

FOTOGRAFIE ABSOLVENTŮ AVU PO ROCE 2000

/PAVLA ORTOVÁ



FOTOGRAFIE ABSOLVENTŮ AVU PO ROCE 2000

PAVLA ORTOVÁ

Teoretická diplomová práce

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Opava 2012

Fotografie absolventů Akademie výtvarných umění v Praze po roce 2000

Photographs of graduates from the Academy of Fine Arts in Prague after the year 2000

Pavla Ortová

Teoretická diplomová práce

Vedoucí diplomové práce: Odb. as. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch

Oponent: Mgr. MgA. Jan Mahr

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Obor: Tvůrčí fotografie

Opava 2012



Abstrakt

Ve své magisterské diplomové práci jsem se zabývala fotografiemi absolventů Akademie výtvarných umění v Praze po roce 2000. Snažila jsem se najít hlavní přístupy v jejich práci s fotografií a podle toho jsem je rozdělila do kapitol: Transformace media, Koncept, Autoportrét, Portrét, Manipulace a Krajina. V rámci jednotlivých kapitol se zabývám tvorbou jednotlivých autorů.

Klíčová slova: Akademie výtvarných umění, AVU, fotografie, umění, transformace média, koncept, autoportrét, portrét, manipulace, krajina

Abstract

In my Master's Diploma Thesis, I have focused on photographs of graduates of the Academy of Fine Arts in Prague after the year 2000. I tried to find the main approaches in their work with photos and according to each of their approaches I divided them into chapters: Transformation of Media, Concept, Self-Portrait, Portrait, Manipulation, and Landscape. I analyze the artwork of each author within every chapter.

Key words: Academy of Fine Arts in Prague, AVU, Photography, Art, Transformation of Media, Concept, Self-Portrait, Portrait, Manipulation, Landscape

Slezská univerzita v Opavě
 Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
 Akademický rok: 2011/2012

Studijní program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
 Forma: Kombinovaná
 Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
ORTOVÁ Pavla	Veverkova 1418/10, Praha - Holešovice	F082214

TÉMA ČESKY:

Fotografie absolventů AVU (Akademie výtvarných umění v Praze) po roce 2000

NÁZEV ANGLICKY:

Photographs of graduates from the Academy of Fine Arts in Prague after the year 2000

VEDOUcí PRÁCE:

MgA. Mgr. Tomáš POSPĚCH - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Na české umělecké scéně se pohybuje hodně autorů, kteří nejsou vnímáni čistě jako fotografové, jsou to umělci, kteří používají často i jiné techniky tvorby než jen fotografii. Obor, který na vysoké umělecké škole vystudovali, se nenazýval fotografie, a přesto vytvářejí velmi zajímavá fotografická nebo s fotografií pracující díla. Byla by proto velká škoda, kdyby unikli pozornosti "čistokrevných" fotografů. Tyto autory často spojuje právě Akademie výtvarných umění. S řadou studentů a pedagogů AVU jsem v přátelském kontaktu již přes osm let, a jejich přístup k fotografii mě zajímá, vybrala jsem si proto pro svou magisterskou diplomovou práci právě téma Fotografie absolventů AVU po roce 2000?. Fascinuje mě, že se často přístup těchto autorů k fotografii poněkud liší od "čistokrevných" fotografů. Jsou více otevření, nenechávají se médiem fotografie sevřít, nebojí se jít za její hranice a propojovat ji s jinými médii. Kromě absolventů AVU mě zajímají i současní studenti AVU, kteří se už výrazněji umělecky projevují a vystavují. Ráda bych u magisterské práce využila převážně možnosti se s autory setkávat osobně a dostávat se tak k informacím přímo od zdroje.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Vančát, Pavel, Mutující médium - fotografie v českém umění 1990-2010, Klatovy: Fotograf 07 o.s. Ve spolupráci s Galerií Rudlfinum, 2011, ISBN: 978-80-254-9129-4
 Hodek, Eva Marlene a kol., Šestka - Šest českých fotografických škol, Praha: Pražský dům fotografie, 2006, ISBN: 80-903872-0-9

Podpis studenta:

Datum:

Podpis vedoucího práce:

Datum:

Podpis vedoucího katedry:

Datum:

Poděkování

Velmi děkuji za odborné vedení, veškeré cenné rady a doporučení vedoucímu práce Odb. as. Mgr. MgA. Tomášovi Pospěchovi.

Děkuji za to, že mi věnovali čas a informace:

Veronice Bromové

Jiřímu Kovandovi

Michalovi Pěchoučkovi

Eugeniovi Percossimu

Sylvě Francové

Tomášovi Wernerovi

Viktorovi Vejvodovi

Nikole Brabcové

Vilémovi Kabzanovi

Romaně Drdové

Martinovi Bražinovi

Jiřímu Skálovi

Darině Alster

Markovi Therovi

Ondřejovi Brody

Janě Kochánkové

Martinu Kámenovi

Milanu Mikuláščíkovi

Mikuláši Rittsteinovi

Patricii Fexové

Prohlašuji,

že jsem diplomovou práci vpracovala samostatně a na základě uvedených pramenů a literatury.

Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách Insitutu tvůrčí fotografie FPF SLU v Opavě.

OBSAH

ÚVOD	8	Věra Stuchelová	63
		Marek Ther	68
HISTORIE A SOUČASNOST AVU	11	Ondřej Brody	69
Obecná historie AVU	12	Darina Alster	71
Současná AVU a fotografie	14		
AVU na výstavě Šestka	18	PORTRÉT	72
Výstava Intruder	20	Sylva Francová	74
		Martin Kámen	79
TRANSFORMACE MÉDIA	21	Jiří Franta	81
Eugenio Percossi	23	Romana Drdová	83
Jiří Skála	25		
Jan Šerých	27	MANIPULACE	84
Viktor Vejvoda	29	Lucia Sceránková	86
Tomáš Werner	30	Petra Vargová	90
		Věra Stuchelová	92
KONCEPT	31	Barbora Bálková	95
Jiří Skála	33		
Eugenio Percossi	35	KRAJINA	96
Martin Bražina	39	Vojtěch Fröhlich	98
MINA	41	Sylva Francová	101
Guma Guar	42	Ládví	103
		Romana Drdová	105
AUTOPORTRÉT	46	Vilém Kabzan	106
MINA	48	Eugenio Percossi	107
Barbora Bálková	52		
Martin Kámen	56	BIO	108
Eugenio Percossi	58	ZÁVĚR	113
Jan Šerých	60	CITACE	116
Jana Kochánková	60	ZDROJE	118
Viktor Frešo	62	JMENNÝ REJSTŘÍK	120

ÚVOD

Na české umělecké scéně se pohybuje hodně autorů, kteří nejsou vnímáni čistě jako fotografové, jsou to umělci, kteří používají často i jiné techniky tvorby než jen fotografii. Obor, který na vysoké umělecké škole vystudovali, se nenazýval fotografie, a přesto vytvářejí velmi zajímavá fotografická nebo s fotografií pracující díla. Byla by proto velká škoda, kdyby unikli pozornosti „čistokrevných“ fotografů. Tyto autory často spojuje právě Akademie výtvarných umění.

S řadou studentů a pedagogů AVU jsem v přátelském kontaktu již přes osm let, a jejich přístup k fotografii mě zajímá, vybrala jsem si proto pro svou magisterskou diplomovou práci právě téma „Fotografie absolventů AVU po roce 2000“. Fascinuje mě, že se často přístup těchto autorů k fotografii poněkud liší od „čistokrevných“ fotografů. Jsou více otevření, nenechávají se médiem fotografie sevřít, nebojí se jít za její hranice a propojovat ji s jinými médii.

Touto prací nepřímo trochu navazuji i na svou bakalářskou diplomovou práci Fotografie českých a slovenských kameramanů po 2. světové válce, v níž jsem se také zabývala autory, které kromě fotografie spojuje i něco dalšího. Neměla jsem tehdy k dispozici dost materiálů, a proto jsem se musela i přes ostych a své počáteční obavy z jejich odmítnutí s velkou částí z nich setkávat osobně. Nakonec jsem byla překvapená, jak dobře osobní polupráce probíhala a jak mi to pak usnadňovalo psaní. Ráda bych proto i u magisterské práce využila možnosti se s autory setkávat. U bakalářské práce byly objekty mého zájmu nakonec pouze muži, kterým bylo přes 50 let, tehdy jsem si řekla, že by bylo zajímavé se u magisterské práce pro změnu zaměřit na autory mladé generace se kterými se znám a ke kterým mám snadný přístup.

Kromě absolventů AVU mě zajímají i současní studenti AVU, kteří se už výrazněji umělecky projevují a vystavují, z nichž je pro mě v současnosti asi nejzajímavější již umělecky vyzrálý Eugenio Percossi. Práce těchto mladých autorů jsou pro mě natolik zásadní, že by byla jistě chyba, kdybych o ně svou diplomovou práci ochudila jen proto, že se absolventy AVU stanou „až“ zanedlouho.

Původně jsem měla v plánu do diplomové práce zahrnout i autory, kteří AVU absolvovali už před rokem 2000, ale fotografická díla tvoří i po něm. Později se ale ukázalo, že tato skupina umělců je natolik početná a jejich díla obsáhlá, že by se výrazně převýšil rozsah mé práce. Z tohoto důvodu jsem se nakonec rozhodla je do své práce nakonec vůbec nezařadit a věnovat se pouze absolventům po roce 2000. Mezi nejvýznamnější z těchto autorů patří například Jiří David, Václav Jirásek, Filip Turek, Štěpánka Šimlová, Veronika Bromová, Daniel Pitín, Michal Pěchouček, Milena Dopitová, Jiří Černický, Jiří Kovanda, Míla Preslová, Pavel Humhal, Magdalena Jetelová, Ján Mančuška, Kryštof Kintera...

Téma fotografie na AVU nikdy nebylo nijak uceleně teoreticky zpracováno. Tématicky nejblížejší práci s názvem Fotografie v českém výtvarném umění 90. let napsala v roce 1998 jako svou diplomovou práci Gabriela Bukovinská – Kotíková. Tato práce pro mě bohužel nemohla fungovat jako vhodný zdroj informací, protože se zabývá autory staršími a pro mě již neaktuálními. Další tématicky blízkou publikací je katalog Mutující médium – fotografie v českém umění 1990–2010 vztahující se ke stejnojmenné výstavě, která se uskutečnila v roce 2011 v Galerii Rudolfinum. Bohužel pro mě i tato publikace se zaměřuje na autory, kteří již vzhledem k ukončení AVU před rokem 2000 nezapadají do rozsahu mé diplomové práce. Výstava i katalog „Mutující médium“ pro mě byly ale silnou inspirací a motivem pro nepřímé navázání. Informace jsem proto musela skládat dohromady z mnoha menších zdrojů, převážně z článků odborných časopisů, oficiálních webů umělců a z osobních setkání s autory.

