

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav reklamní fotografie a grafiky

akademický rok: 2008/2009

# ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **David ŠMITMAJER**

Studijní program: **B 8206 Výtvarná umění**

Studijní obor: **Multimedia a design – Reklamní fotografie**

Téma práce: **1. Teoretická část:  
Digitální montáž v současné české výtvarné  
fotografii**

**2. Praktická část:**

**a) série plakátů: Odpad**

**b) katalog výrobků nebo služeb: Transport odpadu**

**c) volný výstavní soubor: Memoáry**

Zásady pro vypracování:

**1. Teoretická část:**

**Rozsah práce: min. 25 stran textu + ilustrace, použitá literatura.**

**Součástí obhajoby práce je přednáška včetně obrazové prezentace na dané téma teoretické části Bakalářské práce v rozsahu cca 10 min.**

**2. Praktická část:**

**a) série fotografických plakátů na závažné celospolečenské téma: 3x maketa plakátů A2 s grafickou úpravou, případně textem**

**b) katalog výrobků nebo služeb: celkem 12–15 ks fotografií – formát 24 x 30 cm jako maketa s grafickou úpravou + 6 zdrojových fotografií ve formátu 24 x 30 cm**

**c) volné fotografie – výstavní soubor: ucelený, koncipovaný soubor fotografií (explikace + písemná obhajoba), min.10 ks fotografií, v archivní kvalitě, výstavní formát (min. 50 x 60 cm), libovolná technika, adjustováno + písemná obhajoba cca 2 str. textu**

**d) interaktivní prezentační CD (4 ks), které obsahuje teoretickou část Bakalářské práce, praktickou část v prezentačním programu Power Point nebo Flash a jednotlivé fotografie v reálné velikosti v rozlišení 300 dpi + náhledové 72 dpi. a indexprinty.**

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

Seznam odborné literatury:

**Doporučené zdroje:**

**veškerá dostupná odborná literatura a webové stránky vztahující se k tématu po konzultaci s vedoucím práce.**

Vedoucí bakalářské práce: **BcA. Jan Freiberg**

Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2008**

Termín odevzdání bakalářské práce: **11. května 2009**

Ve Zlíně dne 1. prosince 2008

  
doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
pověřená děkanka



  
MgA. Václav Ondroušek  
ředitel ústavu

**Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použil.

David Šmitmajer

Ve Zlíně dne 5. 5. 2009

## **ABSTRAKT**

V této teoretické práci se snažím prozkoumat využití digitální montáže ve fotografii na české výtvarné scéně. Zamýšlím se nad opodstatněním samotného využití této techniky a nad principy, jimiž je zasazena do souvislostí českých i světových historických kontextů.

### **klíčová slova:**

Fotografie, montáž, manipulace, koláž, retuš, multiplikace, recyklace, postprodukce.

## **ABSTRACT**

In my theoretical essay I will focus on analyzing the usage of digital montage in photography on the Czech graphic stage. Foundation of utilization of this technique will be examined as well as principles that put it into relationship with Czech and international historical contexts.

### **Keywords:**

Photography, montage, manipulation, collage, retouch, multiplication, recycling, postproduction

Děkuji za vedení práce, rady a konzultace Janu Freibergovi.

Poděkování také patří všem pedagogům Ateliéru Reklamní fotografie, Pětě Jirouškové, rodinným příslušníkům a přátelům za trpělivost a pomoc při realizaci bakalářské práce.

## **OBSAH**

<b>ÚVOD .....</b>	<b>7</b>
<b>1 DIGITÁLNÍ MONTÁŽ V SOUČASNÉ ČESKÉ VÝTVARNÉ FOTOGRAFIÍ..</b>	<b>10</b>
1.1 HISTORICKÁ BÁZE .....	10
1.2 PROSTOROVÁ ODYSEA .....	14
1.3 MULTIPLIKAČNÍ EXTÁZE .....	22
1.4 IDENTITÁN .....	25
1.5 POLITIKKAL .....	35
1.6 SATISFAKCE POD OBOJÍ .....	40
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>44</b>
<b>SEZNAM POŽITÉ LITERATURY .....</b>	<b>45</b>
<b>SEZNAM ELEKTRONICKÝCH ROJŮ .....</b>	<b>46</b>
<b>SEZNAM AUTORŮ .....</b>	<b>46</b>

## ÚVOD

Digitální montáž je fenomén, který v současné době hýbe vizuálními styly a právě díky všem dnešním médiím, jako jsou televize, časopisy, film a internet, je součástí našeho každodenního života. Za pomoci retuše a dalších velmi dokonalých editovacích pomůcek nechávají produkční společnosti vzniknout bájně, superschopné hrdiny a příšery. Výjimkou nejsou ale ani „krásné“ ženy z módních časopisů. Někdy může obeznámeného pozorovatele až zaskočit lačnost a důvěra průměrných diváků po těchto fiktivních obrazech, které pouze vypadají jako fotografie. Tento jev komentuje Geoffrey Batchen ve svém eseji *Ektoplasma* slovy: <sup>1</sup> „*Věc a znak, příroda a kultura, člověk a stroj – všechny tyto doposud spolehlivé kategorie se najednou hroutí v jedno. Brzo se možná bude celý svět skládat z nerozlišitelné „umělé přírody“.* Podle nastíněného scénáře se pak odvěká otázka, jak rozlišit pravdu od lži, změni v pouhý kuriózní anachronismus – stejně jako fotografie.“

<sup>2</sup> „*Postprodukce*“ je technický pojem, používaný ve světě televize, filmu a videa. Označuje se jím veškeré zpracování natočeného materiálu: střih, vkládání dalších obrazových či zvukových zdrojů, titulkování, hlasy mimo kameru (off), zvláštní efekty. Jde o činnosti spjaté se světem služeb a recyklace; postprodukce tedy patří do terciálního sektoru, který stojí v protikladu k sektoru průmyslu či zemědělství, tedy sektoru, kde se produkuje „hrubé“ výrobky.“

Předpona „post“ nám říká, že cílem celého principu je znovu objevení forem pro již existující způsoby zobrazování a formální struktury. Celou myšlenkou je pak ovládnutí všech kulturních kódů a forem, které nám jsou již dobře známé z každodenního života a děl světového kulturního dědictví. Výsledkem je jakási rekultivace nebo recyklace již vytvořeného. Nicolas Bourriaud výstižně komentuje: <sup>3</sup> „*Dnešní umění je „kutilství s použitím hotových produktů“*, surfování po celých sítích znaků, vkládání vlastních forem do již existujících čar.“

---

<sup>1</sup> BATCHEN, Geoffrey. *Ektoplasma*. In: Císař, K. (ed.). *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann a synové, 2004. ISBN 80-329-5169-6, str. 341

<sup>2</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce*. Tranzit.cz, 2004. ISBN: 80-903452-0-4, str. 3

<sup>3</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce*. Tranzit.cz, 2004. ISBN: 80-903452-0-4, str. 11

V dnešní společnosti je velmi dobře známá postava dýdžeje jako člověka rekvizujícího již vytvořené hudební konstrukce. Jeho tvorbu lze chápat cestou světem obecně známých znaků, které musí podřídit své subjektivní selekci a dát je do konkrétních souvislostí. Stejně tvoří i vídzej, který pracuje v principech stejným stylem jako dýdžej. Místo recyklace zvukových stop je jeho nástrojem kombinování prvků vizuálních.<sup>4</sup> „*Tato recyklace zvuků, obrazů či forem předpokládá neustálé proplouvání meandry dějin kultury – přičemž tato plavba se nakonec sama stává námětem uměleckého zpracování.*“

Na úvod bych rád ještě uvedl esej *Photography and Modern Vision: The Spectacle of 'Natural Magic'* napsaný Donen Slaterem. V jeho textu jsou pro mne dvě velmi zásadní kapitoly a to *Seeing is believing (vidění je důvěřování)* a *Believing is seeing (důvěřování je vidění)* bilancují nad tématem důvěry diváka k vizuální kompresi momentu ve fotografii.

V prvním textu *Seeing is believing* definuje Slater fotografii jako médium redukující svět do obrazů jeho zevnějšku a povrchu. Komprimuje poznatý a existující svět do pozorovatelných vlastností a chování hmoty. Fotografie je prostředkem produkujícím pozitivistickou vizi. Následně Slater se pokouší i členit rozdíly tohoto triviálního realismu fotografie do tří skupin. *Zpodobňující realismus*, kde je fotografický obraz chápán jako realistické zobrazení momentu a svým přirozeným hyperrealismem samotné médium staví nad všechny ostatní jako je například malba. Fotografie je jakoby považována za nadřazený realismus, který je odůvodněn „obkreslovací“ dokonalostí jeho samotného. Druhý nazývá *ontologickým* nebo *existencialistickým realismem*. Fotografie je zrcadlem s pamětí zaznamenávající věrně hmotu, mimo jiné ale také existenční paměti, která zachycuje různé formy bytí. Závisí tedy na bytí konkrétního objektu, jenž je fotografován: něco se musí před objektivem odehrát. Třetí formou je *mechanický realismus*. Mechanický znamená být neosobní. Na svět může být nahlíženo jako na produkt industriálního, přičemž samotné uvědomování si tohoto, vytváření a zobrazování má jedno společné a tím je konceptuálně jednotná technologie zobrazování.

V druhé části *Believing is seeing* dochází Slater k dedukci: když vidění je jediným podkladem pro důvěřování, pak musí být zákonitě neustále generován nějaký vizuální

---

<sup>4</sup>BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce*. Tranzit.cz, 2004. ISBN: 80-903452-0-4, str. 10



aspekt ovlivňující důvěru. Jako příklad ukazuje malbu *Josepha Wrighta z Derby, An Experimental on a Bird in an Airpump (Experiment s ptákem a vzduchovou pumpou)*, kde je vyobrazen senzační přírodní fakt ve své síle vědeckého demonstrativního experimentu. Diváku je tak dána konstanta či měřítko k přijímání důvěrných informací samotným médiiem nikoliv reálnou zkušeností. Pak ale dochází logicky k momentu, kdy samotné médium může být zneužito vůči zažitým hodnotám k vytvoření fikce, která bude obecně uznávána za pravdu. Přičemž globálním důsledkem celého faktu by mohlo být rozbití norem autentičnosti a zničení důvěry v média (pakliže uvažujeme tak, že k něčemu podobnému ještě nedošlo).

Středem mého zájmu není psát práci o montáži, která je užitá v reklamních sférách. Mým nosným tématem je digitální montáž užitá jako vyjadřovací prostředek v dnešním českém výtvarném umění. Nejdříve se pokusím v následující kapitole uvést několik podstatných momentů pro samotný vznik techniky montáže. V dalších kapitolách věnovaným určitému tématu fotografie se pokusím seznámit čtenáře s fotografy, kteří dle mého úsudku patří do dané kategorizace a za zmínku v rozsahově omezené práci. Každá kapitola je navíc uvedena specifickým historickým kontextem a to nejen všeobecným, ale i specifickým pro české země.

## DIGITÁLNÍ MONTÁŽ V SOUČASNÉ ČESKÉ VÝTVARNÉ FOTOGRAFII

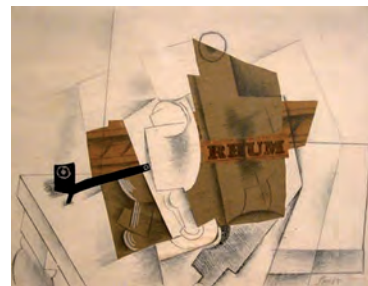
### 1.1 Historická báze

Dohledat počátek obrazové manipulace ve vizuální kultuře je poměrně obtížné. I tak lze za první pokusy považovat čínské koláže, které 200 let př. n. l. šly ruku v ruce s vynálezem samotného média papíru. Tyto techniky byly velmi omezené až do 10. století, kdy tehdejší japonští kaligrafové začali využívat techniku kombinace papírků s předem napsanými slovy, lepenými do významově bohaté poezie. V Evropě můžeme najít paralelu koláže v sakrálních stavbách. Zde se od 13. století začaly lepit zlaté šupinky k výzdobě interiérů. Následně pak od 15. století začaly být používány k výzdobě maleb i drahokamy.

