké smery, či už literárne alebo maliarske, ktoré slúžia na zahrnutie fotografie do všeobecnejšieho, a ako sa javí, bezprostredne ovplyvňujúceho umeleckého kontextu. Tieto vplyvy mali konkrétne dopady na tvorbu mnohých autorov a slúžia ako teoretický nástroj na pochopenie ich prístupu k fotografii. Hlavne v skorších štádiách fotografie nebola dostatočne emancipované médium, ktoré by bolo schopné samostatne udávať trendy na poli výtvarného umenia, alebo svojbytné tvoriť svoj jazyk bez ohľadu na dianie na umeleckej scéne, preto môže byť tento exkurz po rôznych tematických odbočkách nápomocný pre hlbšie pochopenie meniaceho sa prístupu autorov usilujúcich sa rozvinúť abstraktný výraz fotografie.

2 Fotografia ako znakový systém

Vznik štrukturalizmu sa datuje do obdobia 20. rokov 20. storočia vydaním knihy od Ferdinanda de Saussure Cours de linguistique générale (1916). Táto filozofia sa neskôr začala uplatňovať na poli (vizuálneho) umenia, hlavne však v teórii literatúry. V médiu fotografie sa začala uplatňovať v 50. a 60. rokoch 20. storočia prostredníctvom diela Rolanda Barthesa (1915-1980). Tento prístup reflektoval meniaci sa názor spoločnosti na fotografiu, ktorá bola dovtedy chápaná ako univerzálny jazyk obrazu, komunikujúci so všetkými rovnako, ako transparentné médium. Práve vďaka štrukturalistického diskurzu dnes vieme, že fotografia nesie množstvo významov, ktoré sa individuálne menia.

Štrukturalistická filozofia sa vyvinula ako nástroj pozitivistického vedeckého poznávania kultúry. Jej základnou úlohou je začleniť prvky kultúry do širšieho kontextu a v istom zmysle tak racionalizuje individuálne prežívanie v prospech systematického štúdia. Jej rozšírenie na poli vizuálneho umenia a jeho interpretácie sa natoľko vžilo do všeobecného povedomia, že dnes slúži ako základný nástroj chápania významov jednotlivých diel. Bez toho, aby sme si to uvedomovali, sme súčasťou štrukturalistického diskurzu. Základom tejto filozofie je predpoklad, že kultúra, ktorej súčasťou je aj umenie, predstavuje komplikovaný systém skladajúci sa z rôznych elementov a ich vzájomných štrukturalných vzťahov (odtiaľ názov štrukturalizmus). Stavebnými jednotkami sú znaky a ich vzájomná prepojenosť. Štrukturalizmus popisuje spôsob, akým je realita interpretovaná človekom. Je to aparát, ktorý má za úlohu prepojiť reálny svet s abstraktnou dimenziou. Predpokladá, že fenomény späté s ľudským vnímaním, napríklad psychológia alebo v tomto prípade umenie, je (znakový) systém analogický s ľudskou rečou a funguje na rovnakých princípoch. Dedičstvom štrukturalistickej filozofie je to, že o umení hovoríme ako o jazyku, ktorý sa skladá z jednotlivých znakov, ktoré odkazujú na niečo iné. Ďalším aspektom, na ktorý poukázal Roland Barthes, je previazanosť nelingvistických znakov s jazykom. To znamená, že aj pri interpretácii vizuálnych diel si ich obsah prekladáme do reči použitím slov. Jedine takto sme schopní pochopiť ich zmysel. V takomto prípade sa odhaľuje aj iný, fundamentálny princíp umenia ako celku a jeho úloha v spoločnosti. Jazyk vizuálneho diela si v mysli transformujeme do reči pravdepodobne preto, aby sme o ňom mohli rozprávať, a tak porovnávať naše vlastné zážitky a skúsenosti s inými ľuďmi. Pri abstraktne vnímanom umení

takýto preklad častokrát zlyháva, poprípade preberá nečakané formy. Tento problém má za dôsledok to, že divák zostane so svojim dojmom osamote, lebo jeho zdieľanie prostredníctvom slov je príliš komplikované alebo nepresné.

Na odhalenie spojujúceho prvku týchto rôznorodých prístupov sa väčšina teoretických úvah opiera o použitie semiotickej interpretácie obrazu. Tá poskytuje možnosť definovať spoločnú vlastnosť obrazov, ktorých nespočetné množstvo námetov a formálnych prejavov sa v priebehu času neustále rapídne mení.

Znaky tak, ako ich definuje Charles Sanders Peirce „[Definujem znak] ako něco, co pro někoho něco dalšího zastupuje – ne však ve všech ohledech, ale pouze vzhledem k určité ideji”¹

2.1 Alloreferenčné znaky

Fotografia ako médium má v systéme vizuálneho umenia zo semiotického hľadiska bezprecedentné postavenie. Vybrané znaky z vonkajšieho sveta zaznamenáva prostredníctvom nezávislého aparátu a bez priameho kontaktu s realitou by vzniknúť nemohli. Tieto znaky sú považované za alloreferenčné, teda také, ktoré odkazujú na niečo iné, v tomto prípade na predmetnú realitu. Narozdiel od maľby, pre ktorú realita slúži len ako akýsi referenčný bod, fotografia slúži ako nástroj reality samotnej. Alloreferenčná podstata fotografie nabáda diváka, aby predmetom interpretácie bola realita, ktorú zobrazuje. Vďaka tomu, že vnímame toto médium ako transparentné, nevnímame jeho prítomnosť.

Transparentnosť alloreferenčných znakov fotografie je predpoklad, vďaka ktorému ju vnímame ako realistické a pravdivé zobrazenie.²

Ikona

Ikona je znak, ktorého význam zostáva nezmenený, aj keď objekt, ktorý zastupuje neexistuje (rovná stopa grafitu na papieri reprezentuje priamku).

¹ Matlach, Vladimír. 2014. „Peircův triadický model znaku.“ *Encyklopedie lingvistiky*, ed. Kateřina Prokopová. [online] Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. [cit. 2018-01-27]. Dostupné z: [http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5?title=Peircův triadický model znaku](http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5?title=Peircův%20triadický%20model%20znaku)

² BAL, Mieke a Norman BRYSON. Semiotics and Art History. The Art Bulletin [online]. College Art Association, 1991, 73(2), 174-208 [cit. 2018-02-01]. Dostupné z: Semiotics and Art History

Základným spôsobom chápania fotografického obrazu je ikonická povaha. Pre ikony je charakteristické, že ich vzhl'ad je priamym zástupcom zobrazovaného, nesie všetky príznačné prvky, vďaka ktorým si vieme obrázok veci stotožniť s vecou samotnou. Takto zhotovený obraz sa stáva facsimile skutočného predmetu, ktorý v detailoch zachytáva svoju predlohu. Slúžil ako náhrada tohto predmetu v čase jeho neprítomnosti, podobne ako reprodukcia manuskriptu umožňuje čítať informácie originálu. Divák si v mysli stotožní obrázok reprodukcie (hoc môže byť aj monochromatický) so skutočným predmetom, resp. stotožní svoj pohľad s pohľadom autora na daný predmet, díva sa prostredníctvom fotografie autorovými očami.

Index

Index je znak, ktorý vznikol len vďaka spojitosti s objektom. Ak by neexistoval objekt, nemohol by ani indexiálny znak. Diera v stene je indexom výstrelu. Bez výstrelu by nebola diera.

Fotografia je chápaná ako aparát, resp. mechanizmus, ktorý na základe prírodných zákonitostí, fyzikálnych a chemických javov, zaznamenáva vonkajší svet nachádzajúci sa mimo kamery. Je priamo závislá od bezprostrednej prítomnosti zobrazeného objektu. Fotografia je chápaná ako médium odkazujúce na realitu a aj kvôli tomu o nej môžeme uvažovať ako o nástroji fotožurnalizmu, reportáže, dokumentu.

Symbol

Symbol je znak, ktorý je schopný zastupovať interpretant len vďaka svojej zrozumiteľnosti, kodifikácii.

V semiotickom zmysle je vzťah medzi formou tohto znaku a jeho obsahom daný konvenciou. Obsah symbolov je daný opakovaným použitím rovnakého významu určitého znaku v určitom kontexte. To je dôvod, prečo sa človek musí význam symbolov naučiť skúsenosťou. Pokiaľ chce divák fotografický obraz interpretovať symbolicky, predmetom takejto interpretácie sa vždy stáva predmetná skutočnosť. Je to dané tým, že vzťah medzi formou fotografického znaku a jeho objektom je veľmi presne kauzálne definovaný. Pokiaľ teda divák interpretuje symbolický význam daného námetu, interpretuje symboliku objektu samotného, aké významy nesie v danej kultúre a spoločnosti, resp. ako túto symboliku

používa autor fotografie. Vďaka tomu môže byť fotografia chápaná ako alegória, ktorej zmyslom je symbolickou formou komunikovať skryté posolstvo prostredníctvom vizuálnych kultúrnych kódov, ktoré sa kodifikovali prostredníctvom iných umeleckých diel. Táto kodifikácia je však predmetom neustálej zmeny a s každým ďalším umeleckým dielom, s každou novou individuálnou interpretáciou sa jednotlivé symbolické významy neustále rekodifikujú, reflektujú tak zmeny aktuálneho diváckeho uvažovania.

2.2 Autoreferenčné znaky

Abstraktná fotografia sa z hľadiska semiotickej interpretácie v súčasnom ponímaní spája s iným systémom znakov, ako je popísaný v predchádzajúcej časti. V textoch mnohých autorov (Horak, Jäger, Nöth) sa tento fenomén popisuje prostredníctvom auto-referenčných znakov. Protikladne k logike fungovania znakov vo fotografii ako niečoho, čo zastupuje niečo iné (viz definícia znaku) je autoreferenčný znak považovaný za niečo, čo odkazuje len samé na seba. Winfried Nöth tvrdí: „Priehľadná fotografia, odkazuje na svet za obrazom, ale nepriehľadná fotografia, len sama na seba, ak vôbec. Prvá je znakom odkazujúcim *na iné*, *alloreferenčným*, druhá je auto-referenčným znakom.”³

Dá sa namietat', že vo fotografii je *nepriehľadnosť* nemožná, pretože fotografia musí vždy zobrazovať nejaký konkrétny objekt, ale dôležité je taktiež to, akým spôsobom ho zobrazuje. Fotografia rovnako ako iné médiá podlieha istým normám zobrazovania, vďaka ktorým je pre diváka čitateľná. Spôsob, akým zobrazuje perspektívu, farebné podanie, kompozíciu, to všetko je súčasťou všeobecne chápanej rétoriky, ktorá má svoje zákonitosti. Akýkoľvek odklon od pravidiel tejto rétoriky znemožňuje alebo sťažuje rozoznatelnosť a dekódovanie obsiahnutých znakov.

The Pencil of Nature je názov diela Williama H. F. Talbota z roku 1844. V knižnej podobe vyšiel súbor 24 kalotypií, ktoré znázorňovali najbežnejšie výjavy zo života a taktiež fotografické reprodukcie knižných textov. Už samotný názov naznačuje, že viktoriánska éra

³ NÖTH, Winfried. Photographs between reference and self-reference. HORAK, Ruth, ed. Rethinking Photography I+II: Narration and New Reduction in Photography. 2003. Salzburg: Fotohof editions Band 37, 2003, s. 22-34. ISBN 3-901756-37-X.

pokladala fotografiu za súčasť prírody. Fenomén, ktorý vychádza zo samotnej podstaty fungovania prírodných zákonov a nie je celkom ovplyvniteľný človekom.

Divák k interpretácii fotografie pristupuje tak, ako keby bezprostredne stál pred znázorneným objektom a ignoruje fakt, že tento vnem mu je prezentovaný prostredníctvom média. Pristupuje k nemu tak, akoby bola fotografia len transparentnou membránou, ktorá oddeľuje diváka od sveta, ktorý leží za fotografiou. Táto metafora, ktorá trefne popisuje vnímanie fotografie je dedičstvom renesančného uvažovania o maľbe tak, ako ju popisuje Leonbattista Alberti v knihe *De Pictura*. Túto metaforu ďalej používa a rozvíja aj Roland Barthes keď píše, že fotografia je okenným sklom aj krajinou za ním.⁴

Už aj Talbot však v čase svojho fotografického pôsobenia pochopil, že realizmus ako štandardný spôsob zobrazenia je len spoločenský konštrukt a jeho pravidlá sú dané premenlivou konvenciou. Ešte dodnes je tento model vizuálnej rétoriky odvodený od štandardov tradičnej maľby a kresby.⁵ (obr. 1 / 2)

1) Heinrich Kühn

Blumenstilleben, 1930

2) Christiaan van Pol

Roses, 1752–1813

⁴ BARTHES, Roland. *Camera lucida: reflections on photography*. Pbk. ed. New York: Hill and Wang, 2010, s.6. ISBN 978-0-374-53233-8.

⁵ REXER, Lyle. *The edge of vision: the rise of abstraction in photography*. New York: Aperture, c2009, s.29. ISBN 978-1-59711-100-3.

Priestor vo fotografii je z pozície diváka konštruovaný lineárnou perspektívou. Vďaka perspektíve vieme určiť priestorové vzťahy medzi jednotlivými prvkami obrazu. Čo sa nachádza v popredí, čo v pozadí a vďaka kompozícii jednotlivých elementov dokážeme určiť, čo je dôležité a čo si vyžaduje našu divácku pozornosť. Fotografia predpokladá našu znalosť a praktickú skúsenosť s euklidovským chápaním priestoru ako spôsobu vyjadrenia pozície určitého objektu, ktorý sa dá presne určiť pomocou karteziánskeho súradnicového systému.