Po úvodním obecném popisu historie AVU a jejího současného vztahu k fotografii jsem se svou práci rozhodla rozdělit podle zaměření fotografie. V dělení kapitol jsem se inspirovala knihou Art Photography Now, kterou napsala Susan Bright. Vzhledem ke specifickému prostředí, ze kterého vychází fotografická díla o kterých píšu jsem ale musela názvy některých kapitol vyřadit

a některé pro změnu doplnit. Těmi vyřazenými byly módní fotografie, zátiší, příběh a dokument, jimž se absolventi AVU nevěnují dostatečně často, takže není dostatek materiálu na samostatné kapitoly. Módní fotografie je pro ně příliš patricijující prací, navíc také často nemají dostatečné vzdělání pro precizní zvládnutí technické stránky. Dokument a reportáž zase vnímají pouze jako dokumentaci určité akce a ne samostatný směr umělecké fotografie. Něco, co by se dalo považovat za zátiší je pro ně mnohem častěji spíš konceptuálním přístupem, než jen samotným zátiším. Některé kapitoly, které jsou pro prostředí AVU zvláště specifické a v knize Art Photography Now vůbec nebyly. Jsou to právě první dvě zařazené dvě zařazené: Transformace média a Koncept, které jsou pro mě nejzajímavější právě díky své časté intermedialitě a neomezenosti v přístupech, což je pro AVU dost typické. Dále pokračuji kapitolou Autoportrét, překvapivě zastoupený velmi mnoha autory, takže jsem mu chtěla nechat větší prostor a kapitolu Portrét tak nechala zvláště. Následují kapitoly Manipulace a Krajina. Vždy jsem vybrala několik zásadních umělců, jejichž práce nejlépe zastupují daný žánr. Někteří autoři tvoří tak pestrým způsobem, že nebylo možné jejich práce zařadit pouze do jedné kategorie, proto se objevují ve více kapitolách, i tohle je pro absolventy AVU specifické.

Některá díla stojí na hraně a není možné je řadit pouze do jedné kategorie, proto jsem zvolila zařazení podle toho, jaký přístup v daném díle funguje zásadněji. Typickým příkladem je pro mě třeba Sylva Francová a její soubor Portréty žen. Ten sice pracuje s konceptem a funguje i jako dokument, přesto jsem ho zařadila do kapitoly Portrét, protože jeho nejsilnější poselství spočívá právě ve výpovědní hodnotě o fotografovaných osobách a to je pro portrétní fotografii typické. Vzhledem k tomuto prolínání je tak možné nalézt i prvky nezařazených žánrů v kapitolách s jiným názvem.

HISTORIE A S

OUČČASNOST

AVU HISTORI

A SOUČČASNO

ST AVU HIST

ORIE A SOUČ

ASNOST AVU

UIC TADIE A C

HISTORIE A SOUČASNOST AVU

Obecná historie AVU

Myšlenka založení umělecké akademie v Praze se objevila již v období vrcholného baroka, kdy o její zřízení neúspěšně usilovala v letech 1709–11 skupina pražských umělců. Teprve na konci století, v atmosféře osvícenské podpory umění a vzdělanosti došlo v roce 1796 k ustavení společnosti vlasteneckých přátel umění, která nejprve zakládá Obrazárnu s kopistickou školou (z které se později vyvinula dnešní Národní galerie v Praze) a brzy na to i kreslířskou akademii. Ta byla zřízena císařským dekretem z 10. září 1799 a svoji činnost zahájila roku 1800 jako nejstarší umělecká škola v českých zemích. Její profil se brzy rozšířil o školu krajinné malby a grafickou dílnu. Od poloviny století se výuka na Akademii obohatila o přednášky z teoretických předmětů a přechodně i o výuku architektury. K zásadní reformě instituce došlo zásluhou Julia Mařáka, který inicioval významné posílení profesorského sboru o osobnosti typu Vojtěcha Hynaise a Václava Brožíka, zřídil první sochařskou školu vedenou Josefem Myslbekem a posléze dosáhl v roce 1896 zestátnění školy. Spektrum výuky rozšířily v roce 1910 grafická škola Maxe Švabinského a architektonická speciálka Jana Kotěry. V té době již Akademie natrvalo zakotvila po letech provizorií v nové budově na Letné, vybudované podle projektu architekta Václava Roštlapila v letech 1897 – 1903, jejíž generální rekonstrukce byla dokončena v roce 1998. V jejím sousedství vznikla podle projektu Jana Kotěry a Josefa Gočára v letech 1922 – 24 budova školy architektury. Již od roku 1892 a trvale potom od roku 1945 získala Akademie pro své potřeby i prostory budovy tzv. Moderní galerie, vybudované v areálu výstaviště v rámci Zemské jubilejní výstavy v roce 1891 architektem Antonínem Wiehlem. V roce 1926 získala Akademie jako první v Československu statut vysoké umělecké školy. V roce 1945 založil Bohuslav Slánský při Akademii školu restaurování malířských výtvarných děl.



Akademie výtvarných umění v Praze v období založení školy / Foto: www.avu.cz

Mezi pedagogy Akademie patřili vedle výše zmiňovaných osobností další významní čeští umělci jako například Karel Postl, Antonín Mánes, Jan Preisler, Jan Štursa, František Kupka, Wili Nowak, Vratislav Nechleba, Otakar Nejedlý, Otakar Španiel, Bohumil Kafka, T. F. Šimon, Antonín Matějček, V.V. Štech, Jaroslav Fragner, Vladimír Sychra, Vincenc Makovský, Jan Lauda, Karel Pokorný, Karel Hladík, František Cubr, Karel Souček, Jiří John, Jan Smetana a mnozí další. Akademií výtvarných umění prošli jako žáci umělci, kteří formovali českou výtvarnou kulturu v průběhu století. Přes tradičně konzervativní charakter výuky představovala Akademie v průběhu svého vývoje hodnoty, vůči nimž se vymezovaly nastupující umělecké generace. Období progresivního rozvoje střídaly etapy ideologického diktátu a ztráty kontaktu se soudobým výtvarným vývojem. Zásadní reformy, připravované a neuskutečněné v roce 1968, se Akademie dočkala až roku 1990, kdy byla pod vedením nově zvoleného rektora Milana Knížáka zcela proměněna její koncepce, struktura i pedagogický sbor. Spektrum výuky bylo rozšířeno o nové ateliéry jako např. intermediální, konceptuální, socha-instalace, kresba. Přitom byla důsledně zachována i posílena existence klasicky orientovaných ateliérů a respektována nutnost zachování nabídky zahrnující přístupy jak tradiční, tak i experimentální. Na této totální diferenciaci názorů a podpoře co nejširšího spektra uvažovaných uměleckých prostředků vznikla obrozená Akademie, jejíž principy uvedl do praxe zcela nově konstituovaný pedagogický sbor, který tvořil např. Karel Malich, Stanislav Kolíbal, Hugo Demartini, Ladislav Čepelák či Bedřich Dlouhý. V roce 1990 vznikla škola restaurování výtvarných děl sochařských a konečně roku 1991 nejmladší škola nových médií orientovaná především na videoart a computerovou animaci. Další změny přirozeně nastaly proměnami pedagogického sboru např. vznikem ateliéru monumentální tvorby, ateliéru vizuální komunikace či oddělení medailérské tvorby. Současně došlo k orientaci přednášek z dějin umění a architektury k problematice současné tvorby, k posílení kvalifikovaného sboru externích pedagogů

a konzultantů a k rozvoji vědeckých pracovišť v oborech teorie umění a restaurování výtvarných děl. Na těchto základech položených reformou v roce 1990 staví Akademie i dnes svou strategii a koncepci rozvoje.

Od 1. ledna 1999 působí Akademie výtvarných umění v Praze v duchu zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách jako veřejná vysoká škola univerzitního typu. Uskutečňuje magisterské a doktorské programy v oblasti výtvarného umění, nových médií, restaurování výtvarných děl a architektury a v souvislosti s tím i vědeckou a uměleckou tvůrčí činnost. V kontextu domácím i zahraničním plní roli významné kulturní instituce, garantuje rozvoj vybraných oborů a podílí se na celoživotním vzdělávání a civilizačním rozvoji. Jako elitní a výběrová škola, poskytuje mimořádně talentovaným jedincům podmínky pro jejich tvůrčí rozvoj. Vedle umělecké tvůrčí činnosti, realizované převážně formou individuální ateliérové výuky, rozvíjí paralelně i teoretickou reflexi umělecké tvorby v kontaktu s aktuálními dobovými trendy. Snaží se přitom zahrnout veškeré spektrum dnešních uměleckých aktivit a umožnit svým posluchačům hledat sama sebe uvnitř přístupné struktury školy, mezi jednotlivými ateliéry, obory a osobnostmi. Akademie výtvarných umění v Praze rozvíjí otevřenou, pluralitní a flexibilní vnitřní strukturu a opírá se přitom o principy nezávislosti a tvůrčí svobody, zakotvené v samosprávě Akademické obce.

/Doc. PhDr. Jiří T. Kotalík, CSc./

Současná AVU a fotografie

Fotografie na AVU nikdy neměla svůj vlastní ateliér a práce s ní se vyskytuje napříč mnoha různými ateliéry. Nejčastěji s fotografií pracují už téměř tradičně studenti a absolventi ateliérů Nová média II, pak Nová média I a Malba II.

Ateliér Nová média II je nově od školního roku 2011/2012 veden doc. Annou Daučíkovou a zaměřuje se na problematiku obrazu s těžištěm na obraze v pohybu a výtvarných možnostech, které nabízejí nejnovější technologie. Studenti mají možnost volně si vybrat své tvůrčí prostředky a to nejen s použitím digitálních technologií (video, digitální obraz, fotografie), ale také možnost kombinovat s klasickými materiálovými médii (kresba, instalace, objekt) i další

časově závislé polohy (performance, akce, video a audio instalace, multimédia a public art). V současné době dělá v ateliéru Daučíkové asistentku Mgr. Jana Kapelová.

Zásadní osobou pro tento ateliér byla Odb. as. MgA. Veronika Bromová, která ho vedla od roku 2002 až do roku 2011 a svým vztahem k práci s fotografií pozitivně ovlivnila mnoho svých studentů. Posluchači ateliéru měli za jejího vedení možnost si osvojit si technologie jako soudobý vizuální jazyk, který je schopný simulovat klasické techniky, generovat nové a přenášet emoce a myšlenky. Výuka spočívala v kritických diskuzích a snaze přesně formulovat své záměry a experimenty, byl zprostředkován kontakt se současným děním na domácím i zahraniční umělecké scéně a orientace v současných mediálních tendencích. Studentům tato škola nových médií otevřela možnost jejich kombinace i s dalšími klasickými médii a zkoumání interdisciplinárních hranic. Práce s fotografií a digitálním obrazem se jako základ ateliérové výuky pohybovala od knižních projektů přes webové projekty, interaktivní animace, video až k trojrozměrným objektům, instalacím a projektům ve veřejném prostoru.