Navzdory využití koláže již v období před rokem 1900, nebyla tato metoda považována za plnohodnotný výrazový prostředek umění. To vše se ale změnilo s příchodem modernismu. Jedním z prvních kdo použil techniky vlepování do předem vytvořeného obrazu, a to bytové tapety na zdi s imitací dubového dřeva, do jedné ze svých kreseb uhlem, byl světoznámý kubistický malíř Georges Braque. Po jeho vzoru se následovně začal o samotnou koláž zajímat i Pablo Picasso, s nímž je právě Braque považován za tvůrce slova koláž (odvozeno z francouzského slova *coller*, mající význam lepidlo).



*Georges Braque*



*Pablo Picasso*

Počátkem 20. století se začala rozvíjet i jedna z prvních fotografických tendencí piktorialismus vzniknuvší v Anglii. Jeho opodstatněním bylo vyrovnat se s nedoceněním fotografie v uměleckých sférách tehdejší doby. Objevila se proto tendence, která se pokoušela do fotografie implikovat autorskou abstrakci a impresi. Piktorialističtí autoři se snažili potlačit divákovo chápání fotografie jako média omezeného pouze na obkreslování či zrcadlové zobrazování skutečnosti. Začali proto využívat techniky malé hloubky ostrosti, speciálních změkčovacích filtrů a především složitých manipulací v temné komoře a při samotné práci

s negativem. Fotografové často do svých negativů škrábali, dokreslovali, stříhali a následně světlem spojovali negativy s různým obsahem. A to vše s cílem vytvořit originální dílo. Piktorialismus byl tudíž prvním projevem manipulace fotografického obrazu. Malíř a fotograf *Oscar Gustave Rejlander* ale první fotomontáž vystavil již v roce 1855. O dva roky později představil na manchesterské výstavě soudobého umění alegorický výjev *Dva způsoby života*, který byl složen ze třiceti záběrů. K vyobrazení cností a neřestí použil 25 postav nasnímaných v dílčích kompozicích. Fotografie vyvolala pohoršení i nadšení u veřejnosti. Avšak uznání se Rejlanderovi dostalo od samotné královny Viktorie.

Skládání několika negativů do jednoho pole může připomínat vrstvení kulis při práci scénografa v divadle nebo snad doby 20. let 19. století, kdy Louis-Jacques-Mandé Daguerre vytvářel fenomenální diorama z potřeby zachycení realistického obrazu světa. Oproti piktorialismu ale tyto příklady pracují v momentě prezentace s prostorem a světlem. Možná by bylo lepší přirovnat tyto tendence přímo k dnešním mattepainterům, fotokompositorům a videokompositorům.



*Louis-Jacques-Mandé Daguerre*

Nově vznikající avantgardní hnutí bylo spojeno s modernou společným antitradicionalismem a společenskou revoltou. Specifikem avantgardy bylo odmítání sociální nespravedlnosti a krach evropských humanitních ideálů, podmíněné vypjatým obdobím 1. světové války. Z toho je zcela zřetelně plynoucí příklon k extrémistickým hnutím, jako je komunismus, anarchismus, ale i fašismus (například italští futuristé) a dále kolektivismus (snaha o sdružování do skupin, spolků a svazů, např. Bauhaus, De Stijl). A právě jednou z nejvýznamnějších skupin na české půdě je surrealistické sdružení Devětsil, které vzniklo ve 20. letech 19. stol., mezi jehož členy se řadí autoři Karel Teige, Jindřich Štýrský, Toyen a další. Ti nechali po roce 1935 vzniknout fenomenálním kolážím, při kterých používali kombinaci fotografie, textu a grafiky. Byly to koláže, které navazovaly na jejich vlastní tvorbu obrazových básní a tvorbu Johna Heartfielda, jenž se proslavil dadaistickými kolážemi proti nacistickému režimu a ovlivnil celou řadu dalších avantgardních autorů v celé Evropě.



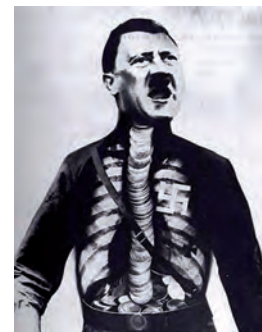
Karel Teige



Karel Teige



Jindřich Štyrský

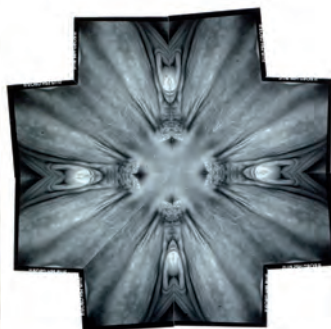


John Heartfield

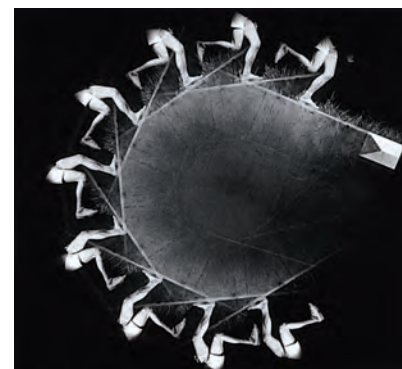
Slovenská nová vlna <sup>5</sup> „navazuje mimo jiné na tradici tzv. živých obrazů, dada, surrealismu a nových forem umění 70. let.“, jak ji specifikoval Antonín Dufek v jednom ze svých textů. Skupina slovenských fotografů, která se sešla při studiu na FAMU v Praze a svou hravou imaginativní tvorbou v první polovině 80. let nabourala zaběhlý pohled na tehdejší fotografii. Pro ně charakteristická postmoderní hra s lidským tělem a banalitou se dostala až do poloh experimentálních s technikou domalby, koláže a složité montáže v černé komoře. Mezi nejvýznamnější autory z našeho úhlu pohledu je možné řadit Jano Pavlíka a jeho jednoduché deníkové koláže, dokreslované velmi expresivními kresbami a texty, dále Miro Švolíka s jeho obsesí pro lidské tělo a nahotu samotnou, ale i Kamilu Vargu, který za pomoci luminografie a multiexpoze vytvářel surrealistické montáže.



Jano Pavlík



Miro Švolík



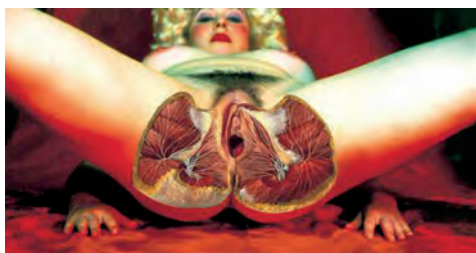
Kamil Varga

<sup>5</sup>ILLEK, Zbyněk. *katalog k výstavě Rudo Prekop, Zátíší 1989–2006*

Důležité pro rozvoj digitální montáže bylo vynalezení snímače typu CCD v roce 1969 Georgem Smithem a Willardem Boylem, který pak v následujícím roce zabudovali do těla fotoaparátu. Teprve roku 1981 společnost Sony vyrobila první fotoaparát, jež místo filmu na chemickém principu zaznamenával obraz pomocí elektronických prvků CCD. Tento moment nastartoval zběsilý rozvoj digitální techniky a její následné zpřístupnění široké veřejnosti, stejně jako když George Eastman koncem 19. století napomohl zlidovění černobílého procesu službou fotolaboratoří a chvástl se sloganem: „You press the button, we do the rest.” – „Vy stisknete tlačítko, my zařídíme zbytek”.

V českých zemích se digitální fotografie bujně rozmáhá od druhé poloviny 90. let. Avšak již před tím je digitální obraz a jeho jednoduchá manipulovatelnost v počítači využita k vytvoření osobitého uměleckého artefaktu. Jedním z prvních průkopníků nebo spíše průkopnic byla *Veronika Bromová*, která vystavila v roce 1993 soubor *Fotoimplantace*, kde pracuje s tématem identity a ubikvitní (všude se vyskytující) reklamy. Jako prostředek autorka používá amputace a implantace jednotlivých částí těla u rasově rozdílných lidí z fotografií od Oliviera Toscaniho nafocených pro United colors of Benetton. V roce 1994 prezentovala soubor *Holky, taky holky*, který staví na tématu identity a ženského těla, jež v některých případech podléhá transvestitickým modifikacím. K samému jádru ženského těla se dostává o dva roky později výstavou nazvanou *Pohledy*, kde Bromová montuje do fotografií vlastního těla obrazy z anatomických atlasů.

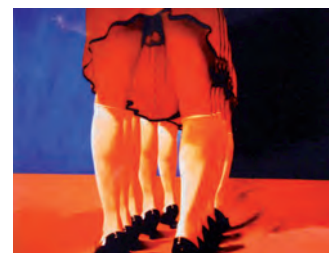
*Veronika Bromová*



*Pohledy*



*Fotoamputace - fotoimplantace*



*Holky, taky holky*

Od roku 1991 s digitálním médiem fotografie pracuje i výtvarník *Jiří David*. Na jeho projektu *Hidden Images* spolupracuje s fotografy Martinem a Petrem Polákovými, kteří vypomohli svými technickými možnostmi digitální techniky. Tyto fotografie odhalují vizuálně nezvyklý pohled na portréty rozříznuté v polovině a znovu zrcadlově spojené stejnými polovinami k sobě, čímž pozměňuje zažité vnímání tváře. Oba vzniklé portréty

jsou vždy vystaveny vedle sebe, což umožňuje konfrontovat dojem z obou nepřírodně symetrických celků jedné tváře. To vše umocněno použitím tváří, které jsou velmi dobře známy ze společnosti dané doby. Dále v roce 1998 komentuje rasismus a výtvarná umění v sérii fotografií *Ruce nad uměním*, zde za pomoci fotomontáže umístil nad známá díla, která jsou nějakým způsobem propojena s uměním, černošské ruce trpící chorobou zvanou albinismus. Tímto postojem poukazuje na rozpor mezi rozvojovými zeměmi světa a nesmyslně drahým a přeceňovaným uměním ve světových galeriích. „Černobílé“ ruce jakoby propojují tyto dva rozdílné světy s rozporuplnými hodnotami.

*Jiří David*



*Hidden Image*

*Ruce nad uměním*

## 1.2 Prostorová odysea

Téma krajiny v historii fotografie začíná první fotografickou knihou vůbec. Tou se stala v roce 1844 kniha proslulého fotografa Williama Henryho Foxe Talbota s názvem *The Pencil of Nature* – Tužka přírody. Následně bylo během dvou let vydání doplněno dalšími pěti díly.



*W. H. F. Talbot - The Pencil of Nature*

Tyto počáteční záznamy statických pohledů do přírodních i městských krajín byly zapříčiněny značně svazujícími technickými parametry v raných dobách fotografie. Pro dosažení správného fotografického výsledku bylo zapotřebí dlouhé expozice. Přes tyto problémy se ale fotografie v několika desítkách let přenesla. Místopisná fotografie se tak stala samostatně se profilujícím odvětvím.

V šedesátých letech 19. století se právě fotografie vyčleňuje jako velmi silný dokumentační prostředek na geologických průzkumných výpravách, které byly tou dobou velmi oblíbené. Fotografie plnila hlavně technické parametry dokonalého obkreslování reality a o výtvarných tendencích by se dalo hovořit jen výjimečně. Mezi nejproslulejší fotografie té doby patřili Felix Bonfils (mapoval arabské země), Auguste R. Bisson (známý první vysokohorskou fotografií), Timothy H. O'Sullivan (mapoval zanikající pozůstatky indiánských kmenů v Americe, divoký západ a pod.) a francouzský malíř a fotograf Le Grey, který se proslavil vynálezem techniky kombinování negativů, pro které bylo zapotřebí diametrálně různé expozice do jednoho výsledného expresivně bohatého obrazu mořského horizontu. A právě banální fotomontáž mu napomáhá v dané době k dosažení žádaného výsledku, který dobře zná ze své profesionální malířské praxe.