Vo fotografii je nevyhnutnou podmienkou pre vytvorenie takéhoto zobrazenia prítomnosť objektívu, sústavy šošoviek.

Rovnaké princípy, ktoré fotografii umožňujú vzbudiť ilúziu priestoru, dokážu vytvárať klamlivé zobrazenia, v zjavnom rozpore s realitou, no napriek tomu mimoriadne presvedčivé. Dedičstvom *Albertiho okna* je okrem iného aj predpoklad horizontálneho zobrazenia (obr. 4) a predpokladu, že čo je bližšie, to je väčšie. Tieto vzťahy a predpoklady konštruujú ilúziu priestoru tak, aby sa nám javil ako prirodzený, vyplývajúci priamo z ľudskej skúsenosti. S týmito pravidlami sa však dá pružne manipulovať a vytvárať tak priestorovú dezorientáciu a dvojzmyselné čítanie.(obr. 3)

3)László Moholoy-Nagy, Berlin Radio Tower,
1928

4)Perspektíva v obraze

Vďaka tomu, že fotografický obraz je všeobecne veľmi jednoducho čitateľný a divák si aj dramatické konštitučné zmeny relatívne rýchlo osvojí, vyvstáva istá paradoxná situácia. Jediný snímok sa dá interpretovať a esteticky hodnotiť dvoma nesúrodými spôsobmi, ktoré upriamujú pozornosť na iné prvky. Fotografia tak funguje ako akási reverzibilná figúra, ktorá dokáže zobrazit' dva rozdielne obrazce súčasne a je na divákovi, ktorý si vyberie. Je to vizuálna hra nútiaca diváka premýšľať nad tým, čo by na obraze mohlo byť a nie to, čo na nej skutočne je.

Abstraktná fotografia pracuje s jedným kľúčovým predpokladom. Tým je, že ju vnímame ako fotografiu. Vďaka tomu, je naše vnímanie nastavené na to, aby sme brali do úvahy širší kontext fotografie a jeho možných žánrov a aby sme si s obrazom, na ktorý sa pozeráme, asociovali základné princípy fungovania tohto média. Abstrakcia priamo pracuje a je možná vďaka tomu, že sa odvoláva na narušenie kánonu fotografického zobrazenia.

3. Čo je to abstraktná fotografia?

Presne definovať abstraktnú fotografiu nie je možné. Je to fenomén, ktorý sa neustále mení, rovnako, ako sa mení teoretické uvažovanie o fotografickom obraze a možnosti jeho interpretácie. Nedá sa presne určiť, aké formálne znaky abstraktná fotografia vykazuje. Vyskytuje sa naprieč tvorbou rôznych autorov počas rôznych časových období, a taktiež sa nedá jednoznačne určiť na základe námetu. Figuratívne žánre fotografie, ako je napríklad zátišie, akt, krajina, sú charakteristické svojím jednoznačne definovateľným námetom, a teda ich vieme formálne priradiť a porovnávať s fotografiami s rovnakým objektom. Takto sa dajú jednoznačne začleniť do konkrétneho diskurzu. Ako však kategorizovať fotografiu, ktorej námet častokrát definovať nevieme?

Je zaujímavé, že hovoriť o abstraktnej fotografii je oveľa jednoduchšie prostredníctvom záporov. Zdá sa, že termín abstraktná fotografia je negatívne definovaný ako posledná možnosť, pokiaľ sa nám konkrétne dielo nepodariť zakomponovať do žiadnej inej žánrovej kategórie. Vo svojej podstate je toto označenie celkom prázdne. Na rozdiel od ostatných tematických žánrov, ktoré sme schopní kategorizovať na základe námetu, nás abstrakcia

necháva v rozpakoch. V ponímaní hlavne súčasných autorov sa taktiež vymedzuje voči ostatným oblastiam negatívne ako *nenaratívna*, *nefiguratívna*, *nereprezentatívna*. No napriek týmto problémom s jej definíciou je tento termín používaný celkom intuitívne a frekventovane na označenie rôznorodej zmesi fotografických obrazov. Zaujímavým (prí)znakom abstraktnej fotografie je spôsob, akým mení prístup a postoj publika pri jej prezeraní. Keďže v mnohých prípadoch zlyhávajú tradičné spôsoby interpretácie obsahu na námetovej rovine, divák svoju pozornosť upriami na tie atribúty, ktoré je schopný slovami popísať. V tomto žánri, viac ako v ktoromkoľvek inom, je podstatnejšia úloha vlastností, ktoré sú akoby na povrchu fotografie. Abstraktná fotografia, vyžaduje zamyslenie nad tým „ako“ zobrazuje, než „čo“ zobrazuje. Aj z letmej analýzy sa dá vypožorovať, že v abstraktnej fotografii hrá dominantnú úlohu vyzdvihovanie základných geometrických prvkov obrazu ako línia a tvar a výrazových prvkov teda farieb, resp. valérov šedej stupnice. Tieto prvky sú uprednostňované na úkor reprezentácie námetu, a častokrát je ich vzťah k zobrazovanému objektu len tušený, ak nie úplne popretý. Abstraktná fotografia akoby sa snažila tematizovať vlastnú formu, ktorá sa stáva následne jej obsahom.

Písať o abstraktnej fotografii v oklieštených a strikne definovaných poučkách sa preto javí byť paradoxné a kontraproduktívne. Oveľa prínosnejšie je nechať definíciu tohto fenoménu otvorenú, a prebádať možnosti s akými sa dá k nemu pristupovať. Teória abstraktnej fotografie sa dá preto chápať ako rozdielne prístupy jednotlivých autorov alebo teoretikov, ktorých názory sa v niektorých častiach voľne prelínajú, a taktiež aj ako spôsob abstraktného uvažovania nad obrazom z pozície diváka.

4. Nový pohľad

História abstraktnej fotografie je históriou vzbury voči tradíciám. Základným princípom jej fungovania je revolta voči všeobecne prijímaným predstavám o tom, ako vyzerá realistický fotografický obraz. Tento fenomén je prítomný vo všetkých štádiách dejín tohto média a dalo by sa povedať, že je hnacou silou posúvajúcou hranice fotografie. Je výsledkom kritického uvažovania vybraných autorov a ich snahy vzoprieť sa konvenčnému zobrazeniu.

Ako poznamenáva Miroslav Petříček na margo vzťahu medzi fotografickým obrazom a objektom: „Fotografický obraz má svůj referenční vztah k něčemu, k čemu se vztahuje, k něčemu odkazuje jako ke svému referentu, avšak tímto referentem není věc sama, kterou se na fotografii domnívám vidět, nýbrž referentem fotografie je pohled – pohled této věci/na tuto věc.”⁶ Abstraktná fotografia sa účelovo snaží manipulovať týmto pohľadom tým, že vytvára neintuitívne vzťahy medzi obrazom a objektom. Jej úlohou je zneistiť diváka, aby si začal uvedomovať vlastný pohľad.

Abstraktnú fotografiu musíme vždy chápať v širšom kontexte. Nie je to fenomén, ktorý by bol ako samostatný poddruh alebo žáner jednoznačne vyčlenený a definovaný. Je to skôr symptóm prichádzajúcej zmeny chápania vizuality v danom časovom úseku a tendencii. Prejavuje sa ako subverzívna snaha o prevrat v rámci dobového a žánrového diskurzu. Obzvlášť na prelome 19. a 20. storočia bol tento diskurz formovaný novými zobrazujúcimi postupmi v maľbe, preto je dôležité pochopiť aj jej zázemie. Takto sa dá vysvetliť, prečo je abstrakcia vždy v rámci konkrétneho dobového kontextu len prchavý a momentálny jav. Jazyk abstrakcie sa vždy nakoniec spriehľadní a divák sa naučí dekódovať jej obsah. Inými slovami, to čo je abstraktný obraz dnes, nemusí byť navždy. Preto je potreba vlastnej inovácie jedným zo základných princípov poháňajúcich abstrakciu.

⁶ PETŘÍČEK, Miroslav. Fotografie a vizuální zkušenost. Fotograf. Praha: Fotograf07 o.s., 2010, 9(16), 102-103.

4.1 Duchovná abstrakcia

Vorticizmus predstavuje pravdepodobne prvý systematický prístup k problematike abstraktného uvažovania, ktorý sa vo fotografii dokázal aj jednoznačne formálne prejavíť.

Manifest tohto hnutia bol uverejnený v časopise BLAST v roku 1914 v Londýne. Táto umelecká frakcia predstavovala lokálnu britskú alternatívu k futurizmu a kubizmu, hoci voči futurizmu sa vymedzovala tým, že tak radikálne nepopierala hodnotu tradície v prospech pokroku. Toto avantgardné združenie formálne pôsobilo až do prepuknutia prvej svetovej vojny.

Alvin Langdon Coburn (1882-1966)

Z hľadiska historického kontextu sa práce tohto autora považujú za prvé abstraktné fotografie. Bol americkým fotografom taktiež pôsobiacim v Londýne. Jeho tvorba je silne previazaná s osobnosťou americkej literatúry, básnikom, prozaikom a kritikom Ezra Poundom. V skupine jeho kolegov bol jediným fotografom a hoci vorticizmus predstavoval prevažne maliarsky smer, Coburn sa svojím inovatívnym prístupom pokúsil preniesť jeho princípy aj do tohto média. Vo svojich umeleckých začiatkoch tento autor uprednostňoval piktorialistické vnímanie média, používal ušľachtilé metódy tlače, venoval sa portrétnej fotografii, dokonca bol členom The Linked Ring Brotherhood. Vďaka vplyvu Geoga Davidsona nastal v jeho tvorbe veľký zlom súvisiaci so štúdiom teozofie a záujmom o mysticizmus, ktorý vyústil až k čisto abstraktnému uvažovaniu nad obrazom.

Coburn zamýšľal, podľa jeho vlastných slov, vyzdvihnúť fotografiu na rovnakú úroveň na akej bola abstrakcia v iných umeleckých disciplínach (obr. 5). „Nevidím dôvod, prečo by malo moje vlastné médium zaostávať za trendmi v modernom umení, snažil som sa vytvoriť abstraktné obrazy použitím fotoaparátu. Za týmto účelom som v roku 1916 skonštruoval Vortoskop.”⁷

⁷J]DEPPNER, Martin Roman. Coburn meets Pound. Abstraction and Vorticism. JÄGER, Gottfried, ed. *Die Kunst der abstrakten Fotografie: The art of abstract photography*. Stuttgart: Arnoldsche, c2002, s. 163-195. ISBN 38-979-0015-7.s 171

5) Wyndham Lewis, Workshop, 1914–5

6) Alvin L. Coburn, Vortograph, 1916

Jeho fotografie sú charakteristické výraznými geometrickými a abstrahujúcimi kompozíciami, ktoré dosahoval používaním vlastnoručne zostrojeného prístroja s názvom vortoskop. (obr. 6) Toto zariadenie je podobné kaleidoskopu a skladá sa z niekoľkých zrkadiel usporiadaných okolo stredovej osi. Svetelné lúče sa po prechode touto optickou sústavou rôznym spôsobom rozkladajú a odrážajú. Vytvárajú tak fragmentálny obraz námetu, ktorý je fotografovaný. Autor aj v námetovej rovine vyhľadával objekty, ktoré majú výraznú lineárnu štruktúru ako napríklad kryštály, čím podporujú celkový účinok jeho fotografií. Dôležitý je taktiež výrazný kontrast, častokrát vzbudzujúci dojem grafiky viac než fotografie. Rovné línie sú v neveľa prípadoch doplnené aj organickými tvarmi, ktoré autor dosahoval zakomponovaním tieňa nejakého objektu (prípadne vlastným tieňom). Celkovo môžeme zhodnotiť, že jeho kompozície sú plošné, tonálne oklieštené, s výrazne dynamickou, zväčša diagonálne orientovanou kompozíciou ostrých línií. Až na malé výnimky akékoľvek organické oblé tvary absentujú. Fotografie nepripomínajú nič, s čím by mal človek bežný kontakt v prírode. Ich námetom je samotné svetlo a jeho prechod deformovaným optickým prostredím. Tieto diela pôsobia až nehmotne, nie je z nich cítiť akékoľvek náznaky mierky, veľkosti či taktilných asociácií, ktoré by nám pomohli zapojiť pri ich interpretácii aj ostatné zmysly. Divák by mohol nadobudnúť dojem, že na uchopenie týchto objektov nestačí len ľudský zrak, že sú skôr štylizovaným pripodobnením mentálnych obrazov, o ktorých mnoho iných autorov uvažovalo ako o zdieľanej abstraktnej hmote, myšlienke, dokonca vibrácii, ktorá je vnímateľná mimozmyslovo a leží v sfére mimo materiálny svet. Pre porovnanie môžeme spomenúť aj fotografie Louisa Dargeta (1847-1923), ktorý sa tiež snažil prostredníctvom fotografie zachytiť transcendentné svety, myšlienky, sny. Narozdiel od Coburna, jeho fotografie neboli akokoľvek štylizované a vzhľadom k jeho pokusnej metóde, nemal nad ich vznikom akúkoľvek kontrolu. (obr. 7)

7) Louis Darget, Le Volcan, 1902

Vortex (ako základný koncept vorticismu) v tejto ideológii predstavuje akési energetické centrum, ktorého fyzickou manifestáciou je kryštál. Ten má schopnosť zrkadliť a dávať do juxtapozície simultánne viaceré obrazov okolitého sveta, jeho kultúrnu roztrieštenosť. Kryštál taktiež predstavuje akýsi alchymistický artefakt, vydestilovanú ušľachtilú podstatu abstrahovanú z amorfného materiálu. Môžeme nadobudnúť dojem, že sa skutočne nejedná len o formálne cvičenia s nefiguratívnyimi prvkami, ale že hlboký záujem o ezoterické disciplíny prestupuje celou Coburnovou tvorbou.