Pohled na zadní stranu budovy Akademie výtvarných umění v současnosti / Foto: www.wikipedia.org

Bromová se pro své studenty snažila vytvářet příjemné, téměř až rodinné prostředí, měla liberální postoj ke snaze studentů najít svou vlastní cestu a zkoušela jim předávat své zkušenosti nejen umělecké, ale i životní. Ateliérové schůzky se odehrávaly pravidelně jednou týdně v prostorech škol, ale občas se také méně formálně v kavárně, v parku nebo také na statku Veroniky Bromové na Vysočině.

„Student má mít čas na vývoj, škola je pro studenta jako laboratoř, aby mohl zkoušet realizovat své pokusy a vyrábvat. Myslím, že studenti dozrávají k tomu, aby mohli samostatně vystavovat spíš až ke konci studia, v posledních dvou ročnících. Potřebují totiž čas, aby mohli najít sami sebe. Studenti mají možnost volně přecházet mezi ateliéry.“ */Veronika Bromová/2*

Studenti tohoto ateliéru měli díky škole často zprostředkovánu možnost veřejně prezentovat své práce v různých alternativních prostorech, např. v kině Světozor, prostorách divadla Komedie, v Hale C, v hale Trafačka nebo v České národní bance. Některé projekty také ateliér Nová Média II. propojoval s VŠUP a FAMU. Během působení Veroniky Bromové v ateliéru Nová Média II. jí dělali asistenty Radka Müllerová (2002–2005), Pavel Klvaňa (2005–2008) a Michal Cáb (2008–2011). Tento ateliér zastupoval AVU na výstavním projektu Šestka s podtitulem Šest českých fotografických škol (viz. Kapitola AVU na výstavě Šestka).

Ateliér Nová média I. vede od roku 2008 až do současnosti Odb. as. Markus Huemer. Přístup ateliéru je založen na experimentální práci s technologiemi, analogovými a digitálními médii a na inovativních způsobech zacházení s uměleckým konceptem. Studenti zde kreativním způsobem využívají své technické a umělecké předpoklady. Odborným asistentem ateliéru je Mgr. Aneta Mona Chisa.

“V dnešní době se stáváme svědky rychlého zrození komplexního systému, který se stane technologickým a komerčním základem tzv. globální informační infrastruktury. Tento nový interaktivní komunikační prostor bude bezpochyby silným nástrojem ekonomiky, ale také bude stát v centru radikálních a daleko dosahujících změn v celosvětové společnosti. Odborníci z nejrůznějších odvětví jsou zajedno, že v reflexi a vytváření této nově vznikající reality budou hrát nepodcenitelnou roli umělci–vědci pracující s novými technologiemi. Ateliér nových médií na AVU se snaží vytvořit prostředí a podmínky

pro výzkum a produkci, kde umělci–vědci mohou pracovat s rychle se rozvíjejícími mediálními technologiemi. Ateliér má proto charakter jedné laboratoře. Jeho cílem je umožnění praktického výzkumu a vývoje adekvátních mediálních technologií a jejich použití v uměleckém a společenském kontextu. Aktivity Ateliéru nových médií vycházejí z teoretické reflexe současného stavu mediální kultury, a tak aktivně přispívají ke kvalitativnímu vývoji této kultury.”

/Markus Huemer³

Ateliér Malba II. vede již od roku 1995 až dosud doc. Vladimír Skrepl, spolu s ním zde působí od téhož roku jako asistent Jiří Kovanda. Studentům se v rámci tohoto ateliéru otevírá prostor k experimentování jak s malířskými prostředky, tak s jinými médii, která ale často z malby vycházejí nebo se s ní konfrontují. Studenti mohou pracovat s videem, fotografií a vytvářejí i trojrozměrné práce.

„Práce nejen s malířskými prostředky je příznačná a charakteristická pro současné umění a je důležité, že se může odehrávat i v rámci jednoho ateliéru. AVU je totiž organizována převážně oborově, a tak v souvislosti s hledáním nových idejí, přístupů a prostředků je nutné, aby pestrost a různorodost byla rozvíjena v těsném vztahu na půdě jednoho ateliéru. Ateliér vnímám jako laboratoř a „chráněnou zónu“ pro vyzkoušení všeho. Výuka probíhá na základě konfrontací a diskusí, základem je tedy kritický diskurz. To předpokládá vysoké soustředění, pracovní nasazení a intelektuální zázemí. Je samozřejmé, že v ateliéru jsou studenti a talenty různých typů a ideální student neexistuje. To se nezdá být optimální, ale právě naopak střet intelektuálních a intuitivních, emotivních přístupů je přínosný pro všechny a je součástí vypjaté, kreativní nálady.“

/Vladimír Skrepl⁴

Studenti mají možnost využít také konzultací a konfrontací s teoretiky, kurátory a umělci, kteří na AVU nepůsobí, ale jsou do ateliéru zváni jako hosté. Důležitou součástí studia je i podpora jak školních, tak i mimoškolních výstavních aktivit studentů, prověřují se při nich totiž jejich organizační a praktické schopnosti a také dochází ke konfrontaci s publikem a kolegy mimo školu, což dotváří směřování a práci studentů.

Všichni mnou oslovení studenti i pedagogové se shodují, že pro konzultace fotografických prací není na AVU žádný pedagog, který by byl čistě fotograf nebo měl k fotografii natolik blízko, aby za ním mohli studenti přijít a on jim mohl v rámci oboru fotografie dobře po-

radit. Situaci tak řeší buď samostatně mimo školu, nebo ji neřeší vůbec. To se pak bohužel často projevuje hlavně na technické stránce fotografických děl i na obecném přístupu studentů k této problematice. Pro mnoho z nich je technická stránka jejich fotografií naprosto nepodstatná, jak často sami přiznávají, a neuvědomují si, do jaké míry nedotažená forma naprosto zbytečně ničí jinak skvělý obsah jejich děl. V tomto ohledu má AVU jistě velké mezery a vzhledem k tomu, kolik mladých nadaných autorů vyrůstá na její půdě, měla by se situací podle mého názoru více zabývat.

Současní studenti mají o práci s fotografií zájem. Studentky ateliéru Nových médií I. Romana Drdová a Karolína Mikesková dokonce natolik, že sehnaly základní vybavení a zvětšovací přístroje a chtějí znovu zprovoznit starou fotokomoru, která fungovala ve sklepních prostorech budovy architektury AVU, kde ateliér Nová média I. v prvním patře sídlí. Bohužel, vztahy mezi některými ateliéry nejsou ve smyslu dělení prostorů zrovna nelepší, proto to vypadá spíš tak, že stará fotokomora je a nejspíš i bude nadále jen nepoužívanou místností zavalenou nepořádkem. Jedinou možnou alternativou jak problém vyřešit je přestavět na fotokomoru koupelnu v prvním patře, která ale ateliéru Nových médií I. nepatří, navíc má málo prostoru a velké okno. Problém se tak posouvá k řešení až na začátek školního roku 2012/1013.

AVU na výstavě Šestka

Od 25. 10. 2006 do 8. 4. 2007 uvedl Pražský dům fotografie rozsáhlý výstavní projekt Šestka – etapovou výstavu studentů a čerstvých absolventů šesti českých fotografických škol. Veřejnosti se během ní postupně představily ateliéry a katedry šesti vysokých uměleckých škol, na nichž lze v České republice studovat volnou fotografii jako samostatný studijní obor:

- Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě (26.10.2006 – 19.11.2006)
- Ateliéru nová média II Akademie výtvarných umění v Praze (23.11.2006 – 17.12.2006)
- Ateliéru Fotografie Fakulty užitého umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem (21.12.2006 – 21.1.2007)

- Ateliéru reklamní fotografie fakulty multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně (25.1.2007 – 18.2.2007)
- Ateliéru fotografie Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze (22.2.2007 – 18.3.2007)
- Katedry fotografie Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze (22.3.2007 – 15.4.2007)

Série výstav je volným pokračováním obdobné výstavy s názvem Konfrontace, kterou Pražský dům fotografie uspořádal v roce 2002 (tehdy ještě bez účasti AVU a Univerzity Tomáše Bati). ↯

Jak říká jeho ředitelka Eva Hodek, Šestka se od Konfrontace v jednom zásadně liší:

„Rozdíl je v zadání, které jsme při přípravě Šestky určili. Požádali jsme autory, aby nevystavovali jen čistou, analogickou fotografii, ale aby přesáhli i do současného umění a pracovali i s novými médii, jako je například audio nebo videoart.“

/Eva Marlene Hodek/5

Pro výstavní cyklus Šestka vybrali vedoucí pedagogové ukázky z fotografických prací studentů a absolventů, které vznikly především v rámci studijních předmětů krajinná fotografie, dokumentární fotografie, subjektivní dokument a fotografický portrét nebo jako klauzurní či diplomové práce tematicky vycházející z těchto oblastí.

„V souvislosti s projektem Šestka se nejčastěji nabízí otázka: „Jaká je vlastně současná mladá generace českých autorů?“ Jako každá jiná v jakékoliv době. Snaží se uspět, najít si svůj způsob, svou formu vyjádření a při tomto hledání se brání zjetým přístupům, nastoluje vlastní pravidla. Současná mladá generace si hledá sobě blízká témata a k jejich realizaci je ochotná jít napříč spektrem žánrů a kombinovat je. Krom toho používá ke svému vyjádření i jiná média, než jen fotografii. Má snahu o multimediální komunikaci. Je otevřená novosti a posunování „hranic“. V její tvorbě se často otvírají více či méně tabuizovaná témata nebo na dříve tabuizovaná témata nabízí nový pohled.

Ve značné oblibě jsou genderové otázky, které jsou ovšem z mého pohledu již do velké míry překonané. Přesto se s nimi v tvorbě současné mladé generace stále setkáváme. Dalším oblíbeným tématem je oblast mezilidských vztahů a komunikace. Zřejmý je větší zájem o intimní témata vztahující se k rodině a blízkému okolí než o velká společenská témata. V hojné míře se přehodnocují zejména otázky týkající se instituce manželství a rodiny. Mladí nabízejí svůj pohled na tuto problematiku odpovídající jejich zkušenosti a postojům. Nejde o nějakou rebelii, ale snahu o pochopení, formulování názoru a o jeho vyjádření.

Zdá se, že každá z prezentací je osobitá. Například Akademie výtvarných umění, jejíž výstava proběhla na sklonku minulého roku, pracuje s fotografií v posunutém významu. Připravovat jejich výstavu byla zvláštní zkušenost, protože v Pražském domě fotografie obvykle spolupracujeme s autory, kteří uplatňují čistě fotografický přístup a tvoří podle jasně formulovaných a obecně platných pravidel. Se studenty AVU to bylo jinak – chápou fotografii jako pohyblivý obraz, s nímž mohou libovolně a bezprecedentně pracovat, a to v celém procesu od vytvoření díla až po způsob jeho instalace. AVU v tomto směru není spoutaná vlastně žádnými existujícími pravidly, což rozhodně nijak neubírá na kvalitě jejich výstavy.“ *Eva Marlene Hodek¹⁵*

Vystavujícími byli tito studenti a absolventi ateliéru nových médií: Lukáš Kühn (video), Barbora Bálková, Ira Svobodová, Jakub Nepraš (video), Jakub Sýkora, Jan Blín, Jiří Hladík (instalece, video), Magdaléna Nováková, Magdalena Šlajchová, Marie Roztočilová, Mario Čumpelík, Martin Kámen, Matěj Hájek, Pavel Klvaňa, Petra Mejšťříková, Radek Macke, Sylva Francová, Tereza Králová. Kromě studentů na měla své dílo na výstavě i sama vedoucí ateliéru Veronika Bromová.