Felix Bonfils



Auguste R. Bisson



O'Sullivan



O'Sullivan



Le Grey

Po první světové válce, v dobách velkých změn a velkého přelomu nejen politického, ale i uměleckého, dochází k boření veškerých dosavadních konvencí. Nově nastupující avantgarda hýřící antitradicionalismem a společenskou revoltou napomohla v druhé polovině 20. let vzniku směru nazvaného *Nová věcnost*. Směru, který je z hlediska dějin umění jakýmsi spojovacím článkem mezi expresionismem (ze kterého vyrůstal a vůči kterému se zároveň i vymezoval), dadaismem a surrealismem. Nová věcnost oproti subjektivistickým směrům a od radikálního expresionismu až po kubismus vyzdvihla význam

objektu. Karel Teige o ní v roce 1922 napsal: <sup>6</sup>„V novém světě je nová funkce umění. Není třeba, aby bylo ornamentem a dekorací života, neboť krásu života, holou a mocnou, netřeba zastíratí a hyzditi dekorativními přívěsky. Není třeba umění ze života a pro život, ale umění jako součást života.“. To se ve fotografii projevilo čistou realističností (funkčním využitím světla, tonality, ohniskové vzdálenosti a úhlu záběru). V Evropě byla Nová věcnost zastoupena především německými autory jako byl August Sander, Karl Blossfeldt, Helmar Lerski a další. Za tehdejší Československo zastupoval tento směr Jaromír Funke a Josef Sudek. V USA se tvorba autorů jako byl Paul Strand, Edward Weston, Imogen Cunninghamová, Ansel Adams a Walker Evans zaštiťovala názvem *Americký velkoformátový verismus* (realismus).



August Sander



Karl Blossfeldt



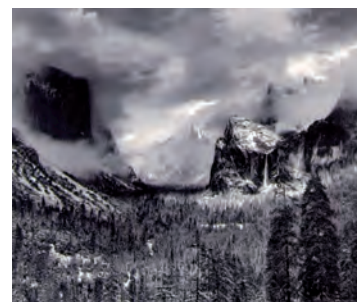
Jaromír Funke



Josef Sudek



Ansel Adams



Edward Weston

<sup>6</sup>Teige K. Umění dnes a zítra. In: Seifert J, Teige K (eds). *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Večernice 1922. str. 197–198.



Ve fotografii se všeobecně druhá světová válka silně odráží. Média fotografie a filmu jsou využívána především k propagandě a ke zpravodajským účelům. V dobách poválečných pak na území východní Evropy podstatně omezila volné myšlení a tvorbu totalitní nadvláda stalinovských komunistů. Výtvarníci často ze strachu a silného vlivu cenzury podlehli vlivu sociálního realismu spočívajícího v zobrazování zájmů a aktivit dělnické třídy.

Další projevy krajinářské fotografie v druhé polovině 20. století jsou zcela různorodé a souvisejí s postmoderním světem výtvarného umění, jehož základním prvkem je pluralita názorů a jejich zrovnoprávnění, což tehdy napomohlo k probuzení všemožně diverzním tendencím a jejich průřez by si zasloužil samostatný textový celek, či jejich samostatné detailní studium. Podle mne je pro vytvoření či pouhé osvěžení čtenářova historického povědomí mnou uvedený dosavadní historický souhrn dostatečně vypovídající. V případě podstatných souvislostí českých autorů se světovými je budu uvádět přímo v jejich kontextu.

Tuto kapitolu jsem nazval *Prostorová odysea*, neboť se snažím shrnout svůj dojem ze současné tvorby českých autorů na poli krajinné fotografie využívající digitální montáž jakožto nejenom vizuální výrazový prostředek, ale také jako konkrétní médium. A proč prostorová odysea? Slovo „prostor“ je daleko výstižnější pro kulturně modifikovanou krajinu přírody, města a jakékoliv jiné části našeho světa. „Odysea“ plní význam bludné poutě nebo pestrého životního osudu. Neznamená to ale, že bych chtěl usuzovat na základě osudů samotných autorů. Poutí či odyseou je pro mne právě moje vlastní anabáze při nazírání na tyto obrazy.

Zcela srozumitelný postup v manipulaci prostoru, jenž má hluboké historické kořeny, spatřuji v jednom z prvních fotografických děl *Štěpánky Šimlové*, které bylo vystaveno na pražském Bienále mladých pod názvem *Krajiny* v roce 1999. Toto dílo, ačkoliv je vytvořeno dokonalou digitální montáží, je parafrází nedostatků prapočátečních montáží v klasické fotografii. Je důležité si hned na počátku uvědomit, že její díla je třeba chápat ne jako fotografie, ale jako interpretace a komentáře našeho fotografického života. „Krajiny“ jsou jejím vyrovnáním spolu se samotným obrazem krajiny, jak jej známe od dob renesance, možná i parodie nebo naplněná touha těkající mezi mnoha silně stylizovanými horizonty. Přiznaná skicovitost v kombinaci s kýčovitě barevnou malebností může v divákovi probouzet vizuální euforii.

V porovnání se souborem *Krajín* o několik let mladší *Kateřiny Držkové*, která se zmocňuje otázky vztahu mezi realitou a reprezentací ve snímcích podrobených několikanásobné duplikaci a recyklaci obtočením čtyř totožných trojúhelníkových výsečí

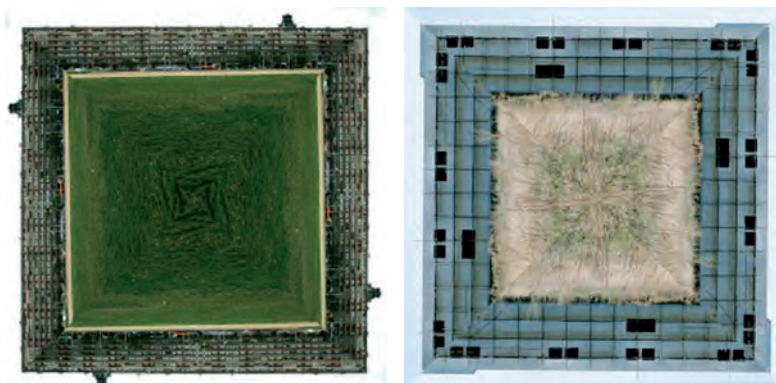
obrazu do čtvercového formátu, se její způsob montáže může zdát poněkud konzervativní. Z jejich obrazů je cítit klid krajiny bohaté na kompaktní plošné celky a rytmické prvky, čímž může připomenout minimalistické tendence v malbě 50. let 20. století. Mozaikovitostí jakoby chtěla parafrázovat opakování motivů v kulturně modifikované krajině. V důsledku se ale nejedná o nic jiného, než reprezentaci a vyjádření exprese autorky z dané krajiny.

*Štěpánka Šimlová*



*Krajiny*

*Kateřina Držková*



*Krajiny*

U Držkové i Šimlové v dosud zmiňovaných souborech můžeme najít něco společného a tím je interpretace nebo celková rekonstrukce jim vlastního a expresivního pohledu na krajinu. U autorů, které uvedu jako následující, sehraje podstatnou roli manipulace obrazu samotného a vytváření virtuální reality. Jejich díla vycházejí z reakce autorů na již „hotovou“ krajinu, což znamená člověkem kulturně a politicky deformovanou. Digitální médium je často uchopeno velmi přímočaře, manipulace jsou realizovány v nejjednodušším slova smyslu. Kateřina Držková ještě v jednom ze svých souborů *Viewpoints* analyzuje městskou krajinu podle všeobecně známých zobrazovacích norem architektury ve fotografii. Napravuje přirozený defekt sbíhání linií, který je v profesionálním světě fotografování kompenzován pomocí kypování standard. Vyrovnané budovy pak následně analyzuje linkou v jejich čelním profilu. Poukazuje tím na rytmickou pravidelnost staveb, na jejich antiorganičnost v porovnání s jejich přirozeným okolím.

K podobné poloze dochází i u *Jiřího Thýna*. V cyklu *Zahrada* (2001), kde je autorova obvyklá symboličnost zčásti nahrazena zřetelným přesahem do abstraktní malby. Autor v krajinných celcích panelového urbanismu zamaskovává dvoudimenzionální „hradbou“ následně těžko identifikovatelná prostranství. V důsledku je celé dílo metaforou neprostoupitelné bariéry převážně socialistického realismu, který je charakteristický svou masivností a grandiózností představující sílu samotného dělnického lidu. Jiří Thýn o své tvorbě říká: „Většina mnou fotografované „reality“ je jen zaznamenáním určitého vnitřního pocitu, který jsem schopný ve skutečnosti následně obrazově identifikovat.“

*Jiří Thýn*



*Zahrada*

*Lenka Klodová* představila v roce 2003 na výstavě IN OUT, která mapovala užití digitálního média ve fotografii v tvorbě českých a slovenských autorů, soubor „*Kiruna*“. Navázala tak na svůj starší projekt magazínu „*Komíny*“ stavějící na záměrné erotizaci industriálních a přírodních prvků. I zde se proto pokouší virtuálně spojit fyzicky nespojitelné reality: ostravských komínů v roli falusů a vaginálního potrubí pražského metra. Reaguje tak velmi osobitě na lidmi znásilněné přírodní prostředí města a jak sama autorka říká: <sup>7</sup> „*Projekt pracuje s jasnými alegoriemi nitra země – nitra těla, ze kterého se vytěžuje život a kterým se pohybujeme, ať už při sexuálním aktu nebo při zrození, a cizorodými vnějšími tělesy, symboly lidské techniky a průmyslu – agresory nebo milenci – továrními komíny, vlaky metra.*“

*Lenka Klodová*

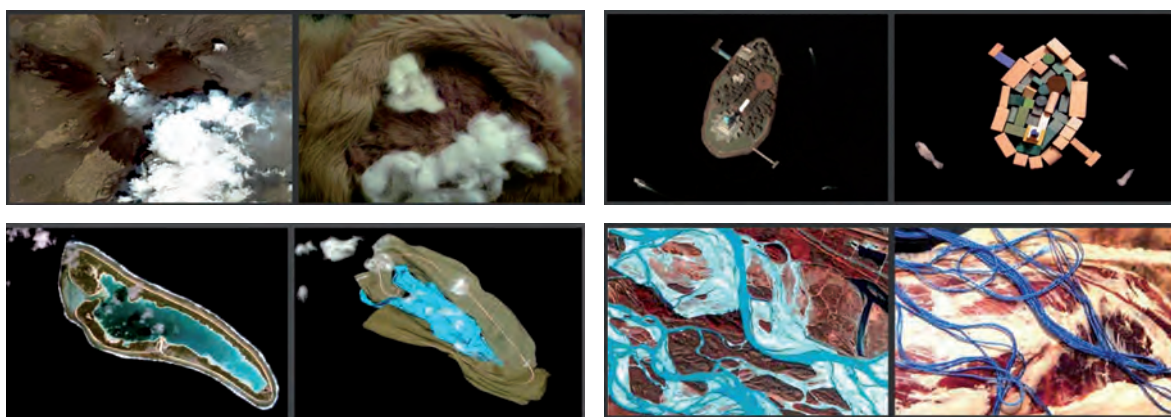


*Kiruna*

<sup>7</sup>cd katalog INOUT, Lenka Klodová

Michaela Thelenová naopak pracuje s půdorysy krajiny v souboru jménem *Satelite* (2003). Pohledy z ptačí perspektivy pak parafrázuje za pomoci banálního využití všedních věcí z domácnosti, oblečení, nití, dětských kostiček stavebnice a podobně. Vizuální zinfantilizovaná interpretace, která je charakteristická svou "čistotou" a naivitou nahlížení, vytváří v souvislosti s původním obrazem kontrast zhmotňující zaujetí vůči konkrétnímu prostoru na základě jeho politicko kulturního kontextu. Thelenová předkládá divákovi fotografie, které jsou zajímavé právě svou diverzitou úhlu nahlížení na krajinu.