„Obraz je vo svojej podstate reč. [...] Obraz je slovo za hranicami formulovateľného jazyka. [...] Obraz nie je pojem. Je to žiariaci uzol alebo zhuk, musím to nevyhnutel'ne nazvať Vortex, z ktorého a cez ktorý neustále sršia myšlienky.”⁸

Slovami Ezry Pounda a jeho chápaním imagizmu ako literárneho smeru úzko prepojeného s vorticismom by sme mohli ilustrovať podobné tendencie, ktoré sú prirodzené pre oba smery, bez ohľadu na to, či sa jedná o slovo vo forme poézie alebo obraz vo forme fotografie.

⁸ DEPPNER, Martin Roman. Coburn meets Pound. Abstraction and Vorticism. JÄGER, Gottfried, ed. *Die Kunst der abstrakten Fotografie: The art of abstract photography*. Stuttgart: Arnoldsche, c2002, s. 163-195. ISBN 38-979-0015-7. s 175

„Pound chápe výrazy znak a symbol celkom rozdielne, a podľa neho symbol vyčerpá svoj význam oveľa rýchlejšie ako znak. Podľa Pounda obraz a znak sú totožné výrazy.“⁹

Kľúčová je tu mnohoznačnosť interpretácie, ktorá je vyvolaná určitou tenziou, ako základným motívom obrazu. Podstata tkvie v neurčitom uchopení významu samotného námetu, a tento význam, na rozdiel od symbolistického prístupu, je sumou všetkých jeho potenciálnych výkladov. Takýmto spôsobom, akýmsi rozostreným a neurčitým pohybom po celej škále možných významov dosahuje abstraktný efekt. Podstatou vorticismu je dynamika naprieč formálnou stránkou diela, ale aj jej významovou rovinou. Vyžaduje od diváka, aby simultánne vnímal dielo v niekoľkých nejednoznačných rovinách, rovnako, ako je kryštál v Coburnových vortogramoch schopný zrkadliť viacero uhlov súčasne.

4.2 Fotogram ako nástroj abstrakcie

Fotogramy Anny Atkins, ktorá v priebehu rokov 1843 - 1853 vydala vo Veľkej Británii niekoľko obrazových publikácií zachytávajúcích prírodné motívy vodných rias pod názvom *Photographs of British Algae: cyanotype Impressions* priamo aj prenesene využívajú ikonickú povahu znakov. Obraz na papieri vznikol prikladaním reálnych predmetov na svetlocitlivú vrstvu, ktorá bola následne exponovaná priamym svetlom. Tieto fotogramy okrem toho, že zachytávajú obrysy priložených rastlín a vytvárajú tak na neutrálnom modrom pozadí biele geometrické tvary, nesú v sebe autentickú stopu minulej fyzickej prítomnosti konkrétneho objektu. Deje sa tak na úkor priameho, popisného a detailami presýteného zobrazenia, ktoré by vytváralo ilúziu prítomnosti objektu samotného. Pri dekódovaní a interpretácii takéhoto obrazu musíme využiť predstavivosť, ktorá nám umožňuje doplniť absentujúce podrobné detaily kresby. Aby sme to dokázali, musíme do tohto procesu zahrnúť predchádzajúcu skúsenosť z vonkajšieho sveta. Na základe našej znalosti jednotlivých špecifik (v tomto prípade vodných rastlín) musíme abstrahovať z našej skúsenosti typické prvky, ktoré si následne dosadíme do neúplného obrazu fotografií. Takto skonštruovaný mentálny obraz nám poskytuje priestor pre slobodnú interpretáciu videnej skutočnosti, a tak vytvára u každého človeka jedinečný divácky zážitok, ktorý je kombináciou vonkajšieho stimulu a vnútornej imaginácie. Fotogram je ako žáner pilierom abstraktného fotografického obrazu, ktorého výrazové možnosti hojne rozširovali autori aj v priebehu nasledujúcich

⁹ Ibid.

desaťročí s mimoriadne rozdielnymi intenciami. Najvýznamnejšia zmena, ktorou tento žáner prešiel po takmer storočí sa udiala na námetovej rovine. Namiesto konkrétnych objektov sa vďaka tomuto prístupu začalo tematizovať svetlo samotné a jeho vlastnosti. Man Ray prišiel v roku 1922 vo svojej sérii *Les champs délicieux* k radikálne novej vízii o využití fotogramu. Tento autor a jemu podobní, napríklad Christian Schad alebo László Moholy-Nagy využívali vo svojich fotogramoch taktiež konkrétne objekty, ale s rozdielnym zámerom. Hoci sa venovali rovnakému žánru ako Atkinsová, tá využívala tento postup na jednoduché a popisne presné dokumentovanie základných tvarov skúmaných rastlín s dôrazom na objekt samotný. Man Ray a ostatní však už cieľavedome využívajú vlastnosti tejto techniky na vytvorenie umeleckého dojmu. Predmety využívali ako nástroj na dosiahnutie konkrétnej obrazovej kompozície, pri ktorej nie je dôležité vedieť rozoznať jednotlivé predmety. Ich tvary sa navzájom prelínajú rôznymi spôsobmi a vytvárajú tak jednu masu pôsobiacu ako celok. Vzdali sa popisnosti v prospech nečakaného umeleckého dojmu. Stále sa jedná o odtlačky reálnych vecí, ale možnosti ich čítania sú autormi zámerne potlačené.

Christian Schad (1894 – 1982)

Nemecký maliar a grafik pôsobiaci v rámci hnutia *Neue Sachlichkeit*, po emigrácii do švajčiarskeho Zurichu bol v úzkom kontakte s predstaviteľmi dadaistického hnutia, ako Tristan Tzara alebo Hans Arp, pre ktorých sa toto mesto stalo európskou základňou.

Približne okolo roku 1919 sa tomuto autorovi podarilo znovuobjaviť a inovovať techniku fotogramu. V zmysle dadaistického hnutia začal experimentovať s použitím nájdených objektov a novinových ústrižkov, ktorých odtlačky prenášal na fotografický papier. Tieto fotogramy vznikali podobne ako dadaistické básne podľa návodu Tristana Tzaru. Médium samotné však slúžilo ako metóda záznamu, viac než štetcu bolo príbuzné písaciemu stroju. Fascinácia alternatívnymi možnosťami záznamu dadaistických myšlienok a artefaktov bolo hlavným motívom prečo si Schad zvolil práve fotogram. Jeho podobnosť fotografií sa stala ideálnym nástrojom kritiky reklamného a žurnalistického vizuálneho štýlu, z ktorého autor čerpal formálne aj námetovo, aby subverzívne reinterpretoval jeho obsah. V zmysle abstraktnej fotografie je v Schadovom prípade možné hovoriť len o zárodkoch abstrakcie ako

výrazového prostriedku, pretože jeho diela sa zakladajú na interpretácii a reinterpretácii zvolených námetov, sú to technické citácie nájdených fragmentov reality, hoci invenčne komponované, no stále priamo ikonicky odkazujúce na predmetnú realitu využívajúce ako ústredný prvok slovo. Schad predbehol v tomto inovatívnom prístupe Mana Raya o niekoľko málo rokov, bol to až jeho nástupca, komu sa podarilo rozvinúť potenciál fotogramu minimálne v zmysle dadaistického uvažovania, ktorý by využíval fotografii vlastné prostriedky na transformovanie myšlienok tohto hnutia do obrazovej podoby.

8)Christian Schad, Schadograph,1918

Man Ray (1890 – 1976)

Vlastným menom Emmanuel Radnitzky. Ako maliar a spoluzakladateľ hnutia New York Dada (1915 – 1923) spolu s autormi ako Marcel Duchamp, Francis Picabia, Beatrice Wood sa hlásil k surrealismom či dadaismom, a spolu s Duchampom počas plodného obdobia v New Yorku spolupracovali na mnohých ready-made objektoch. Po odchode do Paríža (1921) sa začal systematicky venovať fotografii, a to hlavne portrétnej. Vďaka náhodnému experimentovaniu počas vyvolávania v tmavej komore vytvoril techniku rayogramu. Formálne sa jedná o fotogram, ale Man Ray tento zažitý princíp tvorby obrazu obohatil o použitie modulovaného svetla prostredníctvom rôznych optických rozhraní a fotochemických efektov, menovite solarizácie, ako estetického výrazového prostriedku.

Tvorbu Mana Raya je potrebné vnímať v širšom kontexte dadaistického hnutia a surrealizmu, pretože bol s úzkym kontakte s jeho predstaviteľmi, s ktorými zdieľal myšlienkové východiská uplatnené v jeho tvorbe. Rayogramy boli abstraktné kompozície, ktoré využívali bežne nájdené predmety považované za ready-made, ale reprezentované využitím fotografických techník, resp. samé fotografie sa stávali ready-made objektami. Tieto nájdené objekty neboli nositeľmi symbolických významov, ale existovali len ako prázdna forma. Fotografické diela Mana Raya odkazovali na literárnu tvorbu jeho kolegov, využívajúcu metódu automatického písania. Rovnako tak jeho fotografie boli zhmotnením psychických automatizmov, ktorých účelom je zbaviť sa vedomej mentálnej inhibície za účelom uvoľnenia psychického napätia. Boli vyjadrením slobody mysle zbavenej vnútorného konfliktu medzi vedomím a nevedomím. Ak sa na jednotlivé motívy rayogramov pozrieme ako na slová, celistvá fotografia je dadaistickou básňou zachovávajúcou formu a syntaktickú štruktúru skutočného jazyka, ale zbavená významu, logiky. Niektoré slová sú správne, ale v kontexte nedávajú zmysel, niektoré slová sú len breptaním.

Automatické písanie ako základný výrazový prostriedok Dada bolo prostriedkom revolúcie voči tradičnému diskurzu literatúry. Obrovská zmena spoločenského hodnotového systému sprevádzajúca Prvú svetovú vojnu zanechala veľký pocit nedôvery voči tradičným hodnotám, ktoré boli reprezentované vtedajšou kultúrou a umeleckými dielami.

Diela dadaistov odkazovali na teoretické poznatky z oblasti psychológie a psychoanalýzy, najmä však na dielo Carla G. Junga (1875 – 1961), resp. jeho prívržencov, ktorí mali priamy vplyv na umeleckú scénu, napríklad Franz Jung publikoval vo svojom časopise *Die freie*

Straße práce Otta Grossa. Ten videl dôležitú úlohu nevedomých psychických síl ako pôvodcu radikálnych politických konfliktov. Jeho teórie fungovali ako základňa pre dadaistické hnutie, ktoré sa snažilo o oslobodenie formálneho jazyka z konvenčného diskurzu. Dadaistické diela môžeme vnímať ako psychoanalytickú formu abstrakcie podkopávajúcu diskurz formálneho jazyka umenia všeobecne v snahe o kritiku konvencií prítomných ako v umení, tak aj v ľudskom vedomí a kultúre, ktoré po dramatických vojnových prevratoch stratili svoje pevné, dovedy nepopierateľné, miesto.

Les Champs délicieux (1922), publikácia 12 rayogramov s predhovorom Tristana Tzaru, obsahovala aj solarizované fotografie a bola medzi prvými, ktoré používali túto techniku za estetickým účelom.

Prvotným impulzom pre tvorbu týchto abstraktných kompozícií bola snaha o zlegitimizovanie fotografie ako média v širšom kontexte výtvarného umenia, ktoré bolo jednoznačne formované klasickou, resp. v tom čase už avantgardnou maľbou. Sám Man Ray uvažoval nad fotografiou v spojitosti s maľbou (pretože sám bol aj maliarom). Ako autor hovorí: „Snažil som sa urobiť prostredníctvom fotografie to, čo maliari, ale prostredníctvom svetla a chemikálií namiesto pigmentu a bez optickej pomoci fotoaparátu“¹⁰

9) Man Ray

The Rope Dancer Accompanies

Herself with Her Shadows, 1916

10) Man Ray

Rayograph, 1922

¹⁰ LAXTON, Susan. "Flou": Rayographs and the Dada Automatic. October [online]. MIT Press, 2009, (127), 25-48 [cit. 2018-02-15]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/40368552>

Toto tvrdenie podporujú aj isté nezanedbateľné detaily tvorby rayogramov, napríklad auratická kvalita vyplývajúca z technického postupu, vďaka ktorému nesie rayogram punc autentického neopakovateľného originálneho gesta zachyteného na fotografickom papieri. V ďalšom ohľade je to spôsob, akým sa rayogram vymyká z diktátu vizuálnej rétoriky fotografického média a jeho mechanickej reprezentácie obrazovej skutočnosti na základe mechanického fungovania aparátu, tak ako bolo bolo chápané v predchádzajúcom storočí. Avšak, samotné tvrdenia autora na margo vlastných fotografií ako svojbytných abstraktných kompozícií sú sporné. Man Ray sa snažil vytvoriť abstraktné maľby využitím fotografických prostriedkov a jeho snaha by sa dala interpretovať ako gesto zrovnoprávňujúce fotografiu ako umeleckú disciplínu. Z formálneho hľadiska predstavuje vo fotogramoch Mana Raya nový element využitie negatívneho priestoru, teda tmavých plôch. (obr. 9/10) V tradične vnímanej figuratívnej fotografii sa autori takémuto výraznému zobrazeniu čiernej plochy zväčša vyhýbajú, ale tento autor ich využíva ako nosný prvok svojich diel. V porovnaní s jeho maľbami je zjavné, že tematizuje tieň, a prisudzuje mu rovnako dôležitú hodnotu ako svetlu, čo sa stáva aj v kontexte nasledujúceho vývoja fotografie kľúčovým momentom.