Výstava Intruder

V v červnu 2012 se v lístkárně funkcionalistické budovy bývalých elektrických podniků v Praze uskutečnila trochu netradiční výstava fotografií studentů ateliéru hostujícího pedagoga Floriana Pumhösla s názvem Intruder. Nešlo ale jen o fotografii, prostřednictvím černobílé fotografie studenti převážně dokumentovali své klauzurní práce jiných výtvarných technik. Konceptem ale byla spojitost nebo reakce děl na tuto konkrétní budovu a pak jako jednotící rys prezentace různých děl – černobílé analogové fotografie. Výstava působila velmi svěžím a myšlenkově uceleným dojmem i tím, že byla vystavena přímo v netradičním undergroundovém prostoru bývalé lístkárny na který díla reagovala. Fotografickým přístupem byla jednotná také, protože na vzniku snímků se všemi autory jednotlivě spolupracoval fotograf Michal Czanderle z FAMU. Na výstavě bylo možné vidět díla těchto autorů: Tomáš Absolon, Michal Czanderle, Marek Číhal, Romana Drdová, Dominik Gajarský, Jakub Geltner, Martin Herold, Igor Hosnedl, Yu-Chi Hsiao, Matyáš Chochola, Lenka Janušková, Lenka Kahuda Klokočková, Soo Hyeon Kang, Kateřina Kučerová.

TRANSFORM

CE MÉDIA TR

NSFORMACE

MÉDIA TRANS

FORMACE ME

DIA TRANSFO

RMACE MÉDIA

TD ANICORDA

TRANSFORMACE MÉDIA

Transformace jednoho média do jiného i nejrůznější intermedialita uměleckých děl patří v českém umění k trendu již od 90. let až do současnosti. Použití fotografie se zásadně demokratizovalo, fotografie se jako umělecké médium osvobodila z izolace dané jejími technickými hranicemi a dříve hlavně profesionálním využitím. Nástup digitálních technologií přinesl nejen radikální technologické změny, ale také jiný způsob práce a uvažování o možnostech fotografického obrazu, zpochybňující jeho jedinečnost a originalitu. Důraz na námět se posunuje od zrcadlení skutečnosti k jejímu strukturovanějšímu popisu, fotografie přejímá jazyky poezie, psychologie, sociologie i samotných masmédií.

Autoři uvedení v této kapitole zkoumají samu podstatu fotografického média tím, že se snaží se vymanit z hranic čistě fotografického prostoru. Tento přístup je pro AVU, která studentům umožňuje snadno přestupovat mezi ateliéry a přímo je vybízí k multimedialitě projektů, velmi specifický.

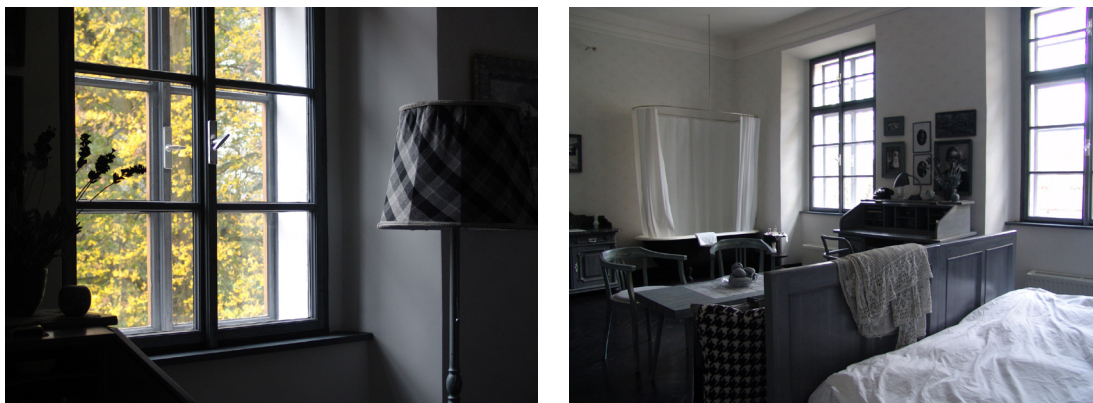
TRANSFORMACE MÉDIA

Eugenio Percossi

Jednou z nejznámějších prací Eugenia Percossiho (*1974) je instalace **Black and White** (2003 – 2006), zhmotnění černobílé fotografie do formy černobílého pokoje.



Eugenio Percossi / Black and White / instalace na zámku Třebešice / 2003–2006



Eugenio Percossi / Black and White / instalace na zámku Třebešice / 2003–2006

„Přemýšlím o zámku a zpola v žertu se mi vybaví duchové. Potom si uvědomím, že skutečným motivem je čas. Kolik života a jak málo vzpomínek zůstalo, zejména po předchozích majitelích, kteří zde žili ve 30. letech – v době, kterou znám pouze prostřednictvím černobílých fotografií. Často jsem s nimi – s těmito intimními fotografiemi neznámých lidí – pracoval. V Třebešicích jsem vytvořil skutečný prostor v podobě černobílé fotografie, interiér, ve kterém chybí pouze lidé.“ /Eugenio Percossi/6

Evugenio Percossi ve své instalaci mísí realitu s až snovou imaginací. Černobílý pokoj je autentický svými kulisami a dobovou atmosférou 30. let, až má divák dojem, jako by tu byl už léta. Nábytek, podlaha, knihy a dokonce i květiny a válečky na zdech, vše je pouze v černobílé škále. Pokoj je sice opuštěný, ale důkladně zařízený včetně nejmenších detailů. Drobné doplňky a detaily, třeba rozložené toaletní potřeby, působí jako by je jejich malitel jen před chvílí odložil. Hala nabízí posezení ve dvou očividně dost prosezených dobových křeslech. Šedavý odstín celého interiéru a doplňků budí dojem nostalgie a vzpomínek. Vše působí snově, staře, zapomenutě a až hybernovaně, že jediným rozrušujícím kontrastem je svět venku za okny či překvapený divák, který vešel dovnitř. Stejně jako když na staré fotografii vidíme pouze to, co je v záběru a netušíme, jaký je svět okolo, tak je také černobílý pokoj ohraničeným mikrosvětlem, za jehož zdmi se nachází reálný barevný svět. Tento kontrast světa barev a toho černobílého symbolizuje téma dvou nerozlučných protipólů života a smrti, to je také hlavním tématem kompletní Percossiho tvorby.

Instalace Black and White byla poprvé realizovaná na malém renesančním zámku Třebešice, který Eugenio Percossi vlastní společně s Albertem Di Stefanem. Každý rok se tu konají rezí-

dence pro umělce z celého světa, jejichž díla doplňují prostory zámku a zahrady. Během roku zámek funguje jako netradiční hotel, kde se hosté mohou ubytovat třeba i přímo v černobílém pokoji.

Já jsem měla čest v něm strávit jednu noc, když jsem se přijela jako host podívat na vernisáž prací umělců, kteří tu byli na rezidenci. Působil na mě velmi zvláštním dojmem. Když jsem do něj poprvé vstoupila, měla jsem úplně stejný pocit, jako když jsem se jako malé dítě tajně dostala na půdu pradědečkova domu, otevřela jsem dveře a úplně mě zaskočilo, jak mě obklopil pocit nostalgie a vzrušení, jako kdybych se dostala do úplně jiného a velmi fascinujícího světa a nebyla si přitom jistá, jestli se tam přece jen trochu nebojím.

Kromě zámku Třebešice byla instalace Black and White představena také v New Yorku v Rare Gallery, ve Vídni v Kunst Raum Noe Gallery a v Praze v Galerii Jiří Švestka.

Jiří Skála

Do řeči počítačů – binárního kódu převedl fotografii úst svého otce laureát Ceny Jindřicha Chalupického roku 2009 Jiří Skála (*1976) jako jednu ze součástí svého projektu ve finále této ceny. Tím ale proces transformace neskončil, nuly a jedničky pak dál ještě převedl do formy videa, které má název podle námětu své původní formy **Ústa mého otce** (2009).

„Prvotní inspirací byla fotografie úst mého otce, ta dávají první příkazy, otec je ten, kdo určuje pravidla a vytváří u dětí prvotní morálku. Není to dialog převedený do kódu. Spíš zkusíme, jaké to je být počítačem.“

Jiří Skála/7

Na videu sedí proti sobě se svou přítelkyní Barborou Mrázkovou a čtou střídavě z papíru ano a ne. Ano symbolizuje jedničku, ne symbolizuje nulu. Barbora čte pouze ano, Jiří Skála ne. Ve čtení pokračují tak dlouho, dokud nepřečtou celý binární kód fotografie, což trvá 16 minut.



Jiří Skála / Ústa mého otce / video / 2009

„Napadlo mě to ve chvíli, když mi kamarád vyprávěl, že v binárním kódu je teoretická možnost chyby – třetího čísla. Vedle nuly a jedničky může vzniknout dvojka v případě, kdy třeba v obvodu není proud. Tomuto číslu se říká „nevím“. Začal jsem proto přemýšlet nad tím, že digitalizace našich životů je totální, že prochází celou současnou kulturou.“

/Jiří Skála/7

Jiří Skála vystudoval malbu, ve výtvarném umění ale požívá nejrůznější druhy prostředků. Postupně se začal věnovat konceptuálnímu umění a psaní, které mu dává, na rozdíl od práce s objektem nebo kresbou, možnost přesně definovat svou současnou situaci. Malbě se již nevěnuje. Na výstavě finalistů Ceny Jindřicha Chaloupeckého byly představeny kromě dvou videí převážně texty na velkých zavěšených plachtách. Právě jeden z vystavených textů odkazuje k jeho definitivnímu rozloučení se s malbou, namísto jejíž realizace umělec předkládá něco jako omluvu: nešlo to, nejde to a nepůjde to.

Video je možné vidět na: <http://vimeo.com/9016882>

„Ve výtvarném umění jsem vyzkoušel skoro všechny prostředky jak vyjádřit přesně své pocity. Jenže poměrně bez úspěchu. Stát na hraně mezi textem a vizuálním uměním mě baví proto, že můžu zkoušet různé kombinace videa a textu. Vlastně celý život stojím a tvořím na hraně, je to pro mě jistý druh adrenalinu.“

/Jiří Skála/7

Jan Šerých

V nejmenovaném magazínu objevil Jan Šerých dvě fotografie z kamerového záznamu, k němuž se váže tak silný příběh, že mu sloužil jako silná základní inspirace pro vytvoření práce s názvem **Poslední snímek** (2008), která byla představena na stejnojmenné výstavě v galerii Josefa Sudka.