*Michaela Thelenová*



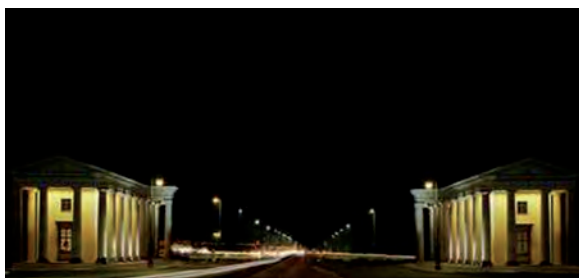
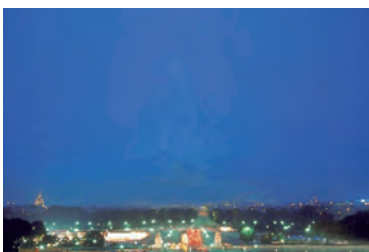
*Satelite*

S podobným tématem pracuje i slovenský autor *Marek Kvetan*, který ve svém díle *New City (Nové město, 2002)* vytváří pomocí obrazové manipulace nová městská panorama. Narušuje tak zaběhlé obrazy turistických destinací, jenž jsou notoricky známé. Nutí diváka k uvědomění si mediálního vlivu na vizuální chápání jednotlivce. Odstraněním dominanty se horizont stává těžší k identifikaci a dochází k daleko detailnějšímu uvědomění si okolí, to je často neprávem zastíněno architektonicky monstrózními a politicko-kulturními ikonami. Následující dílo *Home (2003)* Marka Kvetana je zajímavé svým funkčním principem narušení spolehlivých aspektů percepce reality. Narušuje ji odstraněním oken z interpretovaných budov. Vytváří tak „slepou“ architekturu. Výsledné obrazy jsou ještě podrobeny přísné číselné katalogizaci, jako by byly z katalogů realitních kanceláří. Tím autor dává najevo, že není třeba pochybovat o realitě obrazů.

*Marka Kvetana* bych rád ještě jednou zmínil v souvislosti s textovou artikulací v digitálně montované fotografii. *Vidoc (2000)* je právě jedno z jeho prvních manipulovaných děl, kde pracuje s textem užitým v těsném kontaktu s lidmi. Vizuálně mapovaným prostředím je pro něj současná americká prosperující společnost, která je „odkojená“ v kapitalistické kolébce a efektivní reklamě. Kvetan se rozhodl, že všudypřítomný text vymaže a ponechá jen prázdná textová pole. Tím se ale stává, že se pro naše západokulturní moz-

ky se ulice proměnily do podezřele prázdných prostor naplněných napětím z mediálního ticha. Divák je tak postaven do sebeuvědomění si nepodmíněného vlivu reklamy na vnímání jednotlivce. Podobně reaguje na text užitý v městské krajině i dříve zmiňovaná *Štěpánka Šimlová*. Ta v díle *Modlitbičky* zaměňuje texty berlínských a tokijských neonových poutačů za texty biblické. Pozastavuje tak diváka zvyklého tyto běžné nápisy přecházet nebo je vnímat jen periferně. Obsah je u nich často opomíjen nad silně efektivní formou. Nerovnováhu ale Šimlová srovnává užitím textu modlitbiček a textů z běžné domácí křesťanské výchovy. Oba dva autoři velmi osobitě recyklují textová pole městského exteriéru, která byla uvržena v zapomnění reklamou “předávkované” společnosti. Tito autoři jim však dávají nový význam i funkci.

*Marek Kvetan*



*New City*



*Home*

*Štěpánka Šimlová*



*Modlitbičky*



*Vidoc*

### 1.3 Multiplikační extáze

Multiplikace je pojem mající význam násobení či množení. Ve fotografii je většinou využit k rozmnožení konkrétního prvku. Je to jako recyklace v rámci jednoho obrazu. Množením obrazových „dílů“, které jsou autorem zasazeny do celků, evokují pocit z popírání identity objektu jako solitéru, dochází k jakémusi ztracení v davu. Naopak ale násobící princip funguje jako vymezující nástroj dané množiny, která je zajímavá svou obecnou specifičností. V názvu jsem tentokrát použil slova multiplikace, které má význam násobení a rozmnožení věci. Ve slově extáze se snažím shrnout nepřímé vnímání samotného prvku, které je často euforické.

Za předchůdce současných autorů na české scéně lze považovat slovenského fotografa *Kamila Wargu*, který patřil do slavného uskupení Slovenské nové vlny. Jeho tvorba z 80. let je charakteristická využíváním techniky luminografie, kdy za pomoci multiexpozice blesku vysvěcuje do tmy různé části těla. Dalším velmi atraktivním autorem uznávaným ve světě je *Michal Macků*. Pro něho je od počátku 90. let typická vlastní technika geláže, která spočívá v přenášení exponované a vyvolané emulze na papír nebo sklo. Křehké části emulzí při přenosu trhá a „muchlá“ v principech totožných s klasickou papírovou montáží. Macků většinou recykluje vlastní tělo do nových inscenací, kontextů a realit, čímž se jejich autenticita stává podstatnou. V jeho fotografiích se často opakuje motiv postav drásajících vlastní tělo, křeče, úzkosti a křiku. Autor, jak sám tvrdí, se pokouší prostoupit sféry mimorozumného poznání a proto je u něho bezesporu citelný i vliv buddhismu a filozoficko-náboženských témat.



*Kamil Warga*



*Michal Macků*

Viktor Szemző v roce 2005 absolvoval Institut tvůrčí fotografie v Opavě, jinak je ale slovenským rodákem žijícím v Bratislavě na největším sídlišti Petržalka. Ve svých obrazech ze souboru *Bratislava – Petržalka (2005)* se snaží zachytit rozpor mezi množstvím lidí, kteří zde žijí a prázdnými plochami mezi jednotlivými konstrukčně sourodými domy paneláků. V tomto prostoru bez typického urbanistického klíče nachází autor jedince, jenž jsou jakoby postavami bloumajícími ve zničené krajině, nepřirozeném prostředí, které není uzpůsobeno jejich měřítkům a potřebám. Jednotlivé osoby vyfotí a následně je montuje do záběru, kterým všichni v jistém čase procházejí. Fotografie původně prázdných míst je nakonec zaplněna lidmi. Tito lidé však ale trpí „chorobou“ nevidění se, nekomunikace, vstupováním si do osobních zón a dalšími antisociálními vlastnostmi. To je do jisté míry zapříčiněno tím, že jedinci jsou v momentě fotografování sami v prostoru, nepodléhají dohledu okolních lidí, nevnímají stereotypní prostředí, jsou jakoby uzavřeni sami v sobě. Ve Szemzővě tvorbě se objevují na první pohled nepostřehnutelné „chyby“ v konstruování obrazů – různé stíny a světlo, což je způsobeno spojováním časosběrných snímků z průběhu celého dne.

Viktor Szemző



Bratislava – Petržalka

Soubor *Terezy Vlčkové* pod názvem *Two (2007–2008)* představuje jednoduše koncipované dílo, které zachycuje „panenkovitě“ figury malých děvčátek ve dvojicích. Autorčiny fotografie jsou protkané řemeslnou precizností se znatelným vlivem módní fotografie. Paralely je možné najít i s mistryněmi jako jsou Rijneke Dijkstra, Loretta Lux či Dian Arbus. Vyobrazené uhrančivé pohledy zas mohou evokovat souvislost s filmem Stanleyho Kubricka *The Shining*. Dívky jsou vždy zasazeny do lesních interiérů. Dojem z toho, že dívenky trpí panenkovitostí je zajisté umocněn jejich oblečením do retrošatiček. Vlčková rozehrává hru na zkoumání identit maximálně fyziologicky podobných lidí umocněných stejným oblečením a účesy. Rozdíly je marné hledat ve tvářích, které jsou také zbaveny charakteru, a proto je těžké rozluštit, zda se jedná o skutečná dvojčata či jen digitální klony. „*Každý máme své druhé já, které si nosíme v sobě, nebo někoho, kdo je nám spřízněn jak psychicky, tak*

*fyzicky*,“ říká o konceptu Tereza. Velkou roli ve fotografiích Terezy Vlčkové hrají digitální úpravy, jejichž pomocí autorka zbavuje záběry přebytečných detailů a po vzoru vizuálních módních vlivů fotografie „žehlí“. Fotografie se svým pojetím dostávají až k zapovězené hranici kýčovitosti, naštěstí se ale nejedná o pouhou samoučelnost. Obrazy oplývají nevšední poetikou uprostřed pitoreskních světů na pomezí skutečnosti a snu.

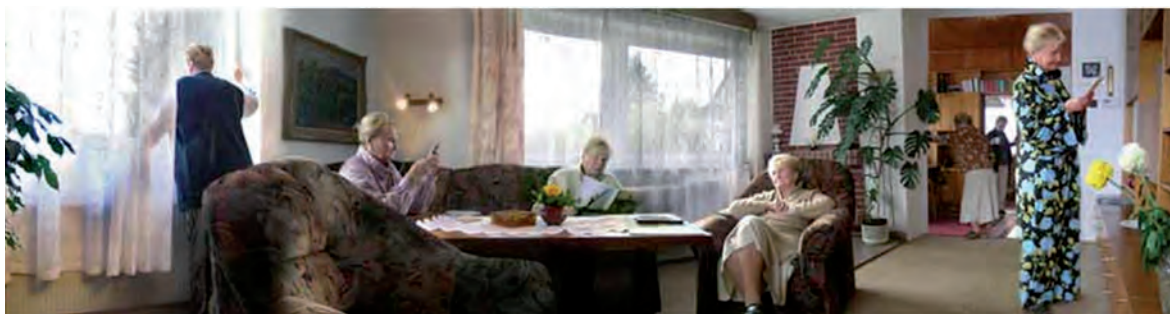
*Tereza Vlčková*



*Two*

Opomenout nemůžeme ani díla *Sylvie Francové*, v jejíž tvorbě je zřetelný vliv Veroniky Bromové, u níž studovala na pražské AVU. Ve svém absolventském projektu pod názvem *Portréty žen (2003–2004)* hojně využila principů digitální montáže k vytvoření na první pohled jednoduchých panoramat. Tyto v horizontálních délkách komponované obrazy jsou ale výsledkem syntézy několika okamžiků. Dílčí figury jedné ženy v jejím přirozeném domácím prostředí byly nafotografovány v poměrně velkých časových intervalech. Autorka je posléze v počítači následně multiplikuje a spojuje bez jakýchkoliv technických nedokonalostí a švů do jednoho výsledného panoramatu. Výjevy může divák v důsledku široce obklopující podívané posuzovat jako realistické, avšak příležitost k prostoupení do tohoto virtuálního prostoru je odepřena hranicí či rámem samotné fotografie. Francová se pokouší vyvarovat inscenovaným situacím, což zapadá do její dokumentárně napjaté hry s realitou, virtualitou a gendrové identity.

*Sylvie Francová*



*Portréty žen*



## 1.4 Identitán

Jako titul této kapitoly jsem použil slovo mnou vytvořené, jehož základem je identita a titán, přičemž výsledkem je jejich průnik či chceme-li montáž, která tato slova spojuje do významově kompaktního celku. Identitán je slovo definující jedince, jehož duševní vlastnosti se vymykají nějakým způsobem běžným mezím. Nejedná se ale pouze o duševní vlastnosti, nýbrž i o vizuální prezentaci jedince ve společnosti ovlivněné kulturně politickými aspekty. Důležitým momentem je sebeuvědomění si člověka jako diverzního prvku společnosti. Jeho anomální chování je vždy opodstatněno v souvislosti s okolní komunitou nebo mentální odchylkou. Vždy je však takového člověka možné považovat za titána jeho komunity.

Fotografie byla od svého prapočátku považována za zrcadlo společnosti, jež nelhalo a bylo používáno jako důkazné médium. Každá fotografie proto byla vnímána za děsivou připomínku lidské smrtelnosti. Je ale důležité si uvědomit, co říká Roland Barthes v jednom eseji, kde tvrdí: <sup>8</sup>“...že skutečnost, již fotografie nabízí, nespočívá ve věrnosti vzhledu, nýbrž ve věrnosti přítomnosti: přítomnosti, která netkví v podobě, nýbrž v bytí, v nezvratném časovém umístění věci.”

Dnes již můžeme s jistotou říci, že většina fotografií ve fotožurnalismu a reklamě používá výhradně média digitálního. Zjednodušení úprav a manipulací digitálně zpracovatelného obrazu překračuje meze, jež vymezovaly fotografii její pravdivost, vyvolává počátkem devadesátých let velké diskuse z důvodu obvinění digitalismu z aktu smrti fotografie. Za podstatný důsledek těchto debat je třeba zmínit fenomén vystřízlivění z reality, z obkreslování za pomoci média fotografie. Objevila se touha porušit pravidlo a realitu, což bylo v dějinách umění více než dost opodstatněno piktorialismem, avantgardou a postmoderními vlivy.