Hoci fotogram ako fotografický žáner nebol neznámy ani v predchádzajúcich rokoch, inovatívny je spôsob jeho kreatívneho využitia ako abstraktného obrazu. Pre porovnanie je vhodné ohliadnuť sa napríklad za tvorbou Anny Atkinsovej. Jej fotogramy sú v porovnaní s Manom Rayom výrazovo strohé a deskriptívne, bez využitia mnohých možností, ktoré fotogram poskytuje. (obr.12) Je zjavné, že hoci rovnakými prostriedkami, obaja autori ašpirujú na dosiahnutie iného estetického účinku. Je samozrejmé, že Atkinsovej nešlo o vytvorenie abstraktného obrazu v dnešnom zmysle, že predmetom jej záujmu bolo skôr verné zobrazenie tvaru rastlín, ktoré pôsobí skôr ako vedecká pomôcka viac než výtvarné dielo. Naopak rayogramami sa snažia popisnosť zastrieť. Modulované svetlo spôsobuje hranovú neostrosť, vďaka ktorej sa mnohé predmety zlievajú do neurčitých celkov, aby vytvorili nepopisné tvary. Rayogramy sa metódou svojho vzniku taktiež viac približujú gestickej maľbe ako fotografii pretože ich konečný výsledok je len ťažko predvídateľný a je častokrát výsledkom náhody, hoci čiastočne kontrolovanej. (obr. 11)

11)Man Ray, Rayograph, 1922

12)Anna Atkins, Cyanotype Impressions, 1843

László Moholy-Nagy (1895 – 1946)

Fotograf a maliar nemeckého pôvodu sa preslávil hlavne svojim pôsobením na škole Staatliches Bauhaus (v rokoch 1923 – 1928) spoločne s dominantnými postavami vtedajšej výtvarnej avantgardy menovite, Wassilym Kandinskym, Paulom Kleem, Walterom Peterhansom a inými.

Vo svojej knihe *Malerei, Photographie, Film* (1925) objasňuje a obhajuje nové poňatie fotografického obrazu ako prostriedku nielen reprodukívneho, ale i produktívneho.

„Fakt, že fotosenzitivita chemicky preparovaného povrchu (skla, kovu, papiera, celuloиду, atď.) bola jedným zo základných elementov fotografického procesu, bol v raných začiatkoch fotografie popieraný. Tento povrch bol spájaný jedine s tmavou komorou riadiacou sa zákonitostami perspektívy, za účelom uchovania (reprodukovania) jednotlivých objektov ako predmetov odrážajúcich alebo pohlcujúcich svetlo. Dostatočne vedome nebol využitý ani potenciál týchto prepojení.“¹¹ Z textu v knihe je zrejmé, že Moholy-Nagy chápal snahu

¹¹ MOHOLY-NAGY, Laszlo. *Painting, Photography, Film*. London: Lund Humphries, 1969, s.28. A Bauhaus Book. ISBN 0853310831. Dostupné také z:

fotografie prispôsobit' sa piktorialistickej rétorike ako zbytočnú a mylnú, mala by sa snažiť hľadať vlastné výrazové prostriedky. Hlavnou kritikou sa stal vzťah piktorialistickej fotografie a expresionistickej maľby, o ktorý sa z autorovho pohľadu snažili jeho predchodcovia.

Vzhľadom k tomu, že veľký ohlas hnutia De Stijl v celej európe vyústil aj k návšteve Thea van Doesburga v škole Bauhaus (1921), je pochopiteľné, že niektoré teoretické východiská neoplasticizmu prenikli aj do uvažovania na poli tejto inštitúcie, kde rezonovali naprieč umeleckými disciplínami. Konkrétne v Moholy-Nagyovom prípade o to viac, že tvoril tiež ako maliar a uvažoval o umení ako o celku spájajúcom viaceré médiá, teda aj fotografiu.¹²

13)László Moholy-Nagy, Komposition Z VIII, 1924

Hnutie odporovalo tradíciám, prostredníctvom abstrakcie sa snažilo očistiť vizuálne formy od nánosov subjektivismu v podobe expresionizmu, taktiež lyrizmu, nemienili sa ideologicky

https://monoskop.org/images/c/cb/Moholy-Nagy_Laszlo_Painting_Photography_Film.pdf

¹² 4 Narrating in Three Dimensions: László Moholy-Nagy's "Vision in Motion". MCBRIDE, Patrizia. The Chatter of the Visible: Montage and Narrative in Weimar Germany [online]. 1. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2016, s. 83-110 [cit. 2018-01-27]. ISBN 978-0-472-90066-4. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1gk08k8.9>

pripojiť k tradícii futurizmu spájaného s radikálnou politikou a kubizmus im pripadal nedostatočný v hľadaní abstrakcie. Duchovné myšlienky sa snažili vyjadriť prostredníctvom čistých a univerzálne jasných výrazových prostriedkov. (obr.13) Univerzálne princípy abstraktného umenia De Stijl van Doesburg pomenoval *gestaltung*. Tento termín využíva aj Moholy-Nagy, a chápe ho ako kreatívnu tvorivú silu, ktorá tkvie v používaní médiu fotografie vlastných obrazových schopností, nástrojov. Analogicky k maľbe by sa dalo *gestaltung* (tvorenie) vysvetliť ako oslobodenie farby od povrchu vecí, ako abstrahovanie obrazových vlastností predmetov od ich fyzickej podstaty. Naproti tomu stojí *darstellung* (zobrazenie), ktorého podstatou je mimetická reprezentácia.

V zmysle skúmania možností *gestaltung* zdôrazňuje Moholy-Nagy úlohu svetla ako konštitučného prvku fotografie. Kľúčovým elementom tejto rétoriky je tematizácia optických, chemických a mechanických vlastností fotografického média ako funkčných kompozičných činiteľov schopných vytvárať obrazy či už s použitím alebo bez použitia fotoaparátu (v podobe fotogramu).

14) László Moholy-Nagy, Fotogramy, 1925

Tvorba fotogramov v porovnaní s predchádzajúcimi umelcami, ako napríklad Man Rayom, sa prikláňa po formálnej stránke hlavne k štýlu abstraktnej geometrie a menej využíva tvarovo denotatívne motívy nájdených objektov v zmysle ready-made. Taktiež je badateľná premyslenejšia práca s jednotlivými valérmi šedej škály, ktoré sú účelovo komponované a jednoznačne nie sú dielom náhody. (obr. 14) Novým kompozičným prvkom sa tu stáva samostatná diskretná linka, ktorá je výsledkom systematickejšieho a technickejšieho prístupu autora k práci s materiálom. Celková kompozícia obrazu podlieha výrazne striktniejšiemu, a taktiež organizovanejšiemu poriadku ako tvorba predchádzajúcich autorov v rovnakom žánri. Jednoznačne odkazuje na princípy maliarskej tvorby ako autora samotného, tak aj v kontexte De Stijl, a vzdialene by sa dali priradiť aj k maďarskému aktivizmu a konštruktivismu.

Moholy-Nagy taktiež experimentoval s filmom, v ktorom využíval podobné technické postupy ako pri fotogramoch, dalo by sa povedať, že sú to rozpohybované fotografie. Príznačným dielom je Lichtspiel Schwarz Weiss Grau (1930), v ktorom autor využil vlastnoručne skonštruovaný prístroj, svetlopriestorový modulátor, skladajúci sa z rôzne perforovaných polopriepustných a odrazných plôch vytvárajúcich dômyselnú tieňohru, ktorá sa stáva námetom filmového zobrazenia. (obr. 15) V tomto diele, ako aj v niektorých fotografiách, je prítomná aj charakteristická multiexpozičia, resp. prelínanie viacerých obrazov súčasne, a to ako negatívnych tak aj pozitívnych.

15)László Moholy-Nagy, Lichtspiel Schwarz Weiss Grau, 1930

Paralelne pri tvorbe fotogramov sa Moholy-Nagy v zmysle svojej umeleckej koncepcie pokúšal objavovať nové fotografické prostriedky, ktorými by mohol vyjadriť svoju inklináciu k abstraktnému umeniu. Fotogramy sa osvedčili ako efektívna stratégia, avšak zaujímavé možnosti ako sa vzdialiť popisnosti ležia aj mimo tohto žánru. Taktiež pri práci s figuratívnym námetom zachyteným fotoaparátom existujú spôsoby, ako ozvláštniť a pretvoriť popisne zachytenú realitu tak, aby u diváka vzbudzovala nový a neočakávaný zážitok prameniáci z neschopnosti identifikovať námet.

16)László Moholy-Nagy, Portrét dieťaťa, 1928

Invertovaná fotografia je príznačnou ilustráciou základných skladobných prvkov obrazu, svetla a tieňa, ktoré sú z pohľadu média samotného absolútne rovnoprávne. Napriek tomu, že snímok dieťaťa (obr. 16) zachytáva presnú podobu predmetnej skutočnosti, jeho identifikácia je pre nás výrazne sťažená. Nereprezentuje svet takým spôsobom, akým ho vidíme, napriek tomu je tento obraz v každom ohľade pravdivý. Využíva však špecifiká fotografie, ktoré sú pre médium hoci esenciálne, pre diváka však zvyčajne v záujme čitateľnosti skryté. Moholy-Nagy sa aj takýmto jednoduchým experimentom pokúsil spochybniť alebo kriticky

analyzovať vzťah, aký zaujíma fotografické médium voči realite, a ako tieto vzťahy aktualizovať. Takýmto spôsobom môže fotografia prinútiť k zamysleniu nad tým, ako sme naučení vnímať svet okolo seba, a či je tento spôsob jediný možný. Otvára tak možnosti nazerať aj na obyčajné javy neobyčajným spôsobom.

Práve tento prístup ozvláštnenia všedného bol nasledujúcimi fotografiami ústrednou témou v objavovaní nových možností abstrakcie vo fotografii.

4.3 Abstrakcia konkrétnosti

Koniec 20. rokov 20. storočia sa vo fotografii niesol v znamení konštruktivismu a Novej vecnosti. Ohlasy vo fotografickej sfére vyvolala výstava *Film und Foto* (1929) v Stuttgarte. Taktiež na českej scéne prostredníctvom časopisu *Fotografický obzor a Foto*, v ktorom v roku 1928 Jaromír Funke uverejňuje svoj programový text *Fotografické zátiší*, sa rozpútala diskusia nad novou podobou fotografického obrazu zbaveného impresionistických nánosov a romantických motívov v záujme objavenia čistej fotogeničnosti obyčajného života. „Moderní fotogenie není jen laciná lačnost po tak zvané hezkosti, ale touha po novém, dosud nepoznaném pohledu na věc.“¹³ Banálne námety boli transformované fotografiou na neobyčajný zážitok z pozerania. Fotografia nastolila spôsob videnia, ktorý začal kreatívne využívať figuratívne motívy, ale spôsob, akým tieto prvky organizovala na svojej ploche vytváral svieže a neočakávané efekty. Fotografia si v tomto momente začal raziť cestu vlastného pohľadu, ktorý dokázal bez problémov skĺbiť tendencie abstraktnej maľby spolu s objektívnou víziou sveta.

Jaromír Funke (1896 – 1945)

Hoci ako umelec začínal z pozície romatického fotografa – piktorialistu, už v úvode svojej tvorby túto konvenciu opustil v prospech experimentu s novým spôsobom videnia. Tento, pre českú avantgardu príznačný, autor vo svojich fotografických dielach, teoretických prácach a

¹³ DUFEK, Antonín. Jaromír Funke: mezi konstrukcí a emocí. V Brně: Moravská galerie, 2013, s.31. ISBN 978-80-7027-264-0.

pedagogickej činnosti v zmysle Novej vecnosti kladie veľký dôraz na aranžmá predmetnej skutočnosti do obrazovej kompozície. Abstrakciu dosahuje striktne fotografií vlastnými metódami, bez dodatočnej manipulácie médiami v podobe alterácie fotochemických procesov alebo konštruovaním optických sústav. Z hľadiska abstraktného umenia sú dôležité najmä jeho zátišia, ktoré sa mu stali priestorom pre formálne experimentovanie s tvarmi. Ako Antonín Dufek uvádza, jeho prvým pokusom o vytvorenie nového formálneho jazyka považujeme fotografiu busty od Zdeňka Rykra z roku 1923.¹⁴ (obr. 18) Priestorovo vyčistená kompozícia obsahuje len čisté svetlé plochy a plastiku. Tvarovú rozmanitosť obrazu dosahuje použitím priameho svetla, ktoré na pozadí vytvára neočakávané projekcie tieňov. Práve tie predstavujú konštitučný prvok záberu. I keď tieň predstavuje akúsi negatívnu hodnotu vo fotografii, absenciu svetla, zlegitimizoval jeho úlohu ako tvarovo konštitučného prvku v obraze. Vo svojej neprítomnosti svetlo vytvára pozitívne vnímateľný vnem. Tento leitmotif sa rozvíja aj v zátišiach, na ktorých pracoval počas nasledujúcich niekoľko rokov, pričom svoj vrchol dosiahol v snímkach datovaných medzi 1927 - 1929. (obr. 17)

17)Jaromír Funke, Kompozice, 1927

¹⁴ ibid.