Kameraman točil přibližující se tank v zemi podléhající válečnému konfliktu, tank poté vystřelil a zasáhl přímo kameramana i kameru. Vše bylo na kameře zaznamenáno, výstřel od chvíle kdy opustil hlaveň děla tanku až do poslední vteřiny, kdy byla kamera zničena a kameraman zabit. Záznam zůstal zachován. Magazín z něj vybral dvě fotografie, které otisknul, byla chvíle kdy výstřel opouští hlaveň, kde tohle místo graficky zdůraznil kroužkem a poslední políčko záznamu na kterém je již patrné zničení chipu kamery. Tyto dva snímky byly pro Jana Šerých předlohou pro vytvoření dvou čistých grafických obrazů vytvořených v počítači. Na prvním je patrný kruh kolem zdůrazněného místa výstřelu, na druhém je jen grafický tvar, který zůstal jako poslední záznam před zničením chipu.

Součástí výstavy *Poslední snímek* byl i druhý projekt Jana Šerých, který s tím prvním souvisí, přestože to tak na první pohled nemusí vypadat. Autor v něm nejen reaguje na incident s tankem, zároveň se ale dotýká i prostoru galerie a souvislosti s Josefem Sudkem. V prostoru Sudkova ateliéru našel negativ fotografie vyfocené Josefem Proškem, tato fotografie zobrazuje jeden ze sudkových fotoaparátů. Tento negativ Šerých vzal a nazvětšoval ji mnohokrát na formát 18 x 24 cm třemi způsoby, nejdříve jako poexponovanou, pak jako přeexponovanou a nakonec jako velmi silně přeexponovanou. Z těchto fotografií vytvořil na



Jan Šerých / *Poslední snímek* / 2008



Jan Šerých / Poslední snímek / 2008

stěnu instalaci, která na první pohled může působit pouze jako geometrická abstrakce, ale umístění fotografií rozhodně nebylo prvoplánové. Autor použil jako znaky morseovy abecedy, snímky podle intenzity expozice znamenaly buď čárku pro poexponovaný, tečku pro přeexponovaný a mezeru mezeru pro silně přeexponovaný. Pomocí fotografií tak autor napsal:
 - / / .. / ... // .- / - / ... // - / --- / - // - / / . // .- / -.- / -.- / .. / -.- / . / - / - /

Tato věta znamená: This was not the accident. Právě to byl název článku od kameramanovi a tanku, proto se také nakonec dozvídáme, že tento projekt souvisí s tím předchozím. Koncept až výrazná silně grafická forma je typickou pro většinu prací Jana Šerých.

Viktor Vejvoda

Série textových fotografií Viktora Vejvody (*1983) s názvem **Myšlená fotografie běžnosti** (2011) byla vytvořená myšlenkovým pochodem bez použití výrobního prostředku – aparátu (aparatus), jak ho všemi aspekty popisuje Vilem Flusser nebo Walter Benjamin. Vejvoda se touží vymanit z koloběhu vytváření technických obrazů a nebýt jen dělníkem obsluhující výrobní prostředek. To ho vedlo k vytvoření vlastního postupu zobrazování. Veškeré aspekty jako poměr stran a materiál jsou věrně zachované jako u běžných fotografií, ale v celém procesu chybí fotoaparát. Na prázdný bílý papír formátu fotografie Vejvoda rukou vepsal názvy věcí či jména osob na místa, kde by měly v obraze být umístěny. Představu výsledného obrazu již nechává na divákově imaginaci. Textové obrazy pak naskenoval a nechal vyrobiť jako fotografie.

„Celý proces mi pomohl vytvářet daleko meditativnější a intimnější obrazy, než bych byl kdy schopen se sebemenším nebo vyspělejším aparátem. Percepce mnou vytvořených obrazů je na rovině myšlenkové, imaginativní a intelektuální. Divák rozkrývá drobné formy typu haiku. Vyvolává obrazy procesem ve své hlavě. Médiem přenosu obrazu je myšlenka.“



Viktor Vejvoda / z cyklu Myšlená fotografie běžnosti / 2011

Tomáš Werner

Video jako fotografie se zvukem je představena v práci Tomáše Wernera (*1977) **Landscape Spectacle** (2010). Třicetiminutové video zabírající pohled na Grand Canyon obrazově působí svou naprostou státností úplně jako fotografie a klidně by fotografií mohl být. To co je odlišným, je pouze zvukový záznam hlasů mnoha turistů na druhé straně kamery, které dodávají tomuto dílu svou podstatu. Záběr působí velmi klidně a až meditativně, proto s ním zvukový záznam naprosto kontrastuje. Autobusy chrlí každý den zástupy hlučných turistů, kteří chtějí vidět tohle nádherné místo s krásným výhledem. Dojem z této dokonalé krásy je proto silně narušen hlukem proudících návštěvníků. Video je zdůrazněním toho, že realita je často velmi odlišná od toho, co můžeme vidět na obrázku či v katalogu cestovní kanceláře, přestože v tohle případě je vizuální vjem naprosto stejný. Toto video je pro mě zdůrazněním toho, že médium fotografie může silně klamat, nebo zatajovat zásadní informace. Práce vznikla ještě během předchozího studia Tomáše Wernera na Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě.

Video je možné vidět na : <http://tomaswerner.com/page/9>



Tomáš Werner / Landscape Spectacle / video / 2010

KONCEPT KO

CEPT KONCE

KONCEPT KO

CEPT KONCE

KONCEPT KO

CEPT KONCE

KONCEPT KO

CEPT KONCE

KONCEPT

Konceptuální umění povýšilo na nejdůležitější část umění myšlenku nebo koncept autora. Staví se v protikladu k umění primárně estetickému a vytváří nový model umění postavený na zájmu o samotnou myšlenku. Konceptuální umění významně narušilo hranici mezi tím, co bylo považováno za umění, a tím, co tradičně uměním nebylo.

Konceptuální přístupy se v české fotografii objevovaly již od 60. let, ale až do období sametové revoluce poměrně zřídka, často v estetizovaných fotogenických formách. Pracovali s ní například Jiří Valoch, Jaroslav Anděl, Dalibor Chatrný, Jiří Toman, Jan Vojnar, Jiří Šigut a další. V posledních dvou dekadách můžeme pozorovat odklon od modernistické vize fotografie k postkonceptuálně formulované tvorbě.⁸

Na AVU je v současnosti využití konceptuálních přístupů velmi časté nejen při práci s fotografií, ale i v jiných výtvarných technikách, ať už klasických (malba, socha) nebo v instalaci, performance, happeningu, v nových médiích apod.

KONCEPT

Jiří Skála

Jiří Skála (*1976) často a rád pracuje s koncepty. Mezi jeho nejznámější konceptuální práce patří například Portréty členů mé rodiny, kdy pomocí Archimedovy metody změřil tělesné objemy členů své rodiny, ty pak pro instalaci převedl do podoby dřevěných kvádrů. Podobným způsobem pracoval v projektu Koncentrovaná Helvetica, kdy vycházel z klasického fontu. Spočítal obsah plochy jednotlivých písmen a převedl je do kruhů o stejném obsahu. V projektu Abeceda pro změnu transformoval podstatu čtení písmen na základě jejich vizuální absence. Prvním známějším konceptuálním projektem s využitím fotografie byla Skálova instalace DOS, kdy umístil billboard s fotografií Domu odborových svazů před obchodní dům Hypernova. Zdůraznil tím nejen ideový střet architektury, ale hlavně narážel na skryté vztahy mezi zaměstnanci, odbory a vedením řetězce.

Koncept s názvem **Dvě skupiny předmětů** (2006) je prvním velkým projektem Jiřího Skály, při kterém tento umělec pracoval s fotografií. Je zároveň také dokumentem, jehož vznik provází téměř až detektivní příběh a je možné jej chápat také jako alegorii. Autor se inspiroval stejnomenným esejem Umberta Eca. Ten rozdělil předměty vystavené na tehdejší milánském prodejním veletrhu do dvou skupin:

„Existují dva druhy předmětů. První jsou „krásné předměty“ – žádoucí a přitom nedosažitelné. Patří k nim lenošky, lampy, párky, motorové čluny a plavecké bazény. Návštěvník je miluje a rád by je vlastnil. Možná si zrovna nemůže koupit motorový člun, ale může přemýšlet o vzdálené možnosti jeho koupě – kdo ví, snad jednoho dne...?“

Pak je tu druhý typ předmětů. Jsou „ošklivé“, protože k nim patří jeřáby, cementové míchačky, soustruhy, vany na maltu a hydraulické lisy (ony jsou vlastně velmi krásné, dokonce krásnější než první typ předmětů, ale návštěvník veletrhu to neví). Jelikož jsou ošklivé a neskladné, nejsou nežádoucí a to také proto, že si svými bezcílně se točícími koly a čepemi sekajícími do prázdna na veletrhu vypadají podivně nefunkčně... Ve skutečnosti si návštěvník nevybral. Jelikož nemůže být vlastníkem výrobních prostředků, přijal jen úlohu konzumenta spotřebních předmětů. Je ale spokojen. Zítra bude víc pracovat, aby si jednoho dne mohl koupit lenošku a ledničku. Bude pracovat u soustruhu, který mu nepatří, protože jej ani nechce.“

/Umberto Eco, esej Dvě skupiny předmětů, 1970/9

Přesto, že je esej ovlivněn dobou vzniku, je možné v něm najít paralely k současné situaci ve střední Evropě, kdy je pomalu uzavřeno období transformace z tvrdého socialistického modelu společnosti do liberálně kapitalistického.

Matka Jiřího Skály dostala od svého manžela k 50. narozením darem soustruh, na kterém předtím skoro dvacet let pracovala v podniku Škoda Klatovy. Krachující podnik nabízel stroje k odkupu, aby minimalizoval ztráty. Otec rodiny se rozhodl zakoupit soustruh, jediný pracovní nástroj, pomocí něhož si oba rodiče dokáží obstojně vydělávat. Nebyl sám, kdo si výrobní prostředek, na němž během komunismu i transformace pracoval po několik desetiletí, zakoupil.

Skála matku požádal, aby soustruh vlastnoručně vyfotila a on tak mohl získat představu, jaký k němu má vztah a jak na něj nahlíží. Poté začal v databázích a archivech pátrat po dalších majitelích strojů ze zkrachovalé továrny. Mnoho z nich bylo za podivných okolností



Jiří Skála / z cyklu Dvě skupiny předmětů / 2006

prodáno do Jižní Ameriky a zmizelo tak z dosahu. Majitele těch vypátraných žádal stejně jako matku, aby své mu stroje sami vyfotografovali a snímky mu věnovali. Častokrát narazil na nepochopení a neochotu, přesto se mu podařilo shromáždit dostatek fotografií průmyslových předmětů, vytvořených amatérskými rukama bývalých dělníků. Tyto snímky pak Skála nechal nazvětšovat do formátu 40 x 50 centimetrů a poté je nechal zarámovat do okázalých, na míru vyrobených plexisklových rámců, které přestože silně kontrastují s amatérským zpracováním fotografií, dobře zdůrazňují jejich skutečnou podstatu.