Z hlediska zachycení identity jedince je na digitálně montované fotografii zajímavé, jak využívá pouhé tváře a těla jako rekvizity, nýbrž nikoliv konkrétní individuality jedince a stejně tak téma hledání identity a vztahu člověka vůči okolí. Princip metamorfózy, přeměny či změny tvaru je dnes spojován s mladším slovem *morfování*. V roce 1982 vytvořila Nancy Burson první neuvěřitelnou montáž pěti státníků, kteří byli odpovědní za nukleární hrozbu v průběhu studené války. Výsledný morf byl procentuálně rozdělen podle počtu zbraní

---

<sup>8</sup>BARTHES, Roland. *Světlá komora*, Praha: Agite/Fra, 2005, ISBN 80-86603-28-8

nad kterými měli vybraní mocnáři kontrolu (Reagan 55%, Brežněv 45%, a méně než 1% Thatcherová, Mitterand a Deng).

*Nancy Burson*



*Státníci*

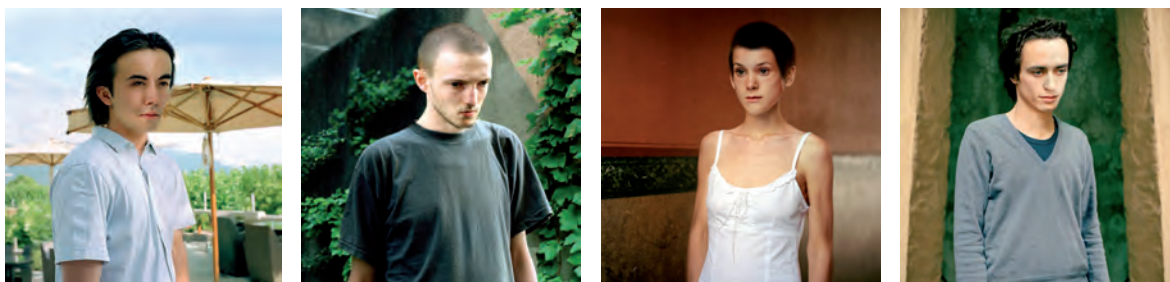
Jeden z projektů s názvem *La Folie à Deux* (Portréty uměleckých dvojic), který vznikl v letech 1992–1996, vytvořila německá dvojice autorů *Friederike van Lawick* a *Hans Müller*. Na základě vlastní zkušenosti, spolupracující umělecké dvojice, se pokusili zaznamenat proces autorské kolaborace pomocí vizuální formy. Kooperace uměleckých individualit zahrnuje vztah plný diskusí, interakcí, komunikací a vzájemných konfrontací. Lawick s Müller se tak rozhodli ilustrovat proces symbiózy u ostatních umělců. Pro svůj projekt oslovili umělecké dvojice po celé Evropě a formou klasického neestetizovaného portrétu, podobného pasové fotografii, nasníмали jednotlivé autory. Posléze začali vytvářet tzv. „metafotografie“, jež byly složeny z 16 snímků. Levý horní a pravý dolní portrét vykresluje reálnou podobu každého z dvojice. Všechny ostatní snímky jsou metamorfózami obou aktérů procentuálně vypočítány. Divák může pozorovat prolínání a změnu jednotlivé tváře ve zcela odlišnou individualitu. Konceptuálně se tak autorům podařilo vizualizovat 32 portrétů, ztvárňujících proces tvůrčí spolupráce.



*La Folie à Deux - F. Lawick a H. Müller*

Největší rozmach digitálních technik ve fotografii můžeme zpozorovat až po vstupu lidstva do nového milénia, kdy se opravdu počítače a digitální fotoaparáty staly veřejnosti cenově dostupnými. V západním světě se šíří poněkud rychleji než na území Česka. Ze světových autorů stojí z našeho úhlu pohledu za zmínku několik následujících. *Eva Lauterlein* ze Švýcarska se svým souborem *Chiméry* (2002) snaží ztvárnit identitu současnosti. Podobně jako kubisté, vytváří v počítači obraz člověka, kterého analogově zachycuje z různých úhlů. Po naskenování někdy i více než 30 negativů odlišných záběrů využívá procesu morfování. Pozadím aktérů jsou reálné exteriéry či interiéry lokací, ve kterých fotografie vznikaly. Finální upravené snímky lze pojmout jako snahu o kompletní fyziognomii. Ačkoliv záměr je čitelný, snaha o uchopení člověka a zaznamenání jeho podoby, jak nejlépe to jen lze. Výsledná personifikace uvnitř snímku je ale nejistá, jelikož fotografie vyobrazují bytosti, jenž se z nečekaného důvodu zastavily v čase a hledí v zamyšlení kamsi do prostoru, do jiné dimenze, která je divákovi odepřena. Aktéry spojuje absence jejich emocí. Divák proto není schopen pojmout výrazy portrétovaných, vycítit jejich náladu a pocity, jsou jakoby izolováni ve svém světě.

*Eva Lauterlein*



*Chiméry*

Další významnou polohou současných autorů je hra se subjektem dětského světa. Mladá bytost je často považována za nositele nových vizí, magických vztahů či hybridních morfóz. Jednoznačná je i snaha o rozvinutí nevinnosti dětského. Často je použito dětského jako odstrašující vize budoucnosti. Za jedny z nejvýznamnějších autorů v oboru dětského portrétu v historii lze považovat *Carrola Lewise*, *Hellen Lewitt* a např. *Sally Mann*. Ze současných světových autorů pracujících pomocí digitální techniky stojí za pozornost především německá fotografka *Loretta Lux*, která ve svých fotografiích digitálně manipuluje dětské proporce. Zvětšené hlavy dětí vytvářejí pocit, že se nejedná o realitu nýbrž o zobrazení či parafrázování panenek ve fiktivním snovém světě. Vše je náležitě umocněno výrazy ve tvářích, jež jsou zbavené emocí (nesmějí se, nepláčou). V těchto velmi estetizovaných portrétech se divákovi nabízí pohled do dětsky naivního až patologicky infantilního světa.

Tato vyobrazení virtuálních dětí budoucnosti je možné číst jako metaforu ztraceného ráje, jako povýšení dětského světa nad náš “dospělý”.



Carrol Lewis



Sally Mann



Lorreta Lux

Další podstatnou roli na výtvarné scéně představuje ruská skupina *AES+F* (\*1987), jejímiž členy jsou architektka Tatiana Arzamasova, architekt a animátor Lev Evzovitch, designér Evgeny Svyatsky a v roce 1995 se přidal modní fotograf Vladimir Fridkes. Bohatá tvorba této skupiny velkoryse přesahuje rámec fotografie až po designové instalace a performance. Mezi jejich pro nás podstatné počiny v oblasti dětského portrétu patří dva projekty s názvem *Action Half Life* (2003-05) a *Last Riot* (2005-07). V díle *Action Half Life* (Akční poloviční život) autoři zachycují groteskní karikatury akčních hrdinů Hollywoodského průmyslu a <sup>9</sup>počítačové hry. Aktéry jsou dospívající děti, jenž jsou oděny do bílého prádla podobného uniformě či starověkému římskému rouchu. Jejich těla jsou v pózách připomínající nepřirozené pózy manekýnů. Hrdinové nové epochy jsou postprodukčně v počítači zasazeni do prostředí nelitostné pouště. Některé postavy drží mohutné zbraně, imitace zbraní používaných v imaginárním světě válek počítačových her. Autorům se tak podařilo v tomto projektu naznačit vzájemnou paralelu hrdinství, dospívání a chápání fiktivního.

<sup>9</sup>Half-Life je akční počítačová hra ve stylu sci-fi, typ FPS, vyvinutá v roce 1998 firmou Valve Software a vydaná společností Sierra Studios. Half-Life běží na vylepšeném grafickém enginu her Quake. Hra získala mnohá ocenění od herních kritiků i samotných hráčů a byla mnohými herními časopisy po celém světě vyhlášena jako akční hra roku, načež se posléze stala kultovní. Jedná se o jednu z nejlepších FPS her. Existují stovky modifikací které tuto hru upravují, většinou jsou vyráběny amatéry, mezi nejznámější modifikace patří Counter-Strike.  
zdroj: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Half-Life/>

V díle *Last Riot* pracují s podobným tématem světa videoher zdůrazněným virtuálně vymodelovanou krajinou v 3D perspektivě. Aktéry jsou opět adolescenti, kteří se bez emocí vraždí navzájem. Jejich svět jakoby postrádal jakoukoliv identifikaci jednotlivých bytostí, postavy jsou skoro až bezpohlavně modelovány principy vrcholné italské renesance. Celé tragicko-heroické kompozice zasazené v ronděch nám citlivě parafrázuji například Michelangelova tonda z počátku 15. století. Svět zachycený v projektu *Last Riot* oslavuje dle autorů konec ideologie, historie a etiky.

*AES + F*



*Action Half Life*



*Last Riot*

V oblasti digitálně manipulovaného portréru nelze opomenout fotografa *Johana Simena*, který bourá společenské stereotypy v ponurých až pitoreskních montážích, které naplňuje inteligentně promyšlenou hrou symbolů. Nejznámějšími díly jsou *Evidence of Things Unseen* a *Until the Kingdom Comes*. V obou projektech je znatelný autorův sklon k předurčování a k didaktice. Vytváří vize, kde lidstvo a příroda je v ohrožení. Koketuje se symboly kódujícími příchod apokalypsy, stejně tak i s nadějí na vykoupení a spásu světa.

*Johan Simen*



*Evidence of Things Unseen*

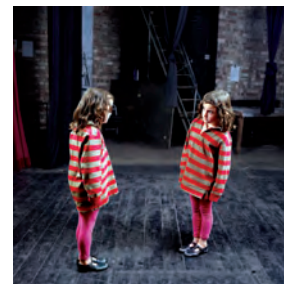
*Johan Simen**Until the Kingdom Comes*

V zemích českých byli na poli digitálně manipulovaného obrazu postaveného na identitě lidské bytosti průkopníky, jak už jsem v historické bázi konstatoval, *Jiří David* a *Veronika Bromová*. O jejich vlivu na české scéně není bezesporu pochyb. Veronika Bromová je od roku 2001, vedoucí pedagog *Školy nových medií II. – fotografický a digitální obraz* na Pražské Akademii výtvarných umění. A Jiří David je od roku 2004 vedoucím *Ateliéru intermediální konfrontace* na VŠUP v Praze.

Z mladších současných autorů bych rád v návaznosti na autory pracující s dětskou identitou rád uvedl mediálně zprofanovanou autorku *Terezu Vlčkovou*. Její nejznámějším dílem je cyklus fotografií s názvem *Two* (2007), v němž autorka pracuje se symbolikou dvojčat, jejich psychickou i fyzickou podobností a digitálním klonováním identity jednotlivce. Podstatou souboru je myšlenka hledání druhého já. Modely oblékla do oděvů inspirovaných 20. a 30. léty 20. století se záměrem nspecifikovat dobu dějství, podobně jako Loretta Lux. Důležitá je pro autorku i lokace, kterou hledá v lesních scénériích, kde magičnost místa symbolizují zjevení, čímž zajisté podtrhuje atmosféru tajemství. V souboru jsou smíchány jak klony, tak reálná dvojčata, což probouzí divákovu interakci, pátrací pud a snahu zjistit kdo je reálný a kdo není. Záměrem autorky je tento důležitý detail zatajit. Sama Vlčková však prozrazuje, že reálných dvojčat je v souboru méně než klonů. Cyklus nepřímo parafrá-

*Tereza Vlčková**Two*

zuje soubor autorky *Wendy McMurdo* s názvem *In a Shaded Place* (*Na stinném místě*), kde jsou dvojčata ve vzájemném dialogu. Podobnost v konceptu můžeme nalézt v projektu skupina AES+F „*Suspects*“ z roku 1997, jejichž cyklus prezentuje portréty dívek sestávající ze sedmi vražedkyň a sedmi nevinných dívek. Divák tak pouze dle fyziognomie a mimiky odhaduje, kdo je schopen spáchat vraždu a kdo nikoliv.