Tieto obrazy sú už vzdialené od predmetnej skutočnosti tým, že ich námet ostáva ukrytý mimo záberu. Motívom je len hra svetla a tieňov vrhaných na pozadie. Je dôležité poznamenať, že emancipácia tieňa ako námetu je v týchto prípadoch nepopierateľná a formálne precízna. Je zaujímavé sledovať, že tieň ako prvok je zvyčajne vo fotografii používaný ako nástroj na budovanie priestoru, zobrazovaným predmetom dodáva ilúziu hĺbky, podporuje ich tvar a je nevyhnutný pre budovanie štruktúry. U Funkeho tieň funguje ako svojbytná plocha (tvar), nemá účel budovať v obraze hĺbku v tradičnom chápaní vytvárať perspektívu, ktorá by dokázala jednoznačne oddeliť priestorové plány alebo určiť popredie a pozadie. Tieto tendencie sú obzvlášť markantné, ak porovnáme dve verzie toho istého zátišia s bustou.

18) Jaromír Funke, Busta od Zdenka Rykra, 1923

Poznatky nadobudnuté pri týchto experimentoch v nasledujúcej dekáde uplatňuje aj pri námetoch zobrazujúcich funkcionalistickú architektúru. Tá mu pravdepodobne imponovala svojimi presne ohraničenými tvarmi, čistými plochami a rovnými líniami. Napriek tomu, že vieme určiť, že sa jedná o fotografiu budov, nekonvenčná manipulácia perspektívy a diagonálne kompozície napovedajú, že snímky neboli zhotovované s intenciou podať deskriptívny opis budov. (obr. 19/22) Autor v predmetnej realite hľadá plochy a tóny, ktoré by odpovedali jeho predstavám o abstraktnej kompozícii. Žánrovo sa viac podobajú zátišiam viac než architektúre. (obr. 20) V týchto obrazoch nie je dôležitá mierka, ktorá by bola podporovaná umiestnením živých prvkov ako sú stromy alebo ľudia. Dalo by sa povedať, že je irelevantné či sú odfotografované reálne budovy alebo len modely v ateliéri. Účinok takejto kompozície by bol stále rovnaký.

19)Jaromír Funke, Pohled na schodiště , 1933

20)Jaromír Funke, Rámy, 1924

Neue Sachlichkeit ako smer pochádzajúci z Nemecka mal pravdepodobne najväčší dopad na českú fotografickú scénu. Stredobodom jeho programu bol boj proti všeobecne prijímanej predstave, že romantická (z hľadiska dobového kontextu môžeme použiť aj termín umelecká) fotografia má za účelom vzbudenia emočného pohnutia využívať akékoľvek technické prostriedky manipulácie médiami v rovine negatívu aj pozitívu. Ušľachtilé metódy tlače ako bromolejotlač a gumotlač v kombinácii s mäkkou kresliacimi objektívmi a sendvičovými manipuláciami negatívu mali tendenciu popierať všetky charakteristické rysy fotografického média tak, ako ho vnímame v dnešnej dobe a prekryť jeho vizuálnu podstatu. Všetky tieto malebné zásahy mali za úlohu umocniť estetický dojem z romantického námetu, častokrát krajiny alebo portrétu. Hnutie Novej vecnosti, ako otvorený oponent romantizmu, smerovalo námetom k zobrazeniu každodennosti v jej najpriamejšej forme. (obr. 21) Technický pokrok v podobe anastigmatických objektívov umožnilo vykresliť v dokonalej podobe štruktúru bežne nájdených predmetov, hoci aj malých rozmerov, v najväčších detailoch. Táto tendencia ide v priamom protiklade k osvedčeným návodom anglických piktorialistických fotografov. Precíznejšie podanie poltónov súvisiace s kvalitnejšími ortochromatickými a panchromatickými negatívnymi filmovými materiálmi umožnilo autorom tvorivejšie a cieľavedomejšie pracovať s valermi šedej škály na dosiahnutí žiadaného estetického účinku. Hoci popísané aspirácie fotografie dosiahnuť technickú dokonalosť akoby stáli v priamom protiklade s našimi predstavami o abstraktnom obraze, z dobového pohľadu je to krok k emancipácii fotografickej abstrakcie z kontextu malebnej romantickej vizuality a pokus o nájdenie špecifického jazyka, ktorý by bol schopný využiť všetky prostriedky príznačné pre fotografiu, a napriek (alebo vďaka) tomu vyjadriť abstraktnú rovinu prítomnú vo všedných i najbanálnejších námetoch. Vzhľadom k tomu, že autori v intenciách novej výtvarnej rétoriky nezasahujú do negatívu, ich jedinou možnosťou v konštrukcii obrazu je pracovať s predmetovou rovinou v podobe precíznej kompozície a svietenia. Nové videnie sveta, rešpektujúce zákonitosti mechanického média, opustilo malebnosť ako takú, aby zachytilo bezprostrednú realitu, hoci netradičným spôsobom. Diagonálne kompozície, veľký detail a široký dynamický rozsah poltónov, to všetko už v dnešnej dobe chápeme ako charakteristiky príznačné pre avantgardnú fotografiu dvadsiatych rokov 20. storočia, ktorá sa z perspektívy abstraktného umenia stala ideovým nástupcom fotogramu.

21) Jaromír Funke, Staré železo, 1925

22) Jaromír Funke, Nová Architektura, 1930

Hoci vo svete sa možno väčšieho ohlasu dočkal Jaromír Funke, české prostredie je bohaté na talentovaných fotografov programovo pracujúcich v zmysle Novej vecnosti v žánri abstrakcie. Fotografie Eugena Wiškovského (1888 – 1964) sa snažia sklbiť princípy geometrickej abstrakcie s konkrétnou realitou. Fascinácia modernitou a jej technickým pokrokom (obr. 24) v podobe nespočetného množstva bizarných priemyslených konštrukcií sa tomuto fotografovi stala vďačným námetom. S použitím veľkého detailu potláčajúceho kontext okolitého prostredia a silným perspektívnym skreslením vytváral technicky pôsobiace geometrické vzorce. (obr. 23)

24)Eugen Wiškovský, Turbína, 1932

Vo svetovom kontexte sa prvky abstrakcie v Novej vecnosti objavujú, podobne ako v tvorbe českých autorov, ako snaha o objavenie zaujímavých geometrizujúcich štruktúr v detailoch nájdených objektov. Príkladom sú toho fotografie Albert Renger Patzscha (1897 – 1966) alebo Edwarda Westona (1886 – 1958). Spoločným znakom ich tvorby je objavovanie vzorcov v prírodných motívoch, ktoré vyzdvihujú na úkor romantickej symboliky. Zámerom fotografov bolo objaviť v týchto štruktúrach univerzálne prvky, ktoré by boli odrazom vyšších princípov, transendentálne idey. Zážitkom pre diváka nemala byť krása konkrétneho predmetu, ale harmónia a abstraktná podstata týchto fotografií. (obr. 25/26) Spomínaní autori načrtli cestu geometrickej abstrakcie v prírode, ktorá sa nástupom nových techník upriamila na detail.

25)Edward Weston, Nautilus, 1927

26)Albert Renger-Patzsch,
Sempervivum aabulaeforme crassulaceae, 1928

4.4 Geometrická abstrakcia prírody

Fotografia sa neustále snažila približovať k námetu a zachytávať ťažko identifikovateľné detaily. Identifikácia ako základný predpoklad realistického zobrazenia umožňuje spojiť vizuálne znaky s objektom reálneho sveta. Ak vizuálnej forme nevieme priradiť obsah, ostáva nám len vnímať tvary. Z tohto dôvodu sa aj tak banálny výrazový prostriedok ako detail stáva funkčnou stratégiou na dosiahnutie abstrakcie.

Hľadanie pravekov formujúcich náš svet bolo odjakživa predmetom záujmu umeleckého sveta. Fotografia sa rovnako ako iné médiá snaží o vystihnutie základných foriem hoci aj najbežnejších predmetov okolo nás a dokáže s ľahkosťou tieto formy zobrazovať. Napriek tomu, že vykazuje detailnú presnosť pri zaznamenávaní vzhľadu vecí, použitím svojich výrazových prostriedkov dokáže deskriptívnosť zámerne potlačiť, aby nechala vyniknúť výtvarné kvality námetu. Správnym výrezom alebo zmenou tonálneho podania dokáže z bežných vecí vytvoriť na fotografii neočakávanú kompozíciu. Dôležitú úlohu tu zohráva detail, výrez. Prírodzene sme nastavení vnímať veci ako celok. Ak fotografia prezentuje iba určitú časť celku, nie je vždy jednoduché presne definovať jej námet. Tento princíp využíva napríklad Karl Blossfeldt vo svojej fotografickej knihe s názvom *Urformen der Kunst* z roku 1929. (obr. 28) Obsahuje fotografie častí rastlín, ktoré mali slúžiť ako výtvarná pomôcka pre študentov umenia. Rastliny boli zámerne vytrhnuté z kontextu prírody a zasadené do amorfneho bieleho priestoru. Z námetového hľadiska popiera autor princípy tradičného zátišia s kvetinami, ktoré je zvyčajne plné rôznych detailov, či už prírodných, alebo neživých a tak potlačuje malebnosť fotografie. Čomu však necháva voľný priestor na výrazový prejav je linka, tvar plocha a ich rôzne rytmické variácie. Rovnako nečakaným prvkom je použité ploché osvetlenie, ktoré vyzdvihuje práve tieto vlastnosti na úkor dramatického a emočne pôsobiaceho šerosvitu, takého charakteristického pre zátišie.

Postupným približovaním sa k námetu sa nám otvárajú neustále nové skryté pohľady ukazujúce fascinujúcu rozmanitosť foriem. Použitie výrezu a absencia mierky vytvárajú aj z banálnych objektov zaujímavé fotografické kompozície. (obr. 27)

27) Carl Struwe

Rollzunge eines Schmetterlings , 1935–1935

28) Karl Blossfeldt

Adiantum Pedatum, Haarfarn , 1900–1928

Fotografia viac ako iné médiá dokáže sprostredkovať obrazovú správu o veciach ležiacich aj mimo možností nášho zraku. Technický pokrok umožnil fotografovať veci, ktoré boli príliš malé na to, aby sme o ich existencii vôbec vedeli. S nástupom vedeckej mikrofotografie okolo roku 1900 keď Solomon Carter Fuller zostrojil mikroskop umožňujúci fotografovať, začali vznikať obrazy, ktoré dovtedy nikto nevidel a odhaľovali tak základnú štruktúru sveta okolo nás a jeho predmetov dovtedy nevidenú. Nastolil sa tak úplne nový spôsob videnia reality. Význam týchto obrazov sa postupom času menil. Zo začiatku tieto snímky vedela interpretovať iba úzka skupina odborníkov, a to hlavne preto, že bola súčasťou širšieho výskumu. Vďaka tomu ľudia využívajúci tieto obrazy pri svojom skúmaní vedeli, na čo sa pozerajú, čo majú na daných fotografiách hľadať. Z vedeckých kruhov si mikrofotografie onedlho našli cestu k širšiemu publiku. Spoločnosť bola fascinovaná týmito obrazmi zobrazujúcimi každodenné objekty napríklad z ríše hmyzu, ale celkom novým spôsobom. (obr. 30) Laický divák častokrát netuší, na čo sa konkrétne pozerá. Umelecké využitie mikrofotografie v zmysle abstraktného umenia bolo hnané túžbou zobrazit' fundamentálne prvky reality, a prísť tak na podstatu toho, z čoho sa skladáme, čo konštruje náš svet. V

týchto obrazech umelci hľadali prapôvodné tvary a štruktúry tematizované vo výtvarnom umení. Slúžili ako forma potvrdenia Platónskej predstavy o tom, že existujú ideálne univerzálne praformy tvarujúce náš svet. Na mikroskopickej úrovni hľadali pravy chemických látok, kryštalické mriežky. (obr. 29)

30) Claudia Faehrenkemper, Imago, 1960-...

4.5 Abstrakcia ako veda

Predchádzajúce tendencie mikroskopických detailov v službách abstraktnej fotografie otvorili fotografom nové obzory. Snaha o zachytenie neviditeľného sa stala hlavným námetom umelcov, ktorým veda poskytla nespočetné množstvo motívov. Spojenie estetiky a rozumu umožnili vede a umeniu znovuobjaviť zabudnutý spoločný jazyk pravdy a reality, ktorý hlavne v renesancii umožnil vznik dodnes uznávaných diel ako napríklad v prípade Leonarda da Vinci. Množstvo umelcov pôsobiach od polovice 60.rokov 20.storočia radikálne obrátilo svoj postoj k médiu fotografie. V zmysle pozitivistického vedeckého prístupu začali testovať hranice a limity fotografického zobrazenia z vedeckej perspektívy. Snaha o vedecké pochopenie vlastného média a jeho technických zákonitostí obrátila radikálne pozornosť od vyjadrenia vnútorného duchovného prežívania alebo metafyzických sfér smerom k potenciálne neprebádaným možnostiam využitia fotografie. Ako bolo v predchádzajúcom období tematizované svetlo a jeho interakcia s okolitým svetom, v tomto čase sa motívom stal vzťah svetla a samotného média a jeho racionálne uchopenie.

Rozmach konceptualizmu na prelome 60. a 70. rokov so sebou priniesol v prvom rade záujem o sebareflexiu umenia ako jazyka. Predný predstaviteľ amerického konceptualizmu Sol LeWitt vo svojom texte *State o konceptuálnom umení* (1967) nastavili diskurz umenia smerom od reprezentácie k myšlienke. Konceptualizmus znižuje význam materiálovosti prisudzovanej umeleckému artefaktu a tým prehodnocuje vzťah medzi myšlienkou a umením. Skúma predpoklady, vďaka ktorým je umenie schopné niesť myšlienku. Medzi formálne charakteristiky konceptualizmu patrí jeho návaznosť na tradíciu konštruktivizmu a suprematizmu, ktorých úlohu vo vývoji abstraktnej fotografie popisujú predchádzajúce časti. Spojenie medzi konceptuálnym umením a abstraktnou fotografiou v zmysle vedecko technického zobrazenia sa môže javiť sporné, pretože konceptualizmus sa odvracal od materiálovosti média v prospech myšlienky, treba však podotknúť, že nachádzajú aj isté priesečníky a to hlavne v procesualnosti a interakcii.