Projekt Dvě skupiny předmětů nám nabízí rozdílný pohled na tu „ošklivou a nežádoucí“ skupinu věcí, jež nás obklopuje. Sžíváme se s předměty, se kterými denně pracujeme, vytváříme si k nim vztah, komunikujeme s nimi, jsou součástí našeho života. Tím jejich nedostatek fyzické krásy mizí, stejně jako náš pohled na ně pouze jako na výrobní nástroje. Jiří Skála nás přivádí k filozofickým úvahám o lidské práci a věcem, které jsou v našem světě mnohdy téměř nevnímané, ale přesto přítomné.

Tento projekt byl prezentován například na samostatné výstavě v Hunt Kastner Gallery v Praze. Kromě výstavní prezentace pak vyšla za podpory grantu i kniha *Jedna skupina předmětů* (2010), kde jsou fotografie doplněny mnoha autorovými texty k tomuto projektu.

Eugenio Percossi

V Itálii se při gratulaci k narozeninám používá formulace „cento di questi giorni“, znamená to, že gratulující přeje oslavenci aby se dožil sta let, v přesném překladu „sto takových dní“. Sto fotografií náhrobních kamenů tvoří soubor ***Sto takových dní*** (2005 – 2007) Eugenia Percossiho (*1974). Na hřbitově v Římě postupně dohledal náhrobní kameny lidí, kteří zemřeli ve věku jednoho, dvou, tří... až sta let. Pro Percossiho, který má léta problémy s depresemi, je jeho hlavním tvůrčím motivem smysl života a smrt. O tomto tématu a o osudu také přemýšlel během dlouhé doby strávené hledáním



Eugenio Percossi / z cyklu Sto takových dní / 2005–2007

v datech narození a úmrtí na náhrobcích. To je téma, které se dotýká nás všech. Kde a kdy bude moje fotka?

„Realizace tohoto projektu byla jedinečnou zkušeností. Abych našel všechny potřebné náhrobky pro zkompletování díla, trávil jsem celé týdny několik hodin denně na hřbitově v Římě a to byl silný a přímý způsob konfrontace s otázkami života. Byla to fyzická i duševní zkušenost.“ /Eugenio Percossi/6

Podobná atmosféra číší i z dalšího projektu – **Die Others** (2010), kdy autor pracuje opět s tématem zániku. Již dlouhá léta Percossi sbírá staré fotografie cizích lidí. Mnoho jich našel i na zámku Třebešice. Snímky zde zůstaly po předchozích majitelích, kteří ve 30 letech emigrovali do ciziny. Portrétovaní lidé jako by ztratili své jméno a stali se díky zapomenuté již historii anonymními, neznámými a zmizeli z našeho světa. Vše má svůj začátek a konec, stejně jako tady někteří lidé byli a už nejsou, tak i fotografie, které vznikly díky světlu, mohou postupně úplně vyblednout a zaniknout, pokud jsou mu léta vystaveny.



Eugenio Percossi / Die Others / 2010

Percossi se rozhodl tento proces konce urychlit tím, že nalezené portrétní fotografie nalepil obrázkem dolů, tím je sice na jednu stranu znehodnotil, na druhou zdůraznil sílu anonymity teď již zcela neviditelných osob a procesu zániku.

Group Portraits (2009) je silný projekt opět pracující s myšlenkami na sebevraždu, umělec používá různá média k vyjádření neodvratného dualismu mysli balancující mezi výběrem života a smrti. Veřejnosti byl představen například na výstavě s názvem „I don't wanna die but I ain't keen on living either“ v Karlín studios. Hlavní tématem díla není samotný akt sebevraždy, ale psychologický předpoklad lidí, kteří o ní možná po celý život uvažují. Group portraits je sérií fotografií stažených z internetu vyobrazující 55 umělců, kteří od konce 19. století do současnosti spáchali sebevraždu. Tato série ale zahrnuje i důležitou vsuvku mezi portréty, tou je malé zakalené zrcátko. Pohledem do tohoto zrcátka se každý divák může stát pomyslně součástí této skupiny vyobrazených umělců. Percossi tím narážel i na to, že 90% návštěvníků galerie Karlín studios jsou umělci nej-různějšího zaměření a ti jsou podle něj jednou z nejrizikovějších skupin.

Autor ve svém přístupu k tvorbě pracuje velmi uceleně, kromě Group Portraits představil na výstavě v Karlín studios i několik dalších, silně souvisejících projektů. Collection (memento mori) je kontinuálním projektem – malou knihovnou knih, jejichž autoři spáchali sebevraždu. Jedna knížka za každého spisovatele, sbírka životů a prací ukončená jediným rozhodnutím. Další součástí výstavy byl také monumentální dyptich obrazů, na kterých po dobu dvou měsíců umělec obsesivně zaznamenával dvě stejné věty: Chci žít. Chci zemřít. Díky svému vyvážení potlačí tyto kontrastní emoce jakoukoliv aktivi-



Eugenio Percossi / Die Others / fotografie z instalace výstavy „I don't wanna die but I ain't keen on living either“ v Karlín Studios / 2010

tu v neutrální mezi zóně. Jedinec nemůže jednat, je paralyzován ve stavu pozastavení. Výsledkem je minimalistický monochrom – obraz, který utváří silné kontrastní emoce do zdánlivě odosobněné klasické formy. Percossi využívá nalezené kousíčky, fragmenty z oblasti populární kultury či díla převzatá od jiných umělců pro vytvoření jakéhosi diáře provázející diváka skrze mysl umělce. Výsledek je silný, upřímný i brutální. Eugenio Percossi se totiž sám pokusil o sebevraždu jen pár měsíců před vernisáží těchto projektů.

V projektu **Obsessive Landscape** (2010) autor vyhledával v krajině místa, která v sobě mají symbol události, jež se zde stala, jeho pozornost přitáhl buď křížek nebo květiny označující místo smrtelné autonehody. Přesto tyto symboly na fotografiích nejsou zřetelné na první pohled a divák ho může snadno přehlédnout. V prostoru obrazu jsou



Eugenio Percossi / z cyklu Obsessive Landscape / 2010

tyto znaky okrajové, jako by ani nebyly středem pozornosti, a při nepozorném pohledu zůstanou bez povšimnutí. Je to jako v životě – na smrt myslí jen někteří z nás, většina lidí na ni nemyslí a nepřipouští si ji.

Na výstavě s názvem Forever v Karlín studios v roce 2006 byl v centru prostoru galerie umístěn vrak auta zničeného právě smrtelnou autonehodou (instalace s názvem Forever), fotografie byly pověšeny za instalací. Dalším souvisejícím projektem na této výstavě byly malé obrázky se slovem “forever“ napsaným inkoustem. Inkoust je pro Percossiho symbolem pomíjivosti, protože časem může úplně vyblednout. Proto slovo forever (navždy) kontrastuje s dočasností této techniky. Všechna tři díla dohromady vytvářejí dokonalý, i když silně zneklidňující celek.

Martin Bražina

Pravidelné cestování vlakem mezi Prahou a Valašským Meziříčím inspirovalo Martina Bražinu (*1987), aby se začal víc zajímat o města, kterými projíždí a kde za normálních okolností nevystupuje – k vytvoření projektu **Mezitím jinde...** (1011).

„Člověk usedá do vlaku a těší se, až bude na místě, někdo se těší, že si po cestě něco přečte, poslechne si hudbu nebo se prospí. Věřím však, že jedním společným bodem je touha po tom dorazit co nejdříve na místo. Během cesty několikrát vzhledneme, abychom se ujistili, kde jsme tentokrát zastavili, a vracíme se zpět k tomu, co nám pomáhá zkrátit si čas trávený ve vlaku. Ve chvíli, kdy nastoupíme do vlaku, auta apod., jako bychom vstoupili do prostoru, kde jsme chráněni a izolovaní od jakýchkoliv vlivů krajiny, měst, vesnic a lidí venku. Během cesty navštívíme mnoho míst, aniž by to na nás mělo výrazný dopad – jako by prostor mezi těmito dvěma body ani neexistoval.“ /Martin Bražina/²¹

Bražina se rozhodl vystoupit z tohoto stereotypu a postupně navštívil všech 14 měst na trase, kde jeho rychlík zastavoval. Vydával se na předem neplánované procházky po těchto místech, během kterých fotil téměř jako deník nejrůznější fragmenty městských krajin. Asi nejvíce byl

fascinovaný velkými prázdnými fasádami domů, ty vnímá jako velké prostory na kterých se člověk může vyjídřit, kromě nich ho ale také zaujaly různé až bizarně působící nalezené zátiší, jako například motorkářská helma zavěšená na zídce v Hranicích, boží muka před panelovou bytovkou v Ústí nad Orlicí nebo nápis VALMEZ postavený na kopci nad Valašským Meziříčím, který je sice mnohem menší, ale podobný tomu v Hollywoodu. Baví ho také nejrůznější vraky aut, které si pro sebe personifikuje a vytváří z nich novou rasu.



Martin Bražina / Mezitím jinde... / 2011



Martin Bražina / Mezitím jinde... / projekce pro cestující ve vlaku na trase Praha – Valšské Meziříčí / 2011



Martin Bražina / Mezitím jinde... / pohlednice projektu, které autor nechával v kupé vlaku / 2011

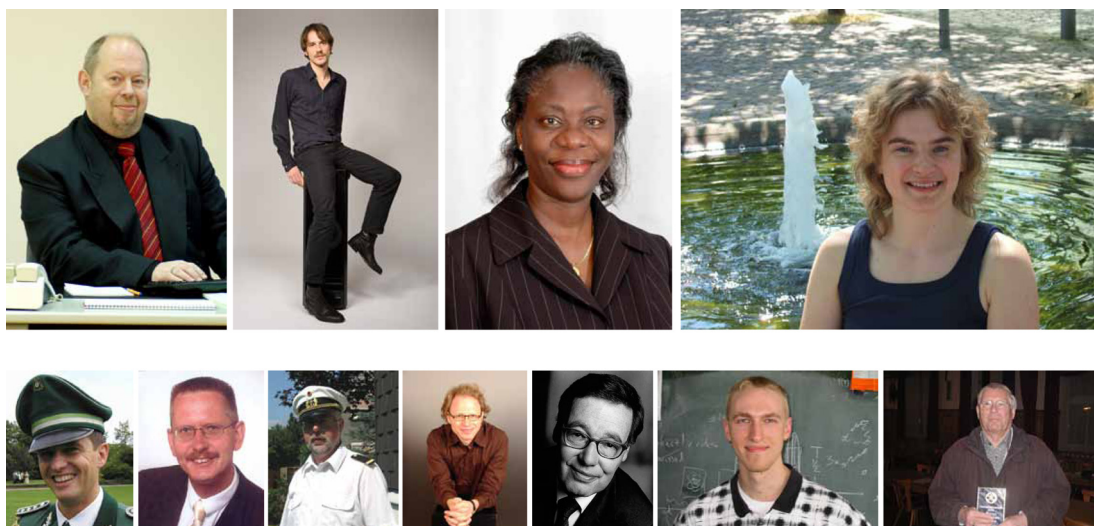
Zážitek z navštívených míst se pak Bražina rozhodl pomocí těchto fotek zprostředkovat cestujícím v rychlíku na trati Praha – Valašské Meziříčí tak, že jim v kupé promítal fotografie na plátno a doplňoval je vlastním komentářem o městech, kudy vlak projíždí. Takto se mu povedlo přenést tato míjená místa až do vlaku, který pro cestující jinak funguje trochu jako tubus izolující je od okolní krajiny. Bražina z těchto fotografií také vytvořil série pohlednic, ty pak nechával v balíčcích, obtočených papírovou páskou, která barevně odlišovala série z různých měst, v kupé, aby je tam mohli najít další cestující, kteří do vlaku teprve nasednou.