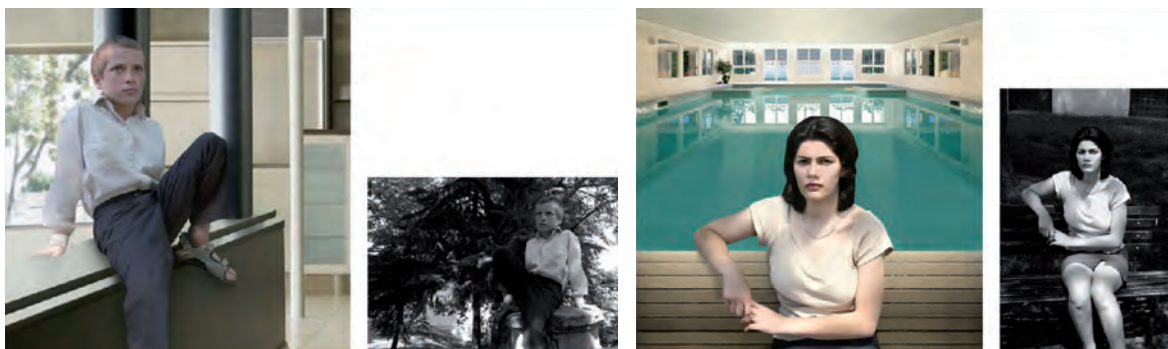
*Wendy McMurdo**In A Shaded Place**AES + F**AES+F - Suspects*

V návaznosti na Loretta Lux a AES+F je důležité vzpomenout i Jana Fauknera, který se souborem fotografií *Dolls*, uplatňuje podobný princip kombinace digitálních montáží dvou nezávisle zachycených realit. Jeho aktéry však nejsou děti, ale dospělé ženy a dívky, které jsou zasazeny do temných posturbanistických krajín. Vytváří tak vizuální negaci k Lorretě Lux a na jeho počín je možné nazírat jako na jízlivý komentář rozdílu mezi mládím a stářím.

*Kateřina Držková* fotografovala uprchlíky, jež pak pomocí digitální montáže zasaдила do drahého prostředí z katalogů. Ve výstavním prostoru se divák do světa ilegálních menšin noří přes lupu skrze výstavní stěnu, obrázky jsou černobílé, lupa je malá, asi tři centimetry v průměru. Tento dispozitiv drobnohledu a nahlížení do odděleného prostoru umocňuje v divákovi pocit odtržení a nenáležitosti. Při odstoupení se na stěně před divákem ta samá osoba uprchlíka prolíná do prostředí barevného světa moderního a „bohatého“ prostoru. Šedá realita se rázem mění do pestrosti snového světa. Hezká dívka sedí před bazé-

nem, muž v saku za ředitelským stolem, muž ve sportovním tričku stojí před milionářskými domky hlídaného sídliště. Cyklus fotografií můžeme vykládat různě. Milionářské domky, bazény, drahé koupelny či křesílka za tisíce jsou možná předměty, které si uprchlíci přejí. Držková svým montováním uprchlíky možná zastihla uprostřed jejich snění. V barevných zobrazeních však můžeme vidět i past. Možná se ale někdo z uprchlíků skutečně stane podnikatelem a podobný svět si pořídí. Obrazy lze kódovat mnohými cestami. Například na černobílé fotografii vypadá holčička ve výstředních slunečních brýlích v prostředí uprchlického tábora jako chudinka s levnými brýlemi od vietnamského stánkaře. V oranžovém křesílku z katalogu se stejná holčička mění na milionářské nesnesitelně rozmazlené dítě a brýle na přeceněnou značkovou veteš. Stále je to ale stejná holčička a stejné brýle.

### Kateřina Držková



*Uprchlíci*

Dílo *Die Drachenwanderung* (2006) Karla Knopa je naplněno hravým až drzým potenciálem, kde se podle vlastních slov autor snaží vyrovnat se skutečnými legendami vizuální kultury. On však legitimizovanými ikonami subjektivně prostupuje za pomoci montáže svojí osoby do prostoru fotografií. Dalším podstatným spolučinitelem obrazu je všude doprovázející drak, který symbolizuje vznik i existenci autorova umění, čímž Karel Knop odkazuje až k Baudelairové antropologii dětského světa,<sup>10</sup> „*vnímání draka jako hračky, kterou dítě vlastním přičiněním snaží oživit*“. Jedná se o první zasvěcení k umění a poznání. Dítě se snaží poznat duši předmětu, proto ho zkoumá, montuje a oživuje. Autor s drakem se tak stávají součástí starých příběhů fotografií a nepřímou narativností vzniká příběh nový. Demontuje

<sup>10</sup>VARTECKÁ, Anna. *Karel Knop /vkročit' do obrazového priestoru.../*: Fotograf – rekonstrukce, č. 12, s.104.8



tak původní kontexty a vkládá do nich svoji magičnost, aby znovu nastartoval v divákovi schopnost čtení obrazu a narušil naivně důvěřovanou jistotu hranice mezi dětským světem ožívování předmětů (hraček), vytváření fiktivních prostorů a světem reality v důsledku manipulace.

*Karel Knop*



*Die Drachenwanderung*

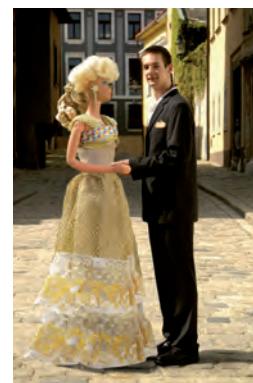
K předešlým fotografickým principům, lze zařadit i slovenského autora *Pavla Maria Smejkal*, který studoval na opavském Institutu tvůrčí fotografie. Mezi jeho nejznámější soubory patří cyklus fotografií s názvem *Stars (2005-06)*, kde vmontovává postavám z koncentračních táborů obličje slavných celebrit. Smejkalovi se tak daří vystihnout fakt, který si možná mnozí z nás neuvědomují a to, že oběťmi holocaustu se stali lidé bez rozdílu, jestli byli slavní, bohatí, známí nebo mocní. Nejde mu o vzbuzování pocitu, že sám divák by se mohl dostat do podobné situace, ale jde mu především o připomenutí samotného tématu. Autor pomocí montáže objevuje nové možnosti interpretace tématu, které je často v současném umění zatíženo ironizací. Jeho dílo může ve čtenáři připomenout ještě jeden fenomén ve fotografii, který za politické totality bujně napomáhal ideovému filtrování nepotřebných osob ze snímků. Tento fenomén jakoby Mario Smejkal převracel a zneužíval. (viz. add. POLITIKA)

*Pavel Maria Smejkal*



*Stars*

*Petra Bošanská* je také autorka slovenského původu. Její tvorba je protnutá dosti specifickou formou techniky, která mě nutí Petru Bošanskou v mojí práci připomenout. Jedno z jejích prvních děl ovlivněných digitální montáží je *Tele-no-vela (so-a-op-era) (2004)*, což je cyklus fotografií vystavěných na velkém fenoménu telenovel (televizní novela je seriál o nejméně sto dílech natočený zpravidla v latinskoamerických státech). Konfrontuje zde ortodoxně křesťanské výjevy z latinskoamerické kultury s domontovanými tvářemi herců ze soudobých televizních novel, které alegorickým způsobem zhmotňují některé výjevy a principiálně zkomprimované konflikty biblických příběhů. Vše je podloženo texty, které jsou vybrány z konkrétních telenovel a navazují na vizuální kontext výjevů. Za více autorsky atraktivní celek fotografií můžeme považovat soubor *Svatba snů (2005)*, který je inscenací svatebních párů na různých místech v Bratislavě (zámek, park, histor. centrum apod.). Aranžmá fotografií kopíruje zcela běžné fotografie na Slovensku. Navazuje tak na již vytvořené hodnoty samotného žánru svatební fotografie, ve kterých se objevuje záměrná práce s kýčem, gesty (sladké objetí, náklon hlav, zamilované pohledy), ale i prostorem (romantická zákoutí, líbezná krajinky, květiny apod.). Inscenované fotografie dále manipuluje a ve snímcích nahrazuje postavu nevěsty za panenku Barbie, která je svojí velikostí přizpůsobena proporcím ženicha. Autorka se tak dotýká tématu ideálu krásy, dokonalosti a celé relevantnosti samotného obřadu.

*Petra Bošanská**Tele-no-vela**Svatba snů*

Z děl opravdu nedávných bych rád vyzvedl dílo *Dalibora Mlčáka*, který ve svém cyklu *Unisex* zkoumá propojení „něčeho vzniklého“ na základě montáže a aspektu použité techniky, která navozuje dojem reality. Obecně platí, že to, co vidíme, považujeme za skutečnost, pokud bereme skutečnost jako konstantu, se kterou se v životě smiřujeme, a kterou zároveň potřebujeme jako měřítko k porovnání vůči zažitým hodnotám, získáváme tak postupně měřítko autentičnosti. Autorovy manipulace jsou pohlavními a věkovými kombinacemi, s nimiž se autor snaží vyrovnat uniformitou šatstva, které nás automaticky řadí do sociálně odvozených kategorií. Odhalením těchto krycích slupek lidské identity napomáhá Mlčákovi objevit ve své imaginaci podstatu lidskosti, čímž se vrací až k samotné řecké filozofii a androgenním bytostem.

*Dalibor Mlčák*



*Unisex*

## 1.5 Politikkal

Politika je pro mne kal odedna. Čím je pro autory digitálních montáží bych se rád pokusil objevit v této kapitole. Potřeba vyjadřovat se k tématům, konfrontovat, být konfrontován a být skeptický je pro člověka zcela přirozené. Kdy přesně se však fotografie dostala do politického diskurzu můžeme jen stěží dohledat. Můžeme ale docela snadno najít první montáž ve fotografii v souvislosti s politickou manipulací. Za jednu z prvních montáží lze považovat snímek pocházející přibližně z roku 1860 na němž je inscenován portrét amerického prezidenta Abrahama Lincolna. Tento snímek má však Lincolnovu pouze hlavu. Těla a vůbec celá scéna je převzata ze snímku jižanského politika Johna Caulhona. Identita prezidenta je tudíž eliminována pouze na obličej. Dispozitiv snímku a celá inscenace naplňuje pouze formální klišé bohatství a honorace.

V daleko horším kontextu byla technika montování konkrétních osob populárnější za dob totalitních. Z roku 1930 pocházejí jedny z prvních “obrazových čistek”. Stalin na snímcích pózuje se soudruhy, kteří se postupem času stali pro jeho panování nevhodnými, proto

byli ze snímku jednoduše odretušováni a fotografie mohla být pro utužování režimu nadále publikována.

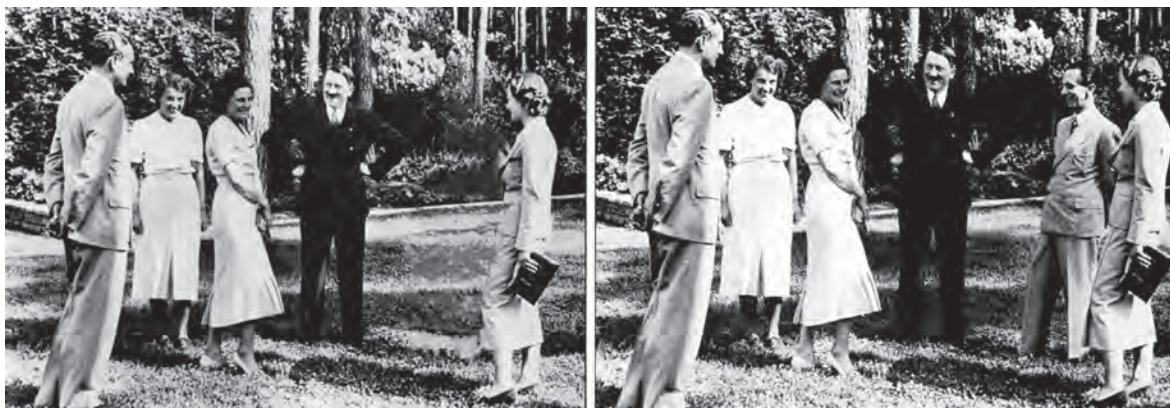
Z druhých světových válečných let pochází i snímek, který zachycuje Adolfa Hitlera v parku spolu s jeho známými. Jedním z nich byl i Hitlerův blízký Joseph Goebbels, jeden z největších nacistických propagátorů antisemitismu. Jeho postava však byla z neznámého důvodu odstraněna. Na českém území za nejpopulárnější fotografii podobného rázu můžeme považovat snímek z 21. února 1948, kdy se na balkóně v prvním patře barokního paláce Kinských na Staroměstském náměstí sešli komunističtí předáci. Ten den komunističtí protestující požadovali vyřešení krize a doplnění vlády Gottwaldovými kandidáty. Klement Gottwald předseda Komunistické strany Československa a pozdější prezident, vedle něhož stál na balkóně Vladimír Clementis. Následně ho Gottwald pověřil funkcí ministra zahraničí, ale již roku 1952 ho nechal obžalovat ze zrady a popravit. Clementis byl metodou zpětných úprav historických scén odretušován a snímek mohl i nadále ideově zcela plnit svoji funkci. Zajímavostí tohoto snímku je, že ve všech přetiscích bez Clementise zůstává Gottwald v kožešinové čepici, kterou si od svého soudruha kolegy Clementise půjčil, aby se při únorové inscenaci nenachladil.