Vo fotografii ako mechanickom aparáte je dôležité spojenie medzi umením a technológiou, ktoré umožnilo estetické skúmanie nových vizuálnych foriem, primárne spájaných so zobrazením poznatkov na poli vedeckého zobrazenia. Novo definované vzťahy umenia a vedy, ktoré už v zmysle racionálneho a objektívneho uvažovania nestáli proti sebe umožnili, aby sa metódy vedeckého zobrazovania a s ním spájaných médií stali nástrojom umeleckej

tvorby a estetického vnímania. Samozrejme aj naopak, estetické vnímanie a chápanie obrazu sa stalo predmetom vedeckej analýzy. Stierajú sa tak rozdiely medzi estetickým a vedeckým zobrazením a umelci získavajú novú platformu, prostredníctvom ktorej môžu skúmať svet. Abstraktná fotografia tejto éry sa pokúsila obrazovo vyjadriť skryté princípy fungovania média a sveta prostredníctvom zaznamenania procesov, algorytmov alebo modelov fungovania a funguje ako vizuálna reprezentácia matematiky a fyzikálnych veličín.

Spojenie vedy a umenia vytvorilo predpoklady pre vznik *generatívnej estetiky*. Bola definovaná v začiatku 60. rokov nemeckým filozofom Maxom Bensem a čiastočne poskytla teoretický základ pre generatívnu fotografiu, ktorej cieľom je výroba estetických štruktúr na základe presne definovaných (matematických) modelov s pomocou technického vybavenia. Táto exaktná estetika sa snaží racionalizovať od antiky skúmané metafyzické javy ako napríklad krása a presne definovať základ estetiky

Heinrich Heidersberger (1906 – 2006)

Tento nemecký umelec začínal ako modernistický fotograf architektúry, portrétu a aktu. Už v týchto žánroch je zjavná jeho inklinácia ku geometrickej abstrakcii, ale ako samostatný žáner sa mu ju podarilo naplno rozvinúť až v 50. rokoch minulého storočia, kedy začal experimentovať s luminografiou a vytvoril si vlastnú originálnu metódu na tvorbu abstraktných fotografií.

Rytmogramy sú zložito zakrivené kompozície čistého svetla, vytvárajúce abstraktné figúry, organizmy alebo priestory. (obr. 31) Umelec vytvoril tieto zložité vzory svetla počas 50. a 60. rokov pomocou vlastnoručne skonštruovaného prístroja *rytmografu*, v niekoľkých variantách a prevedeniach. Tento stroj na fotografickej doske reprodukoval obežnú dráhu jedného lúča svetla na sledovanie geometrie jemných vln a kmitov. Väčšia verzia bola vyrobená z konvenčného lešenia a pomocou štyroch harmonicky tlmených kyvadiel vytvoril na fotografickom materiáli stopy svetla cez mechanicky spojené zrkadlo a bodový zdroj svetla. Trojrozmerné obrazy sa vytvárajú ovládaním frekvencie, fázového rozdielu, amplitúdy a prenosu kyvadiel - dve zrkadlá poháňajú zvislo a dve horizontálne. Heidersberger našiel inšpiráciu pre multidimenzionálne obrazy pri čítaní knihy *Physics in Graphical Pictures*. V nej objavil ilustrácie fyzikov Julesa Antoina Lissajousa a na ich popud sa pokúsil o podobné výsledky vo fotografii.

31) Heinrich Heidersberger, Rhythmogramm, ca.1955

Gottfried Jäger (1937)

Generatívna fotografia je pokusom o vytvorenie autonómneho druhu fotografie, prostredníctvom vytvárania obrazov využívajúcich najzákladnejšiu materiálovú podstatu. Je snahou o rozvíjanie nového obrazového jazyka, ktorý nie je ani subjektívnym výrazom alebo objektívnym zobrazením. Ako vysvetľuje Gottfried Jäger, generatívna fotografia je formou sebaurčenia tohto média, prostredníctvom seba pozorovania. Jäger nastoluje nový koncept spojenia zobrazivej fotografie, generatívnej fotografie a konkrétnej fotografie ako média nie len esteticky funkčného, ale aj vedecky precízneho. Autor obnovuje dialektiku medzi umením a technológiou. Chápe fotografiu ako rozhranie medzi človekom a strojom, pri ktorej je kľúčová interakcia medzi týmito dvoma činiteľmi. Fotografické umenie je technicky podmienené a nemožné ani uskutočniteľné bez prístrojov, strojov, techník a

procesov. Takže každý fotograf je akýmsi kyborgom alebo kybernetickým organizmom, je súčasťou komplexu človek-stroj, ktorý fotografia musí objasniť.

V zmysle tohto prístupu je nevyhnutné preskúmanie materiality fotografických procesov. Autor pracuje s modifikovanou kamerou obskurou v súbore *Pinhole structures* z roku 1968 (obr.32) a skúmaniu podrobuje aj vzťah medzi pozitívom a negatívom, svetlom a tmou formou fotogramu (podobné experimenty sme mohli postrehnúť už Moholy-Nagya, na ktorého sa autor odvoláva). Súbor *Photogenic Landscapes* (1966) predstavuje fotogramy tekutých a kryštalických látok (voda, cukor, soľ, sklenené triesky), na rotujúcom filmovom materiáli vyvolávajúcom predstavu fiktívnych priestorov a povrchov. Autor v ňom sleduje interakciu medzi svetlom a citlivým materiálom pri skúmaní potenciálu latentého obrazu.(obr. 33) Pracuje s fotografiami z fotoaparátu, ale aj s fotografickou a počítačovou grafikou, montážou, luminografiami, taktiež sa zaujíma o vizuálnu významnosťou fotografického papiera. Analyzuje médium fotografie až na základné jednotky a tie potom naspäť spája do nových vzťahov. Charakteristické pre tvorbu tohto autora je sériovosť jeho diel, ktoré reprezentujú systematický prístup sledujúci rôzne štádia ním vytvorených procesov a simulácií. Sú to v podstate fotografie fotografie.

33)Gottfried Jäger, Photogenic Landscapes, 1967

4.6 Digitálny obraz

Paula Crown

vo svojom súbore *Inside My Head: A Contemporary Self-Portrait* (2013) zobrazuje digitálne manipulované snímky MRI skenov, ktoré znázorňujú, resp. interpretujú vnútorné rezy autorkiným mozgom (obr. 34). Námetom by sme toto dielo mohli zaradiť medzi konceptuálne chápané autoportréty, avšak akákoľvek vizuálna referencia s ľudským telom v snímkach absentuje, dokonca ani odborníci z oblasti neurovedy nie sú schopní deskriptívne analyzovať jednotlivé časti orgánu, teda aj z medicínskeho hľadiska sú tieto obrazy nečitateľné. Podľa autorkiných slov: „Pozerám sa na ne ako abstraktné formy a topológie, ktoré by mohli byť mikroskopickej alebo makroskopickej mierky.”¹⁵ Divákovi taktiež nesprostredkuje akýkoľvek naratívny kontext, ktorý by bol napríklad z pohľadu autoportrétu nevyhnutný. Prezentácia týchto fotografií je navyše doprevádzaná zvukom huslí, ktorých partitúry boli generované prevodom informácií zo skenu prostredníctvom počítačového algoritmu. Táto dvojité forma prezentácie odhaľuje mechanizmus tvorby diela. Obraz aj zvuk sú abstraktnou prezentáciou jedného a toho istého virtuálneho počítačového kódu, ktorý samotný je predmetom umeleckého stvárnenia viac ako útroby ľudského tela, ktoré slúžia ako referencia.

¹⁵ WEEKS, Jerome. Showing Us The Crown Of Her Head. Art&Seek [online]. Dallas: KERA Public Radio/Television, 2017, 6.4.2014 [cit. 2018-02-14]. Dostupné z: <http://artandseek.org/2014/04/06/showing-us-the-crown-of-her-head/>

34) Paula Crown, Inside my Head, 2013-2014 (inštalácia/detail)

Lev Manovich (1960)

Kultúrny teoretik a profesor na City University of New York je známy hlavne svojimi teoretickými textami na poli kultúrnej analýzy. Prístup tohto autora tematizuje problematiku algoritmov stojacich v pozadí našej každodennej existencie. Napriek automatickej a intuitívnej užívateľskej skúsenosti, ktorú má väčšina ľudí s novými médiami, je potrebné obsiahle teoretické vzdelanie na to, aby sme dokázali pochopiť princíp ich fungovania a technické špecifikácie. Súčasný digitálny obraz je tvorený abstraktným kódom informácií, ktoré však pripúšťajú rôzne módy reprezentácie, spracovania, uchovania a intervencie.

Projekt *Phototrails* (2012 - ...) je výskumom, ktorý využíva experimentálne techniky vizualizácie médií na skúmanie vizuálnych modelov, dynamiky a štruktúr zdieľaných fotografií generovaných užívateľmi (obr. 35/36). Pomocou vzorky 2,3 milióna fotografií Instagramu z 13 miest na celom svete ukazuje, ako môžu dočasné zmeny v počte zdieľaných

fotografií, ich umiestnení a vizuálnych charakteristík odhaliť spoločenské, kultúrne a politické poznatky o aktivite ľudí po celom svete.¹⁶

Podobne ako u predchádzajúcej autorky aj v tomto prípade sa substrátom pre zobrazenie stáva nehmotný kód digitálnych fotografií umiestnených na virtuálnej sieti. V digitálnej dobe je fotografia podrobené nehmotným štruktúram, ktoré umožňujú jej vznik, no nie sú priamo viditeľné. „Software sa stal univerzálnym jazykom, stal sa rozhraním medzi našou imagináciou a svetom...Pokiaľ chceme porozumieť dnešným technikám komunikácie, reprezentáciám, simuláciám, analýzam, rozhodovaniu, pamäti, víziám, písaniu a interakcii, musíme porozumieť softwaru.”¹⁷

Lev Manovich a jeho tím redukuje podstatu skúmaných fotografií na jednotlivé farby, ktoré reprezentujú a umiestňujú ich do vzájomných priestorových vzťahov, ktoré umožňujú reprezentáciu veľkého množstva údajov simultánne. Zhluk obrazov neumožňuje akékoľvek naratívne čítanie a jednotlivé fragmenty vystupujú len ako zhluk farieb. Tento spôsob narábania s obrazom pripomína práce spomínané v predchádzajúcej časti textu (Gottfried Jager) ale predmetom vedecko-umeleckého bádania sa stáva samotná vizuálna kultúra a spoločnosť, ktorú reprezentuje nie na základe významu jednotlivých fotografií, ale na základe vzájomných (priestorových, časových,..) vzťahov s kultúrnymi fenoménmi (spoločenské udalosti, katastrofy, vzorce správania,..)

¹⁶ Phototrails: About [online]. New York: CUNY [cit. 2017-12-20]. Dostupné z: <http://phototrails.info/about/>

¹⁷ MANOVICH, Lev. The Algorithms of Our Lives. Manovich [online]. [cit. 2018-01-12]. Dostupné z: <http://manovich.net/index.php/projects/the-algorithms-of-our-lives>

35)Lev Manovich, Detail from Plot visualization by time of day per 289 users, 2018

36)Lev Manovich, Radial image plot visualization (Tel Aviv), 2018

4.7 Odmietnutie obrazov

Refusal of Images, výstava z roku 2012 v A Space Gallery v kanadskom Toronte prezentovala abstraktné diela Broomberga a Chanarina a Rehab Nazzal. Tematicky sa zaoberala konfliktom na Blízkom východe, ale spôsob, akým prezentovala tak náročnú a mnohými inými autormi spracovanú tému bol mimoriadne zaujímavý. Namiesto očakávaných emočne nabitých snímok zobrazujúcich vojenské strety v bezprostrednom naturalizme, na aké sme zvyknutí z dlhoročnej tradície vojenskej reportáže, diela prítomných autorov neprezentujú nič iné, než niekoľko metrov dlhú rolu náhodne exponovaného papiera.

Ako Andreas Müller-Pohle v úvode svojej eseje o *Vizualizmus* (1980) opisuje, súčasná situácia fotografie pripomína mapu bez bielych miest. Za celú dobu fotografickej praxe sa už podarilo vytvoriť celkový inventár všetkých námetov. Najmä v spojitosti s masívnou záplavou obrazového materiálu prostredníctvom médií sa každá fotografia ocitá v kontexte nespočetného množstva podobných ak nie identických snímok, ktoré splývajú do istého informačného, alebo i estetického šumu. To vysvetľuje, prečo sa niektorí umelci rozhodli nepodieľať na tomto presýtení a ich fotografie sa rozhodli vystúpiť z pozície informačného nástroja, obrazu pravdy. Fotografii ako napríklad Jiří Thýn využívajú abstrakciu, aby práve absenciou informácií mohli vzbudiť iný, emočný účinok.

Abstrakcia, prostredníctvom ktorej sa fotografia snažila počas predchádzajúcich storočí legitímne začleniť do kontextu umenia ako autonómnej formy, v dnešnej dobe už nepotrebuje bojovať za svoje právo na existenciu. Namiesto toho môže slúžiť ako útočisko pre umelcov, ktorí sa zo subjektívnych dôvodov rozhodli opustiť pole reprezentatívneho zobrazenia, aby mohli preskúmať iný vzťah k fotografii.