Jako další rozměr projektu pak ve všech fotografovaných městech na trase vyhledával autory, kteří jsou spisovatelé nebo jinak zajímavě pracují s textem. Pohlednici Bražina vnímá jako nepopsaný list, jako místo pro sebevyjádření. Píšící lokální autory pak oslovil s tím, aby nějak zareagovali na přední stranu pohlednice s fotografií z jejich bydliště, něco na ni napsali a následně mu je poslali zpět poštou. V projektu tak došlo nejen k propojení míst v okolí průjezdu vlaku a cestujícími v něm, ale také díky rukám pošťáků pak i k propojení všech měst na trase s Prahou.

MINA

Pro svou výstavu na festivalu Funkeho Kolín s tématem rodina vytvořili umělci skupiny MINA (vznikla roku 1995) Milan Mikuláščík (*1975) a Jan Nálečka (*1976) projekt **Funke you!** (2007). Na téma rodiny se pro Funkeho Kolín rozhodli reagovat hledáním cizích fotografií pomocí vyhledávače Google, do něj zadali pouze příjmení Funke a stáhli si jedenáct portrétních fotografií osob tohoto jména, které vystavili. Portrétní snímky patřili převážně osobám z Německa, kde je příjmení Funke poměrně časté. Kritériem pro výběr nebylo jen jméno, ale i dostatečná kvalita snímku a humorný vzhled portrétovaného. Výsledná série je vtipnou reakcí na to, že stejné příjmení reprezentuje řada často velmi odlišných lidí, kteří nemají navzájem mnoho společného, přesto je však fakt, že se jmenují stejně, může spojovat do pomyslné rodiny. Skupina MINA často ve svých projektech reaguje v širším

smyslu na momentální situaci v umění, na konkrétní prostor nebo téma výstavy. To dokládají i v případě konceptuálního pojetí Funke you! na poněkud tradičním fotografickém festivalu Funkeho Kolín, kde je takový přístup nezvyklý.

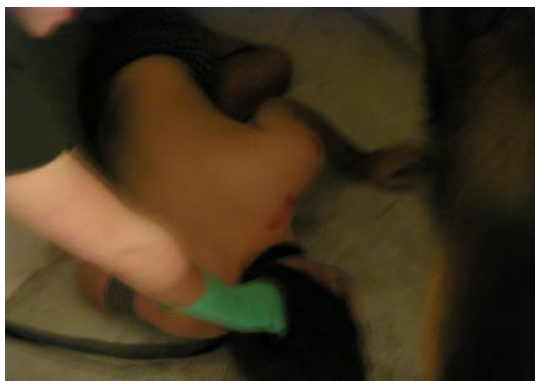


MINA / Funke you! / 2007

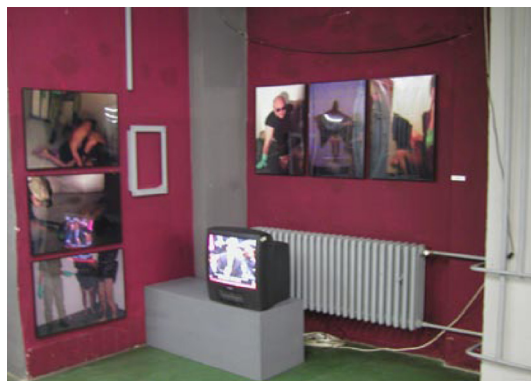
Guma Guar

Umělecká skupina Guma Guar vznikla roku 2003 a jejími členy jsou Milan Mikuláščík, Daniel Vlček, Richard Bakeš a Michaela Pixová. Aktivity této skupiny se dají nazvat umělecko-aktivistickými, neboť se již od svých počátků zabývá kritikou systému a ironizováním mediálního světa a tvorba jejích členů často reaguje na aktuální události. Guma Guar se také zajímá o ilegální freeparties a věnuje se i streetartu. Aktivně vystavuje a považuje za velmi důležité, aby její reflexe na aktuální témata zasáhly diváky.

Obecnou identitu účastníků freeparties se členové skupiny Guma Guar pokusili zachytit v projektu **2631 Frames** (2003–2005). Po delší dobu sbírali nejrůznější fotografie lidí na českých párty typu Czechtek, snímky využili jak vlastní, tak cizí – stažené z internetu. Ze snímků



Guma Guar / z cyklu Power Noise / 2004



Guma Guar / z cyklu Power Noise / 2004

vyjmuli pouze obličeje, které pak za sebe naskládali do videozáznamu způsobem, že každé po-ličko videa zobrazovalo jiný obličej. Tváře, které jsou promítány v tak rychlém sledu za sebou, není možné běžným pohledem dobře vnímat, dochází tak k určitému vizuálnímu propojení těchto tváří a vzniká tak portrét kolektivní identity členů této subkultury. Výsledkem projektu byly postupně 3 videozáznamy, z nichž každý byl doplněn autentickým zvukem mnoha v pro-storu se míchajících soundsystémů. U třetího videozáznamu zaznamenává zvuk boj účastníků s policií, která velmi drsně ukončila technopárty Czechtek v létě 2005. Policie tehdy jednala protiprávně a mnoho účastníků bylo zbytečně zraněno. Vizuální způsob podání tohoto pro-jektu dobře reflektuje i prostředí freeparties, připomíná světla stroboskopu, pod nimiž realita probleskává téměř stejnou rychlostí jako tváře v těchto videozáznamech.

V projektu **Power Noise** (2004) reaguje Guma Guar na množící se kauzy, kdy američtí vojáci mučili vězně, ať už v USA, nebo na zahraničních misích. Umělecká skupina sama znovu insceno-vala podobné situace trýznění osob vojáky, aby upozornila na to, jak se z lidí pod vlivem dočas-ně svěřené moci mohou stát neetické bestie. Americké armádě se skupina věnovala i ve více dalších projektech, například **Human Meat** (2005), kdy vytvářeli propagační plakáty na fiktivní konzervy s lidským masem. Před pozadím s usmívajícími se tvářemi amerických vojáků a býva-lého amerického prezidenta George Bushe stojí konzerva, která má na obalu reálné fotografie mrtvých lidí z oblasti Fallujah v Iráku. Vše doplňuje reklamní grafika s americkou vlakovou a využití propagandistických hesel využívaných za 2. světové války. Pomyslnou korunkou je (už jen) slo-gan „yummi, yummi!“, americká verze českého „mňam, mňam!“ Tímto projektem dává Guma Guar najevo svůj nesouhlas s komercializací války a s jejím využitím pro obohacování se.



Guma Guar / z cyklu Human Meat / 2005

V projektu *Kolektivní identita* (2008) reaguje Guma Guar na to, že se Praha ucházela o možnost pořádat olympijské hry v roce 2016 pod vedením města v čele s primátorem Pavlem Bémem (ODS). Kampaň stála stát 70 milionů korun, Praha se ale nedostala se ani do užšího výběru. Billboardy v oficiální kampani s názvem „Všichni jsme v jednom týmu“ zobrazující tváře známých českých osobností převlečených do sportovních trikotů podporovaly přesvědčení sportovní jednoty. Nejen známé a společností oblíbené osoby jsou ale součástí českého národa, Guma Guar na to reagovali svou výstavou na zdi pod Letenskými sady v galerii Artwall s využitím grafiky vypůjčené z původní kampaně. Projekt *Kolektivní identita* prolíná spokojené obličejové paní Barkové a pánů Krejčíře, Koženého, Mrázka, Srby, Pitra s tmelícím sloganem „Všichni jsme v jednom týmu“. Všechny tyto „osobnosti“ symbolizují ve veřejném povědomí napojení na podsvětí a politicko-ekonomickou korupci. V celé instalaci na nábřeží Kapitána Jaroše to jako šťastný mnohovýznamový prvek glosuje i vyústění Letenského tunelu. V projektu ovšem nemělo jít o útok na tyto osoby, šlo spíše o kritiku toho, jakým způsobem si současná moc s využitím reklamních strategií získává souhlas veřejnosti pro své záměry.

Guma Guar reflektují téma, kterému se v mediální teorii říká „výroba souhlasu“, ta byla poprvé v souvislosti s formováním a ovlivňováním veřejného mínění použita americkým novinářem a politickým komentátorem Walterem Lippmanem a následně ve stejnojmenné knize proslavil Noam Chomsky.

„Existuje-li zde například zájem vládnoucí skupiny na vybudování vojenského zařízení a většina obyvatel s tímto nesouhlasí, provede se za peníze samotných občanů kampaň, která má za cíl přimět je, aby se stavbou souhlasili. Občané si tak v jistém smyslu platí ze svých peněz vymytí vlastního mozku.“

/Guma Guar/10

Guma Guar si vtipně hrají se společnou národní identitou, kterou hlavní město zaštiťuje svou kampaň za pořádání olympiády. Pokud jsme vážně všichni v národním dresu, oblékají ho i Krejčíř s Barkovou. Je ironií, že partnerem projektu Artwall je právě město Praha.

„Demokratická instituce by měla unést svou vlastní kritiku, jinak bychom tu znovu měli propagandu.“

/Guma Guar/10

V Kolektivní identitě Guma Guar využili oblíbené metody „subvertisingu“, populární praxi, jež paroduje a zesměšňuje jak korporátní, tak politické reklamy. V průběhu 90. let ji proslavilo především kanadské sdružení a magazín AdBusters. Dalším ukázkový příkladem z českého prostředí je výroba kompletní fiktivní značky v dokumentu Český sen.



Guma Guar / z cyklu Kolektivní identita / 2008

AUTOPOPORTR

PORTRÉT AU

TRET AUTOPO

AUTOPOPORTR

PORTRÉT AU

TRET AUTOPO

AUTOPOPORTRÉ

PORTRÉT AU

AUTOPORTRÉT

Autoportrét je už od renesance oblíbeným tématem uměleckého vyjadřování. Umělci se k němu stále vracejí možná i proto, že jde o ověřené téma. Žádnému autoportrétu totiž není možné upřít jeho autenticitu, je autentický v rámci zobrazení samotného umělce, je to cesta k sobě samému. Autoportrét je velmi častý i v historii fotografie. Své autoportréty začali umělci tvořit brzy poté, co získali k dispozici technologii fotografie. V současné české fotografii se jí věnují například Zdeněk Lhoták, Dita Pepe, Václav Stratil a další.