*A. Lincoln*



*K. Gottwald*



*A. Hitler*



Stalin

Vývoj digitálního zpracování může připomenout nekonečnou litanii podvodů a nepřiznaných manipulací. <sup>11</sup> „Proslulá obálka měsíčníku *National Geographic* z února 1982, na které se pyramidy ocitly blíže u sebe než ve skutečnosti, a ještě slavnější obálka týdeníku *TV Guide* ze srpna 1985, která spojila hlavu Oprah Winfreyové s tělem Ann-Margretové, i mnoho dalších případů redakce zjevně chápala jako „ilustrativní“ obrázky, které tedy nepodléhají stejným pravdivostním měřítkům jako žurnalistické snímky ve vlastním slova smyslu.“



„Na tuto tradici navázal týdeník *Time*, který běžně využívá digitálního zpracování k výrobě lákavých obálek doprovázejících články o všem možném, od sporů mezi Severní a Jižní Koreou až po údajnou „novou tvář Ameriky“, kdy pro obálku s Novou tváří Ameriky (*Time*, zvláštní vydání, podzim 1993) byl použit „portrét“ ženy, který sestavil *Kin Wah Lam* digitálním splynutím čtrnácti modelek. <sup>12</sup> „Nová tvář Ameriky měla za úkol reprezentovat

<sup>11</sup> BATCHEN, G. Ektoplasma. In. Císař, K. (ed.). *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann a synové, 2004, s.346

<sup>12</sup> BATCHEN, G. Ektoplasma. In. Císař, K. (ed.). *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann a synové, 2004, s.346

*etnickou směs současných Spojených států, jež je z 15ti procent anglosaská, ze 17,5 procenta středovýchodní, ze 17,5 procent africká, ze 7,5 procent asijská, z 35 procent jihoevropská a ze 7,5 procent hispánská.*“ Ke spojení několikanásobné rasové montáže poprvé došlo v díle již zmiňované americké výtvarnice Nancy Bursonové. Na počátku 80. let v obraze *Lidstvo (Mankind, 1983-85)* nechala splynout tři hlavní etnika planety v souladu s jejich podílem na celkové populaci.<sup>13</sup> „*Podobné fotografické praktiky ovšem nejsou ani nové, ani se neomezují na digitální tvorbu obrazů. Například Francis Galton využíval v 70. a 80. letech 19. století soustavy „složeného portrétování“ (kdy na jediné fotografické desce nechal splynout až dvě stě obličejů) s cílem syntetizovat hlavní rysy konkrétních etnických a společenských skupin, např. Židů, zločinců, náměsíčníků apod.*“

Z dnešních autorů je za politicky nejaktivnější možné považovat skupinu *Guma guar*, která je jednou z nejradičálnějších uměleckých skupin v České republice. Pro jejich uskupení je charakteristické vyhrazování se vůči různým symptomům současnosti a ironizaci mediálního světa. Velmi často využívají ulice jako galerijního prostoru, samotný princip streetartu je jim velmi blízký. Jejich komentáře jsou velmi jednoduché a jadrné, jako například u politicko-angažovaných děl je možné uvést vylepení billboardu s podpisem Václava Havla, na jehož konci byla místo populárního srdce nakreslena vojenská raketa jako reakce na Havlův projev sympatií k invazi do Iráku. O dva roky dříve v roce 2005 vytvořili zajímavý projekt *Human meat*, který byl také kritikou Bushovské válečné politiky. „*Human meat*“ je název masové konzervy vycházející z návaznosti na americké masové konzervy z druhé světové války. Tyto konzervy jsou ale plněny masem lidským, které vnímají autoři jako následný „produkt“ irácké války. Maso je „recyklováno“ a zapojeno do imaginárního potravního řetězce nejenom vojenského, ale je i nabídnuto v běžném společenském světě konzumu. Takže k líbivé grafice samotného přebalu plechovky vytvořila *Guma guar* ještě sérii plakátů, na kterých se objevují montáže participujících státníků. Ve stejném roce *Guma guar* komentuje i politické dění na území české republiky plakátem vyobrazujícím Jiřího Paroubka, který se zasloužil o brutální zásah Policie české republiky na tehdejšími Czechteku. Paroubkova hlava je vmontována do kompozice alegorizující nacistickou propagandu a brutalitu. Skupina plakáty distribuovala po Praze a okolních městech, čímž docílila

<sup>13</sup>BATCHEN, G. Ektoplasma. In. Císař, K. (ed.). *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann a synové, 2004, s.346

široké veřejné konfrontace s jejich názorem. V roce 2006 se vyjádřili na výstavě v Polsku k názorovému rozporu mezi homosexuály a papežem. Vystavili zde plakát zobrazující papeže Benedikta XVI., který drží v ruce uříznutou hlavu Eltona Johna a vedle na zed' napsali sprejem nápis „wszyscy jestescie ciotami“ (všichni jste buzeranti). Autoři sami o tomto počínu tvrdí: <sup>14</sup> „... nechceme provokovat a urážet někoho jen tak pro nic za nic. Naše koláž je vlastně ad absurdum dovedená polská realita. My jsme se zabývali zcela konkrétním problémem polské společnosti, kterým je diskriminace homosexuálů, a narazili jsme na další místní problém – nesvobodu v uměleckém vyjádření a cenzuru.“ Dílo bylo hned druhý den po vernisáži sundáno samotným ředitelem galerie.

*Guma guar*



*Human meat*

Dalším velmi podařeným projektem poslední doby je *Moje Noviny* od lotyšského konceptuálního umělce, fotografa *Ivarse Gravlelse*, který mimochodem žije v Praze, kde studoval FAMU. Autor se po dobu jednoho roku nechal najmout jako fotograf-reportér jedním z předních českých deníků, kterým byl poslán po Praze, aby zdokumentoval převážně docela banální momenty. Autor ale snímky před odesláním do redakce digitálně upravuje a pozměňuje tak objektivní realitu jeho záběrů. Někdy ve fotografiích manipuluje zcela nepostřehnutelné detaily, které bez shlédnutí původního snímku není divák schopen odhalit. Naopak jindy jsou manipulace daleko troufalejší, například opernímu pěvci Josému Carrerasovi odstranil z ruky jeden prst, spisovatel Zdeněk Mahler má na tričku absurdně rozmístěny knoflíky, v zácpě na dálnici se podezřele opakují ta samá auta a podobně. To, že montáže

<sup>14</sup><http://gumaguar.bloguje.cz>

jsou na první pohled nepostřehnutelné je odůvodněno tím, aby manipulace nebyly odhaleny fotoeditorem. Gravlejs tak zpochybňuje v divákovi důvěru k mediálnímu průmyslu a jeho informacím.

*Ivars Gravlejs*



*Moje noviny*

## 1.6 Satisfakce pod obojí

Do této kapitoly jsem zařadil autory, kteří ve své tvorbě mísí dvě základní cesty digitální montáže. Jednou z nich je narušení obecně ustálené a předpokládané objektivity fotografie jako média. Autoři vytvářejí fiktivní a realitu popírající obrazové montáže, jež se snaží kopírovat pravidla běžného světa. Jednoznačné je i zneužití předpokladu důvěřivosti diváka v samotné médium. Druhým principem shledávám jakési zakřivení prostoru. To je povětšinou provedeno velmi jednoduchými manipulacemi. Svými znaky může připomenout avantgardní myšlení užívané v kolážích a současné popírání nejrůznějších technických konvencí.

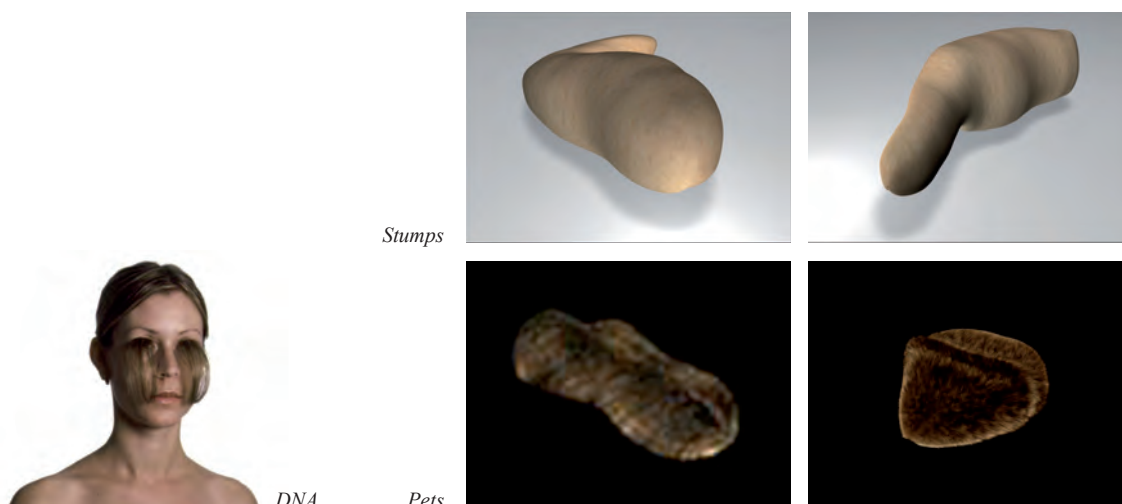
Historické souvislosti lze shledávat téměř kdekoli v dějinách výtvarného umění, a proto bych čtenáři doporučil k pochopení historie jednu z prvních kapitol v mé práci a to *historickou bázi*. Tam je možné nabýt skutečně nepostradatelné informace k tématu digitálně manipulovaných obrazů.

Jednou z velmi zajímavých autorek, která začala na poli českého výtvarného umění pracovat s digitální montáží je *Petra Vargová*. Autorku je možné řadit mezi pionýry nových médií, ačkoliv ona jakékoli podobné tvrzení popírá. Manipulované obrazy kombinované s 3D objekty jsou pro ní jen jedním z oblíbených výrazových prostředků, který zhmotňuje konceptuální myšlenky. Kromě dvourozměrných tisků a videí Vargová vytváří i prostoro-



vá díla a instalace. Tomáš Pospiszyl napsal: <sup>15</sup> „*Díla Petry Vargové nejsou inspirována listováním v manuálu nějakého nového softwaru, ale životními situacemi, se kterými se setkává. Velkou důležitost přitom hraje vnímání její subjektivní tělesnosti, kterou se svými díly často snaží zprostředkovat.*“ V roce 1998 představila soubor *Stumps*, což v překladu z anglického jazyka znamená pahýl. Dílo je výplod autorčiny fantazie v 3D prostředí počítače, kde na abstraktní tvary natáhla textury její kůže, kterou předem za pomoci fotoaparátu zaznamenala. Výsledkem je digitální print, jenž připomíná produktovou fotografii. O dva roky dříve provedla ten samý proces s kůží domácích zvířat pod názvem *Pets*, cyklus *Stumps* je pro diváka jen jakýmsi dovětkem započatého tématu. V roce 1999 pak Vargová představila autoportrét pod názvem *DNA*, na kterém je vyobrazena s digitálně prodlouženými očními řasami, které jí svojí délkou sahají až do úrovně úst. Autorka tuto fotografii pořídila v době, když byla zrovna nemocná s očima, což zapříčinily její špatné pracovní návyky. Vrcholem jejich manipulovaných obrazů je soubor *Dead or Alive 2*, ve kterém vmontovává svojí fyzickou osobu do prostředí akční počítačové hry. Monstra s nimiž zde bojuje ale nemají podobné tělesné limity jako reálný člověk. V důsledku je možné komplexní obraz chápat jako záznam performance, kde se autorka musela naučit pohybovat a bojovat, aby v bojích s protivníky obstála. Nepřehlédnutelným aspektem je, že Vargová v díle nepracuje s principem interakce, dílo je pouze krátkometrážní videosmyčkou.