Broomberg & Chanarin

Dielo Adama Broomberga (1970) a Olivera Chanarina (1971) s názvom *The Day Nobody Died* (2008) sa dá z technického hľadiska tiež považovať za fotogram. Jedná sa o fotografický papier, ktorý bol touto dvojicou privezený na miesto bojového konfliktu v Afganistane, kde sa pripojili k bojovým jednotkám za účelom fotografickej dokumentácie. Jedného dňa autori nenaexponovanú rolu papiera rozbalili vo svojej dodávke a na 20 sekúnd vystavili slnečnému svetlu (obr. 37). Výsledkom sú nefiguratívne obrazy, fotogramy, ktorých

hlavná podstata tkvie hlavne v ich indexiálnej podstate. Sú stopou bezprostredných svetelných podmienok na konkrétnom mieste v danom čase. V tak vyhrotenej situácii, akou je epicentrum bojového konfliktu sa zdá byť táto stratégia absurdná. Autori sa zámerne rozhodli odkloniť svoj pohľad od všetkých možných dôležitých situácii, ktoré by si zaslúžili zvečniť. Je to popretím viac ako sto ročnej tradície vojnovkej fotografie a ide proti všetkým konvenciám fotografie vrátane Bressonovského rozhodujúceho okamihu. Je to skôr kritický komentár na margo fotožurnalizmu. Vojnová, dokumentárna a reportážna fotografia sú vždy tendenčné. Zachytávajú pohľad fotografa, ktorý štylizáciou, výberom námetu a technickým spracovaním vždy do obrazu premieta svoje ideologické pozadie. Dá sa povedať, že v klasickom ponímaní viac reprezentuje názor autora, ako objektívnu podstatu výjavu. Broomberg a Chanarin sa týmto gestom radikálne postavili proti všetkým podobným úvahám. Vo svojich fotografiách nevyužívajú obrazové kliše spájané s terorom alebo súcitom. Tieto fotografie akoby viac nadväzovali na viktoriánsku tradíciu objektívneho média, ktoré pravdivo dokáže zaznamenať prostredie okolo seba, neskreslené ľudským vedomím. Narozdiel od štandardných agentúrnych obrazov podávajúcich správu z podobných teritórií, tieto fotografie nesú hodnotu, ktorá je v masovo-komunikačných kanáloch hoci implikovaná, ale nedosiahnuteľná, autenticitu. Z podstaty zvoleného procesu vychádza, že dielo nemohlo vzniknúť žiadnym iným spôsobom, a hoci nevieme presne popísať, prečo nesie konkrétne formálne prvky ako farba alebo tonalita, sú vyjadrením nezameniteľných prítomných svetelných podmienok.

37)Broomberg & Chanarin, *The Day Nobody Died*, 2008 (str. 55-56)

Analýza Paula Virilia rozoberá systematické využívanie kinematografických techník v konfliktach dvadsiateho storočia. Vo svojej štúdií *War and Cinema* (1984), Virilio tvrdí, že logika vojenského vnímania nielenže mení geopolitickú orientáciu vojny, vytvára aj priestor pre spochybnenie samotnej existencie vojaka pretože všetky zmyslové vnemy sú skreslené prizmou subjektívnej perspektívy a ilúzie. Podobne ako súčasne masovo industriálne vedené vojnové konflikty, je aj kinematografia definovaná ako manipulácia obrazov a zvukov, za účelom vytvorenia alternatívnej reality naratívnym a senzorickým klamom. Ako tvrdí Virilio, v súčasnosti sme v stave, ktorý popisuje ako *čistá vojna* - neobmedzené mediálne pokrytie rozširuje a iluzívne formuje naše chápanie vojenských konfliktov, v širšom zmysle i chápanie reality. Poukazuje tým na fakt, že dôležitou súčasťou vojnových konfliktov je aj informačná vojna, ktorá tendenčne (de)formuje spoločenské názory v prospech jednej či druhej záujmovej skupiny. Takto Virilio spochybňuje samotnú podsatu výpovednej hodnoty fotožurnalizmu.¹⁸

V zmysle Viriliovej teórie sa Broomberg a Chanarin radikálne dištancujú od týchto manipulatívnych techník a priznávajú, že podať pravdivé posolstvo o konflikte možné nie je. Paradoxne za účelom zobrazenie objektívnej pravdy sa rozhodli na ňu absolútne rezignovať a podať správu maximálne subjektívne.

Andreas Serrano (1950)

Americký fotograf je spájaný hlavne s kontroverziou v prístupe k spiritualite a námoženským motívom. Vo svojej sérii *Bodily Fluids* (1986 - 1990) fotografuje telesné tekutiny a vytvára z nich abstraktné kompozície. (obr. 38)

V Serranových fotografiách je istá dvojznačnosť. Autor sa pohráva so zobrazením a zámerne mystifikuje zachytený námet. Nie je celkom jasné, na čo sa divák pozerá. Niektoré fotografie vyplňa len jednoliata červená farba, iné zobrazujú miešanie týchto tekutín. Neprítomná mierka nám neumožňuje rozpoznať, aký veľký je obrazový uhol fotografií, takže divák si nie

¹⁸ BURRIS, Jennifer. Archeologies of Vision and Power: Adam Broomberg & Oliver Chanarin. Broomberg and Chanarin [online]. 2018 [cit. 2018-01-20]. Dostupné z: <https://static1.squarespace.com/static/56e1e3e24d088e6834d4fbf4/t/591c2d7abe6594a480f4ce05/1495018874598/ARTICLE+36+-+Archeologies+Of+Vision.pdf>

je istý, či sa pozerá na makro zábery, alebo monumentálne výjavy krajiny. V niektorých prípadoch je predstava hĺbky absolútne potlačená a fotografia pôsobí plošne a pripomína viac maľbu ako fotografiu.

V tomto súbore a v kontexte autorovej tvorby všeobecne sú zjavné záujmy o duchovno a náboženstvo. Z tohto pohľadu môžeme interpretovať aj vybrané fotografie. Krv a vo všeobecnosti má kresťanskej tradícií hlbokú symboliku. Pre Serrana je však dôležitá revolta voči náboženským ikonám a ich rétorike. Využitie abstraktného zobrazenia v západnej katolíckej tradícii je bezprecedentné, pretože úlohou ikon bolo alegoricky ilustrovať Sväté písmo a teda muselo hovoriť jasnou rečou, ktorá bude pochopiteľná pre veriacich. Využitie abstraktného zobrazenia je predmetom individuálnej interpretácie a tým pádom neposkytuje jednoznačný výklad, vzhľadom k tomu, že sa opiera o jedinečnú divácku imagináciu. Serranove fotografie využívajú práve ambivalentnosť, s akou divák môže k dielu pristupovať. Miesi sa tu tradičná symbolika námetu v kontexte katechézy spolu s individuálnou interpretáciou mimonámetových prvkov, ako je farba a jej nuansy, linky, prieniky evokujúce nejaký prebiehajúci dej, súboj, neustálu zmenu.

Jiří Thýn (1977)

Český fotograf a absolvent Ateliéru fotografie na VŠUP v Praze a aktuálně aj pedagóg na FAMU je v českom prostredí umelcom systematicky tvoriacim v zmysle fotografickej abstrakcie.

Skúma možnosti fotografie a testuje hranice medzi videným a zobrazeným. Charakteristická črta pre Thýna je široká škála prístupov a žánrov, ktorými tvorí. Jeho dielo tvoria figuratívne fotografie, koláže, fotogramy, objekty, pracuje s analógovou fotografiou, videom. Rovnako v teoretických východiskách a formálnych prvkoch osciluje naprieč celou škálou prístupov, ktoré história fotografie poskytuje a cielene nadväzuje na tradíciu už vzniknutých fotografií.

Názov svojho programového prístupu si autor formuloval ako *Základní studie, nenarativní fotografie*, ktorý tematizuje médium fotografie a možnosti abstraktného vyjadrenia v kontexte tohto média. Dôvod prečo sa autor rozhodol pre analýzu fotografie je podľa jeho vlastných slov skepticizmus, ktorý ho prinútil prehodnotiť názory na fotografiu.

V kontexte Thýnovej tvorby pred pojmom abstrakcia uprednostníme označenie nenarativna fotografia, ako tvrdí, absolútna abstrakcia vo fotografii nie je možná, pretože fotografia vzniká bezvýhradne ako odraz skutočnosti. „Podstata nenarativnosti motívu je daná tým, že pre jeho správnu interpretáciu nie je dôležitý čas, (plynutie z bodu A do bodu B) teda sa obsah odohráva mimo popísateľný príbeh.”¹⁹ Účelom takéhoto premýšľania je u Thýna snaha zistiť, ako sa dá vnímať abstrakcia vo fotografii. Experimentálnym prístupom chce prebádať pracovné postupy, ktoré mu umožnia vzdialiť sa od informatívnej a ilustratívnej roviny fotografie v prospech abstraktných námetov, ktorých podstata tkvie vo vizualizme daných diel. Centrom záujmu mu je až existenciálna rovina obrazu, ktorá je schopná niesť iracionálne, emotívne posolstvá.

¹⁹ THÝN, Jiří. Kolokvium. Jiří thýn [online]. Praha [cit. 2017-11-28]. Dostupné z: <http://www.jirithyn.cz/sculpture-in-the-street-ii/kolokvium/>

39) Jiří Thýn, *Consciousness as a Fundamental Attribute II*, 2013

V súbore s názvom *Consciousness as a Fundamental Attribute II* (2013) využíva nájdené fotografie z obrázkových časopisov o umení, ktoré mu slúžia ako východisko pre umelecký zásah v podobe perforovania papiera snímku. (obr. 39) Tento prístup je niekde na pomedzí gestického umenia snažiaceho sa takto priamo reagovať s materialitou obrazu v snahe poprieť jeho fundamentálnu vlastnosť reprezentácie. Vodítkom pre tieto rezy odkazujúce na geometrickú abstrakciu mu boli vizuálne prvky fotografie, na ktoré reagoval.

Charakteristická pre tvorbu Thýna je taktiež práca s textom v rôznych podobách. Texty, ktoré sa stávajú rovnocennou súčasťou obrazu oscilujú medzi racionálnymi východiskami, nie však v zmysle konceptuálneho umenia, ani nemajú aspiráciu suplovať úlohu obrazu a iracionálnym poetickým jazykom. Sú v istom zmysle len predĺžením obrazu. Autor aj samotný text vníma ako médium schopné niesť abstraktné významy, napríklad v podobe emócie, kedy nie je podstatný denotatívny význam jednotlivých slov, alebo ich narácia. V súvislosti s obrazom tematizuje text (hlavne vo fotožurnalizme) a jeho úlohu pri vytváraní sociálneho kontextu fotografie. Napríklad v diele *Dva konce vzdálenosti* (2015) využíva agentúrne fotografie

ČTK zbavené kontextu v podobe popiskov a tie následne prezentuje v spojitosti s vlastnými textami. (obr. 40) Tu už práca s nájdeným materiálom nie je náhodná, ale cielená. Autor takto podrobuje žurnalistickú fotografiu významovej analýze a podryva jej významovú autoritu, poukazuje, ako môže byť manipulovateľná a pružná (podobne ako Broomberg a Chanarin v predchádzajúcej časti).

40) Jiří Thýn, Dva konce vzdálenosti, 2015

41) Jiří Thýn, z cyklu *Basic studies 2/Nonnarrative photography*, 2011

Narozdiel od predchádzajúcich diel, sa v súbore *Basic studies 2* (2011) nevyužíva figuratívne nájdené fotografie, ale generuje vlastné abstraktné fotografie za použitia rôznych svetelných efektov. (obr. 41) V týchto fotografiách je zjavná tematizácia svetla a jeho vzťahu k fotografickému médiu ako konštitučného významového prvku obrazu. Túto tendenciu môžeme pozorovať už u L. Moholy-Nagya, ktorého maľby a fotografie uplatňujú podobné formálne aj myšlienkové východiská. Dôležitým momentom pri tvorbe týchto abstraktných

nenaratívnych fotografií je fakt, že Thýn ich chápe ako silné politické gesto. V súvislosti s figuratívnymi fotografiami z iných cyklov už nevyužíva nájsený materiál, ale generuje vlastné kompozície. Tie sa zbavujú akejkoľvek súvislosti s informatívnou reprezentatívnou fotografiou a radikálne znemožňujú akýkoľvek ambivalentný spôsob interpretácie. Nepracuje v nich s kontextom fotografie zaťaženej sociálnym alebo historickým významom. Sú čistou abstrakciou, nenesú kontext, jediné, čo zobrazujú sú ony samé a ich povrch tvorený hrou svetla.

V centre Thýnovho záujmu je čistý vizualizmus neodkazujúci na predmetnú realitu a vychádzajúci zo samotnej podstaty diela.

5. Závěr

Rozbor diel vybraných autorov objasňuje, že abstrahujúce tendencie vo výtvarnej fotografii sú skôr inovatívnym prístupom k zobrazovaniu reality. Abstraktná fotografia sa nedá špecifikovať ako konkrétny žáner, pretože rozbor diel ukazuje, že naprieč tvorbou autorov sa vyskytujú rôzne motívy od zátišia po portrét, odkazujúce na tradíciu abstraktného umenia.