*Petra Vargová*



<sup>15</sup> POSPISZYL, Tomáš. *Petra Vargová /přirozená technika petry vargové/*: Fotograf – rekonstrukce, Brno: Medica Publishing and Consulting s.r.o., 2004. ISSN 1213-9602, č. 12, s. 4.

Petra Vargová



Dead or Alive 2

Z velmi čerstvých autorských děl považuji za zajímavé dílo *Limbus* Martina Tůmy, které sklidilo úspěch u širokého spektra diváků. Jedná se o dílo vycházející z Božské komedie Dante Aligheriho, kde je limbus popsán jako šedý prostor bez emocí, prostor mezi bděním a sněním, cílem nepokřtěných, leč ctnostných lidí, limbus je také slepou skvrnou v oku. Autor nás prostřednictvím fotografií zve do prostoru, který může divák poznat ze svých vizí, tento prostor však ale není snem ani realitou, je to nekoherentní dimenze. Jsou to pocitové fotografie, bez velké vzájemné narativnosti. Tůma využívá digitální montáž především ke kombinaci několika světelných toků v rámci jednotlivých obrazů. Dále pak vytváří manipulace a multiplikace, jež umocňují smyšlené světy limbů. V obrazech tak můžeme najít novodobého rytíře bez hlavy, létající talíř a podobné mýty.

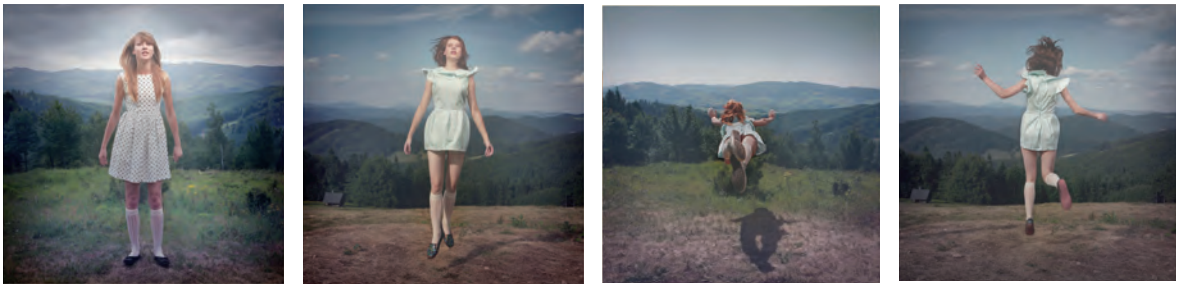
Martin Tůma



Limbus

Soubor *A Perfect Day, Elise...* od *Terezy Vlčkové* funguje na tenké hranici mezi mód-  
ní a volnou tvorbou. Její tvorba často čerpá z fenoménu kýchče a patrný je i odkaz k české  
dekadenci. V díle *A Perfect Day...* představuje zasněné dívky „nezatížené“ gravitací, které  
levitují nad vrcholky beskydských exteriérů. Vlčková tím dává vrcholům pohoří magičnost  
a sílu nadpřirozenosti, která až může zapříčinit extatické napětí a prožitek. Možnou parale-  
lu shledávám i s fantaskní pohádkou *Alenka v říši divů* od *Lewise Carrolla*, kde jsou podob-  
né nadpřirozenosti zcela běžné.

*Tereza Vlčková*



*A Perfect Day, Elise...*

## ZÁVĚREM

Digitální obrazy mají duchem blíže k uměleckým tvůrčím postupům než k pravdivosti dokumentu. Tento nový technický postup se stává uměleckým až po té, co je mu dán autorem vlastní estetický rozměr představ a myšlenek. Množství variací, které tvůrcům tento binární svět nabízí je nepopsatelné a jen stěží by se dalo předvídat jakým směrem se digitální techniky ve fotografii budou ubírat. Jisté však je že digitalizace znamená velký průlom mezi pravdou a fikcí. Fotografie ztrácí svůj charakteristický rys autentičnosti zachyceného momentu jako komplexního obrazu dané chvíle.

Při nahlížení na digitální obrazy je důležité si uvědomit samotné vymezení slov: *zpracovaný, manipulovaný a vytvořený*. Obraz zpracovaný je pouze pomocí digitálních technik upraven (úpravy kontrastu, barevné sytosti, jasu apod). Manipulovaný obraz je takový, který dává vzniknout nové realitě. Je retusován do požadované autorovy vize. Jako celek je ale tento obraz nereálný, fiktivní a smyšlený. Obraz vytvořený je zcela v počítači vzniklou kompozicí, kde je popřena identita jednotlivých konstrukčních prvků. Navíc součástí jeho heterogenních prvků může být i objekt vzniklý v 3D prostředí počítače.

Jako podstatné shledávám i souvislost současné obrazové tvorby s díly někdy i sto let starými. Jednoznačná je podobnost technik samotné montáže, která svojí technickou náročností byla pro většinu fotografů nedostupná. Dnešní snadno přístupná digitální technika dává „mocné páky“ široké komunitě digitálních fotografů, což má za následek i rekultivaci diváckého myšlení při určování autenticity obrazu. V obrazové tématice lze také nalézt jisté recyklační tendence i když konkrétní motivy podléhají pomalé genezi světa.

Ve své práci jsem se pokusil najít určité základní principy spojující autory žijící, tvořící a studující na území České republiky. Často se však setkáváme v průběhu textu i s autory slovenské národnosti připomínajícími dlouhodobou vazbu mezi oběma státy.

Celý text je rozčleněn do šesti celků z čehož první seznamuje čtenáře s historickým kontextem montáže ve všech možných „odrůdách“. V kapitolách *Prostorová odysea, Multiplikační extáze, Identitán, Politikkal a Satisfakce pod obojí* dál řeším v úvodu každé z nich stručně světové historické souvislosti pro dané téma včetně tvorby českých autorů do roku 2000. Díla autorů z posledních let zkoumám už detailněji.

Jednotlivé kapitoly práce fungují i jako samostatné celky, které lze považovat za dílčí prvky mapující poměrně mladý fenomén digitální montáže na výtvarné scéně. Jednotlivé kapitoly lze vytrhnout z textu a nechat je žít soliterně nebo je raději nechat ve smysluplném celku, který bude vždy kompaktním doplňkem celé teoretické množiny.

## SEZNAM POŽITÉ LITERATURY

- [1] **SLATER, Don.** *Photography and Modern Vision: The Spectacle of 'Natural Magic'*. In: JENKS, C. (ed.). *Visual Culture*, London: Routledge, 1995, s. 218-237.
- [2] **BOURRIAUD, Nicolas.** *Postprodukce*. Tranzit.cz, 2004. ISBN: 80-903452-0-4
- [3] **AMONT, Jacques.** *Obraz*. Praha: AMU, 2005. ISBN 80-7331-045-7
- [4] **DVOŘÁK, Tomáš.** *Kateřina Držková /digitální anamorfózy/*: Fotograf – architektura, Brno: Medica Publishing and Consulting s.r.o., 2004. ISSN 1213-9602, č. 9, s. 92.
- [5] **POSPĚCH, Tomáš.** *Viktor Szemző /slovenská sídliště/*: Fotograf – architektura, Brno: Medica Publishing and Consulting s.r.o., 2004. ISSN 1213-9602, č. 9, s. 82.
- [6] **VÍTKOVÁ, Lenka.** *Lenka Klodová*: Fotograf – erotikon, Brno: Medica Publishing and Consulting s.r.o., 2004. ISSN 1213-9602, č. 10, s. 16.
- [7] **POSPISZYL, Tomáš.** *Petra Vargová /přirozená technika petry vargové/*: Fotograf – rekonstrukce, Brno: Medica Publishing and Consulting s.r.o., 2004. ISSN 1213-9602, č. 12, s. 4.
- [8] **VARTECKÁ, Anna.** *Karel Knop /vkročit' do obrazového priestoru.../*: Fotograf – rekonstrukce, Brno: Medica Publishing and Consulting s.r.o., 2004. ISSN 1213-9602, č. 12, s.104.
- [9] **HÁJEK, Václav.** *Sylva Francová /osudy žen a „třetí“ realita/*: Fotograf – intimita, Brno: Medica Publishing and Consulting s.r.o., 2004. ISSN 1213-9602, č. 4, s. 92.
- [10] **KOKLESOVÁ, Bohunka.** */súčasné podoby inscenovanej fotografie na slovensku /*: Fotograf – nová inscenace, Brno: Medica Publishing and Consulting s.r.o., 2004. ISSN 1213-9602, č. 7, s. 95.
- [11] **VANČÁT, Pavel.** *Štěpánka Šimlová /hořkosladké sny/*: Fotograf – proměny symbolu, Brno: Medica Publishing and Consulting s.r.o., 2004. ISSN 1213-9602, č. 3, s. 12.
- [12] **PROKOP, Jaroslav.** *Devátá Sklizeň*, katalog k výstavě, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně – Fakulta multimediálních komunikací 2006, ISBN 80-7318-453-2

- [13] **BIRGUS, Vladimír.** *Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě: diplomové a klauzurní práce 1998-2003.* Opava: Slezská univerzita, 2004. ISBN 80-7248-210-6
- [14] **HODEK, Eva Marlene, a kol.** *Šestka: šest českých fotografických škol.* Praha: Pražský dům fotografie, 2006. ISBN 80-903872-0-9
- [15] **BARTHES, Roland.** *Světlá komora.* Praha: Agite/Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8
- [16] **BATCHEN, Geoffrey.** *Ektoplasma.* In: CÍSAŘ, K. (ed.). *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann a synové, 2004. ISBN 80-329-5169-6

## SEZNAM ELEKTRONICKÝCH ROJŮ

*IN OUT, CD katalog, Mezinárodní festival digitálního obrazu, 2003.*

<http://www.huntkastner.com/en/artists/thyn/>

<http://www.michal-macku.eu/>

<http://www.cs.dartmouth.edu/farid/research/digitaltampering/>

<http://www.veronikabromova.cz>

<http://www.jiri-david.cz>

[http://fss.muni.cz/medzur/specializace/dig/clenove\\_diaz.php](http://fss.muni.cz/medzur/specializace/dig/clenove_diaz.php)

<http://sweb.cz/sylvaфра>

<http://www.divus.cz/eastern-al/archiv/inout>

<http://michaela.thelenova.sweb.cz/>

## SEZNAM AUTORŮ

**Štěpánka Šimlová**

<http://www.huntkastner.com/en/artists/simlova/>

**Lenka Klodová**

<http://www.divus.cz/eastern-al/archiv/inout/umelci/klodova.htm>

**Tereza Severová**

<http://www.karlinstudios.cz/artists/severova.htm>

***Michaela Thelenová***

[www.thelenova.cz](http://www.thelenova.cz)

***Kateřina Držková***

<http://www.muteme.cz/kate/>

***Marek Kvetan***

<http://kvetan.net/>

***Tereza Vlčková***

***Martin Tůma***

***Viktor Szemző***

[http://www.kinoartbrno.cz/galerie/petrzalka\\_viktor-szemzo](http://www.kinoartbrno.cz/galerie/petrzalka_viktor-szemzo)

***Dalibor Mlčák***

***Karel Knop***

***Petra Bošanská***

<http://www.petrabosanska.sk/>

***Pavel Smejkal***

[http://itf.fpf.slu.cz/studenti\\_pavel\\_smejkal.php](http://itf.fpf.slu.cz/studenti_pavel_smejkal.php)

***Kateřina Držková***

<http://www.muteme.cz/kate/>

***Guma Guar***

<http://gumaguar.bloguje.cz/>

***Jiří Thýn***

<http://www.huntkastner.com/en/artists/thyn/>

***Petra Vargová***

<http://petravargova.org/html/projects.html>