Z hľadiska dejinného vývinu sú pre niektoré časové úseky typické vizuálne a námetové prvky. Tie si zvyčajne privlastňujú od iných umeleckých foriem, najmä od maľby, od ktorej si prepožičiava svoj vizuálny slovník. Abstrakcia skorých fotogramov používa motívy ready-made. Tie boli využívané hlavne v tvorbe raných autorov avantgardy odkazujúcej na dadaizmus a surrealizmus, ako napríklad u Mana Raya. V tvorbe autorov konkrétnej fotografie, akým je napríklad Jaromír Funke, je námetom oslobodenie svetla od hmoty, rovnako ako sa abstraktná maľba snažila oddeliť farbu a tvar od predmetu za použitia geometrických kompozičných prvkov a porušenia perspektívy. Pre tvorbu autorov českej avantgardy a Bauhausu je typické prechod od fotogramu ku konkrétnemu obrazu a hľadanie nevšednej geometrie v banálnych objektoch. Účinky svetla na citlivý materiál alebo chemické a mechanické zásahy vytvárajú nereprezentatívne kompozície, ktoré nemajú účel zachytávať realitu, ako ju vidíme, ale konštruovať celkom nové vnemy. Ich vlastnosti sa stávajú tematickým námetom obrazov, generatívnej fotografie, napríklad v tvorbe Gottfrieda Jagera. V súvislosti s novými technológiami sa abstraktná fotografia snaží zachytiť nehmateľné, resp. neviditeľné javy zo sveta mikrokozmu alebo vyjadriť nehmotné abstraktné informácie skryté ľudskému pohľadu, ako napríklad interpretácia digitálneho kódu. Ďalším okruhom, ktorému sa abstraktná fotografia venuje, je reflexia média, prítomná hlavne v tvorbe autorov post-konceptuálnych hnutí od 60. rokov. Táto tendencia kulminuje aj v súčasnosti, napríklad v podobe tvorby Jiřího Thýna, ktorý spochybňuje úlohu fotografie ako nástroja narácie alebo reprezentácie. Abstrakciu definuje ako subjektívny vzťah média k realite.

Semiotika popisuje reprezentatívnu (resp. figuratívnu, priehľadnú, piktorialistickú) prostredníctvom alloreferenčných znakov, reprezentujúcich objekt mimo priestoru fotografie a abstraktnú fotografiu (nefiguratívnu, nepriehľadnú, nezobrazivú) pomocou autoreferenčných znakov odkazujúcich len samé na seba, samotná existencia abstraktnej fotografie však potvrdzuje, že tieto definície nie sú v rozpore. Vo všeobecnosti sa považujú tieto dve formy ako protikladné, abstraktné verzus konkrétne, avšak treba si uvedomiť, že oba

žánre pracujú s rovnakou metódou zobrazenia, fotografiou. Povaha fotografického znaku je definovaná špecifickým vzťahom, ktoré má toto médium k zobrazovaniu reality. Fotografia nemôže nič nezobrazovať, lebo k svojmu vzniku potrebuje reálnu predlohu. Abstraktná fotografie teda poukazuje na fakt, že znak vo fotografii môže na seba ľubovoľne preberať alloreferenčnú i autoreferenčnú podstatu bez toho, aby sa navzájom vylučovali.

Každá konkrétna fotografia obsahuje abstraktnú rovinu a každá abstraktná fotografia obsahuje konkrétne prvky. Rozdiel je v spôsobe čítania. Analýza semiotických znakov len poukazuje na skutočnosť, že tieto režimy čítania sú vo fotografii prípustné, navzájom sa nevylučujú a nevyčleňujú tento žáner z kontextu iných ako samostatný celok.

Zoznam obrázkov

(abecedne radený menný zoznam)

ATKINS, Anna. Cyanotype Impressions [online]. In: . [cit. 2018-02-13]. Dostupné z: <http://www.full-stop.net/2015/10/21/features/essays/anna-ricciardi/art-algae-the-work-of-anna-atkins/>

BROOMBERG & CHANARIN. The Day Nobody Died [online]. In: . [cit. 2018-01-29]. Dostupné z: <http://www.broombergchanarin.com/hometest/#/the-day-nobody-died-1-1/>

DARGET, Louis. Volcan [online]. In: . [cit. 2018-03-10]. Dostupné z: <http://www.artnet.com/artists/louis-darget/le-volcan-photographie-fluidique-de-la-pens%C3%A9e-3oY PZlpDYBUHZ5RbRrIXqA2>

FÄHRENKEMPER, Claudia. Imago [online]. In: . [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: <http://www.claudia-faehrenkemper.com/web.htm>

FUNKE, Jaromír. Kompozice [online]. In: . [cit. 2018-01-29]. Dostupné z: <https://www.sfmoma.org/artwork/79.250> FUNKE, Jaromír. Nová architektura [online]. In: . [cit. 2018-01-29]. Dostupné z: <http://www.isabart.org/person/3024/works>

HEIDERSBERGER, Heinrich. Rytmogram [online]. In: . [cit. 2018-02-08]. Dostupné z: http://www.heidersberger.de/pages/heinrich_heidersberger/rhythmogramme/english.html#prettyPhoto

JÄGER, Gottfried. Pinhole Structures [online]. In: . [cit. 2018-02-03]. Dostupné z: <http://www.gottfried-jaeger.de/articles%23categoryArticles?id=72>

KÜHN, Heinrich. *Blumenstillleben* [online]. In: . [cit. 2018-01-02]. Dostupné z: <https://i.pinimg.com/originals/68/b9/45/68b9451e74a3f328f87f5f301c323e3e.jpg>

LARIONOV, Michail. Rayonist Composition [online]. In: . [cit. 2018-02-01]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/78586>

MANOVICH, Lev. Instagram Cities [online]. In: . [cit. 2018-01-02]. Dostupné z: <http://phototrails.info/wp-content/themes/phototrails/assets/images/instagram-cities/cities-3.jpg>

MOHOLY-NAGY, László. Lichtspiel Schwarz Weiss Grau [online]. In: . [cit. 2018-02-28]. Dostupné z: <http://www.medienkunstnetz.de/works/lichtspiel/images/3/>

MOHOLY-NAGY, László. Komposition Z VIII. In: Iconographics [online]. [cit. 2018-01-28]. Dostupné z: <http://www.iconographics.com/laszlo-moholy-nagy/>

MOHOLY-NAGY, László. Portrait of a Child [online]. In: . [cit. 2018-02-20]. Dostupné z: <http://www.ideelart.com/img/cms/Laszlo%20Moholy-Nagy%20-%20Portrait%20of%20a%20Child,%201928.jpg>

MOHOLY-NAGY, László. Photogram [online]. In: . [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <https://thecharnelhouse.org/2014/06/19/laszlo-moholy-nagy-paintingand-photography/laszlo-moholy->

nagy-hungarian-bacsborsod-hungay-1895-1946-chicago-ill-usa-photogram-1925-photograph-grman-20th-century-gelatin-silver-print-image-17-8-x-23-7-cm/#main

VAN POL, Christiaen. Roses [online]. In: . [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/f4/60/c7/f460c72b1b9f6c3d2ea282e38c726e3f.jpg>

RAY, Man. Rayograph [online]. In: . [cit. 2018-02-15]. Dostupné z: <http://www.artnet.com/artists/man-ray/rayograph-JjCNImFbl-R9e-CvvJCnyw2> RAY, Man. Rayograph. In: MoMA [online]. [cit. 2018-01-18]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/49571>

RAY, Man. The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows. In: MoMA [online]. [cit. 2018-01-18]. Dostupné z: https://www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/07/Ma-Ray.-The-Rope-Dancer-469x333.jpg

RAY, Man. Champs délicieux. In: Art Net [online]. [cit. 2018-01-18]. Dostupné z: http://www.artnet.com/artists/man-ray/champs-d%C3%A9licieux-album-de-photographies-2vxvR5Qc4VWsneljLw_2Vg2

SERRANO, Andreas. Semen and Blood II [online]. In: . [cit. 2018-01-8]. Dostupné z: <http://andresserrano.org/series/bodily-fluids>

SCHAD, Christian. Schadograph [online]. In: . [cit. 2018-01-29]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/50006>

TALCROFT, Colin. Homage to Rayonism [online]. In: . [cit. 2018-02-01]. Dostupné z: <http://www.sonic.net/~talcroft/PinholeSite/Homagetorayonism.html>

THÝN, Jiří. Consciousness as a Fundamental Attribute II [online]. In: . [cit. 2018-01-30]. Dostupné z: <http://www.jirithyn.cz/recent-works/consciousness-as-a-ii/>

THÝN, Jiří. Basic studies 2 [online]. In: . [cit. 2018-01-30]. Dostupné z: <http://www.jirithyn.cz/recent-works/basic-studies-2/> VRIES, Hans. Perspective (...) [online]. In: . [cit. 2018-01-05]. Dostupné z: <http://www.sothebys.com/cn/auctions/ecatalogue/2012/travel-atlases-maps-natural-history-112401/lot.95.html>

WIŠKOVSKÝ, Eugen. [online]. In: . [cit. 2018-03-1]. Dostupné z: <http://insideart.eu/wp-content/uploads/2015/05/eugen-wiskovsky01.jpg>

Zoznam použitej literatúry

(abecedne radený menný zoznam)

BARTHES, Roland. Camera lucida: reflections on photography. Pbk. ed. New York: Hill and Wang, 2010. ISBN 978-0-374-53233-8.

DUFEK, Antonín. Jaromír Funke: mezi konstrukcí a emocí. V Brně: Moravská galerie, 2013. ISBN 978-80-7027-264-0. HORAK, Ruth, ed. Rethinking Photography I+II: Narration and New Reduction in Photography. 2003. Salzburg: Fotohof editions Band 37, 2003. ISBN 3-901756-37-X.

JÄGER, Gottfried. Generative Photography: A Systematic, Constructive Approach. Leonardo [online]. 1986, 19(1), 19- [cit. 2017-11-20]. DOI: 10.2307/1578296. ISSN 0024094X. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1578296?origin=crossref>

JÄGER, Gottfried. a Vladimír. BIRGUS. Die Kunst der abstrakten Fotografie: The art of abstract photography. Stuttgart: Arnoldsche, c2002. ISBN 3897900157.

KUHN, Thomas S. Struktura vědeckých revolucí. Praha: OIKOYMENH, 1997, 206 s. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-86005-54-2.

LARSON, Kay. Where the heart beats: John Cage, Zen Buddhism, and the inner life of artists. New York: Penguin Books, 2013. ISBN 978-0-14-312347-7.

NÖTH, Winfried. Photography between reference and self-reference. HORAK, Ruth, ed. Rethinking Photography I+II: Narration and New Reduction in Photography. 2003. Salzburg: Fotohof editions Band 37, 2003, s. 22-34. ISBN 3-901756-37-X.

PETŘÍČEK, Miroslav. Fotografie a vizuální zkušenost. Fotograf. Praha: Fotograf07 o.s., 2010, 9(16), 102-103. REXER, Lyle. The edge of vision: the rise of abstraction in photography. New York: Aperture, c2009. ISBN 978-1-59711-100-3.

VARNEDOE, Kirk. Pictures of nothing: abstract art since Pollock. Princeton: Princeton University Press, c2006. A. W. Mellon lectures in the fine arts, 2003. ISBN 0-691-12678-X.

Zoznam elektronických zdrojov

BAL, Mieke a Norman BRYSON. Semiotics and Art History. The Art Bulletin [online]. College Art Association, 1991, 73(2), 174-208 [cit. 2018-02-01]. Dostupné z: Semiotics and Art History

BURRIS, Jennifer. Archeologies of Vision and Power: Adam Broomberg & Oliver Chanarin. Broomberg and Chanarin [online]. 2018 [cit. 2018-01-20]. Dostupné z: <https://static1.squarespace.com/static/56e1e3e24d088e6834d4fbf4/t/591c2d7abe6594a480f4ce05/1495018874598/ARTICLE+36+-+Archeologies+Of+Vision.pdf>

LAXTON, Susan. "Flou": Rayographs and the Dada Automatic. October [online]. MIT Press, 2009, (127), 25-48 [cit. 2018-02-15]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/40368552>

MANOVICH, Lev. The Algorithms of Our Lives. Manovich [online]. [cit. 2018-01-12]. Dostupné z: <http://manovich.net/index.php/projects/the-algorithms-of-our-lives> 4 Narrating in Three Dimensions: László Moholy-Nagy's "Vision in Motion".

MCBRIDE, Patrizia. The Chatter of the Visible: Montage and Narrative in Weimar Germany [online]. 1. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2016, s. 83-110 [cit. 2018-01-27]. ISBN 978-0-472-90066-4. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1gk08k8.9>

MOHOLY-NAGY, Laszlo. Painting, Photography, Film. London: Lund Humphries, 1969. A Bauhaus Book. ISBN 0853310831. Dostupné také z: https://monoskop.org/images/c/cb/MoholyNagy_Laszlo_Painting_Photography_Film.pdf

SHANKEN, Edward A. Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art. Leonardo [online]. The MIT Press, 2002, 35(4), 433-438 [cit. 2017-12-30]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1577407>

STIEGLER, Bernd. Gottfried Jäger: The Photographer of Photography. Gottfried Jäger [online]. Gottfried Jäger, 2018 [cit. 2018-01-30]. Dostupné z: <http://www.gottfried-jaeger.de/articles%23categoryArticles?id=98>

THÝN, Jiří. Kolokvium. Jiří thýn [online]. Praha [cit. 2017-11-28]. Dostupné z: <http://www.jirithyn.cz/sculpture-in-the-street-ii/kolokvium/>

WEEKS, Jerome. Showing Us The Crown Of Her Head. Art&Seek [online]. Dallas: KERA Public Radio/Television, 2017, 6.4.2014 [cit. 2018-02-14]. Dostupné z: <http://artandseek.org/2014/04/06/showing-us-the-crown-of-her-head/> Phototrails: About [online]. New York: CUNY [cit. 2017-12-20]. Dostupné z: <http://phototrails.info/about/>