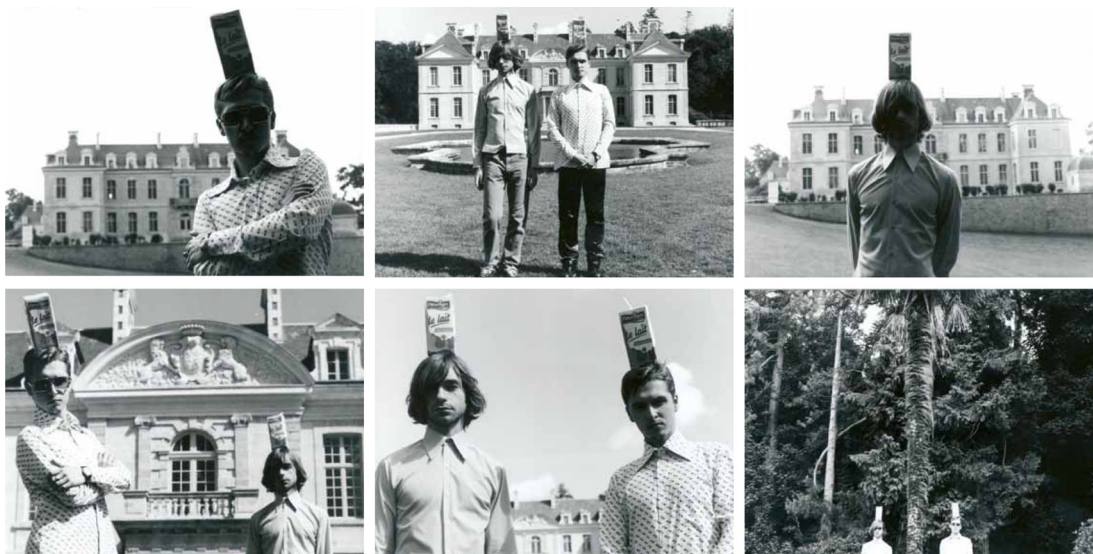
Velká část umělců z AVU pracujících s fotografií tvoří překvapivě právě autoportréty, jejich přístupy jsou ale velmi rozdílné. Ať jde o ztvárnění vlastních prožitků, obsesivní zaznamenání vlastní krásy, dělán si legrace ze sebe sama, rekonstrukci slavných snímků, podpoření vlastního ega, práci s konceptem, jediný prezentovaný záznam performance nebo pouze o využití možnosti být sám sobě modelem, jejich práce jsou velmi rozmanité a kreativní.

AUTOPORTRÉT

MINA

Skupina MINA tvořená Milanem Mikuláštkem (*1975) a Janem Nálevkou (*1976) vznikla v roce 1995 ještě během studií těchto umělců na FAVU v Brně, jejich práci ovlivnili J. H. Kocman a J. Valoch. Už tehdy začaly vznikat jejich projekty, které pracují s textem, kontexty nebo různým způsobem těží z principu ready-mades. Prvním projektem pracujícím s fotografií byl jejich společný autoportrét **Studenti v Louvre** (1998), kdy se jako horliví studenti vyfotili před dvěma plátny, která prakticky zakrývají, takže jsou z nich vidět pouze rámy. Tento naivně působící snímek byl pro MINU zásadním počátkem tradice sérií jejich společných autoportrétů. Umělci přiznávají inspiraci světově známým uměleckým duem Gilbert & George.

Po další, nepříliš výrazné, sérii autoportrétů s názvem **Koalice** (1999), v níž si hráli s náznaky jejich neexistujícího sexuálního vztahu, odjeli na stáž do Bretagne. Ve Francii je silně inspirovalo prostředí zprofanované keltské tradice. To na ně zapůsobilo nejen kolem se nacházejícími menhiry, ale inspirovalo je hlavně i tradičními, extrémně vysokými klobouky ke vzniku rozsáhlé série autoportrétů s názvem **Tradice Vertikality** (1999). Samotné klobouky působí velmi kuriózně, reminiscence na ně v podobě snímků s krabicemi od mléka na hlavách potvrzuje u autorů notnou dávku humoru, přesto však jde o poměrně reflektující uchopení jejich pozice v konkrétním prostředí. Jejich přechodný pobyt na stáži a neschopnost dobré asimilace jim nedává jinou možnost než se snažit přizpůsobit v novém prostředí tímto povrchním a doslova na hlavu postaveným pokusem. Komicky využili sériový výrobek, který se dalece vzdaluje tajemným tradicím, přesto je tím paradoxně potvrzují. Jejich foto-



MINA / z cyklu Tradice vertikality / 1999

grafie mají turistický styl, jsou ale promyšleně inscenované v různých prostředích lokality – mezi menhiry, na cimbuří, v kukuřici...

V souboru autoportrétů **Popletená identita** (2003) si autoři na mnoha snímcích vzájemně vyměnili obličeje. Výměna často technicky nedokonalá, to ale ani nebylo cílem, má v sobě hodně hravosti a vtipu, zároveň ale také symboliku toho, že se autoři pracující spolu v rámci jedné umělecké skupiny navzájem často silně ovlivňují.



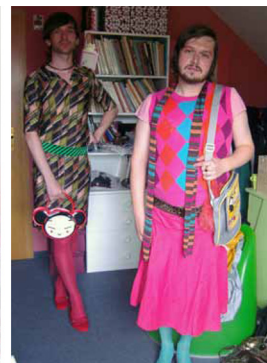
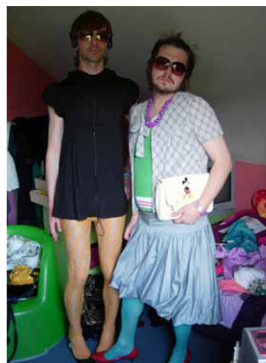
MINA / z cyklu Popletená identita / 2003



MINA / Přepadení A.M. 180 / 2008

Novinový článek o dvou nepříliš chytrých zlodějích, kteří se v USA přepadli obchod, přičemž byli maskováni pouze dámskými tangy na hlavách, jeden ze zlodějů dokonce neměl ani zakryté tetování na ruce, inspiroval MINU k zinscenování této události v prostorech pražské galerie A.M. 180 pro účel výstavy. Pořádili si ve vietnamské tržici dámská tanga s potiskem rtů a Milan Mikuláščík si na ruku nakreslil tetování v podobě miny. Tak vznikly dvě fotografie s názvem **Přepadení A.M. 180** (2008). Snímky působí absurdně, rozhodně ne však víc, než byli původní protagonisté této události. Autoři si zachovávají stále svůj osobitý a humorný formální rukopis.

V dalším projektu MINY **13. komnata (u Krásů)** (2008) navštívili doma v Liberci svou kurátorku Helenu Krásovou, pak se převlékáním do jejích šatů a focením společných autoportrétů zkoušeli dostat do její kůže. Navázaly fotografie **13. komnata (u Hošků)** (2008), kdy se převlečení do šatů umělců Anežky a Jakuba Hoškových snažili rekonstruovat jejich fotografie pořízené Radkem Brousilem.



MINA / z cyklu 13. komnata (u Krásů) / 2008



MINA / z cyklu 13. komnata (u Hošků) / 2008

Dosud posledním souborem autoportrétů skupiny MINA je série **Lapiduši pana Roštlapila** (2011), kdy se dvojice autorů v převleku za lapiduchy fotografovala před budovami navrženými architektem Václavem Roštlapilem. K těmto stavbám náleží kromě budovy Bohnické léčebny, k níž postavy „lapiduchů“ neodmyslitelně patří, také budovy Akademie výtvarných umění a Úřadu vlády české republiky. Umělecké duo naráží na vtipný paradox, že podle veřejného mínění mají tyto budovy jistě mnohem více společného než jen svého architekta.



MINA / z cyklu Lapiduši pana Roštlapila / 2008

Barbora Bálková

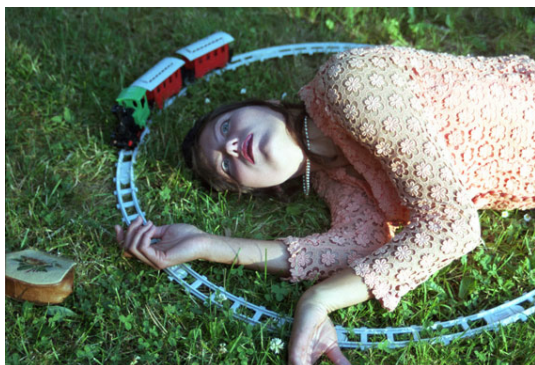
Vztah Barbory Bálkové (*1978) k autopotrétu by se dal nazvat narcistní obsesí, autoportréty totiž tvoří asi 90 procent její volné tvorby. Jejím nejznámějším souborem autoportrétů jsou **Masky** (2004–2010), kde charakter autoportrétu neudává vůbec tvář, ale na ní umístěná maska. Jednotlivé masky jsou vytvořeny z různých materiálů, ať už biologických, jako třeba květy, některé druhy potravin (šunka, chléb, cukr, vejce), zvířecí produkty (peří, chlupy), nebo nebiologických, člověkem vytvořených předmětů (hodinky, formičky na cukroví, brýle, bankovky, krajkovina), jejichž využití pro vytvoření masky je poněkud netypické. I když jde stále jen o netradiční pokrývky tváře ve stejném formálním provedení, volba různých materiálů umožňuje rozdílný výklad jednotlivých snímků. Kovové formičky na snímku fungují téměř jako brnění, chránící osobu pod ním před nástrahami okolí, šunka naopak tvář spíše odhaluje ve své surovosti a připomíná lidskou křehkost a snadnou zranitelnost kůže. S křehkostí si hraje i využití peří či skořápky vejce, která chrání je pomyslně.

„Maska sama o sobě mne zajímá jako cosi, co víceméně v přeneseném slova smyslu patří k našemu každodennímu životu. Je to forma zbraně, kterou užíváme za účelem obrany, ochrany, zastrašení, ale i vábení, zvýšení atraktivity, pobavení, zvýraznění emoce, demonstrace určité sociální role, postoje.“

/Barbora Bálková/11



Barbora Bálková / z cyklu Masky / 2004–2010



Barbora Bálková / z cyklu Sebevraždy / 2004–2009

Projekt Bálkové **Sebevraždy** (2004–2009) je z mého pohledu jejím nejzajímavějším souborem. Je to zřejmě i z toho důvodu, že ačkoliv se jedná o autoportréty, stylizuje se v nich autorka do rolí jiných osob – významných literárních žen, které zakončily své životy sebevraždou. Jsou to Anna Kareninová, Ofélie, paní Bovaryová, Madam Butterfly a Julie Kapuletová, které se touto radikální cestou chtěly oprostít od svých milostných problémů. Zajímavá je i forma ztvárnění sebevraždy za pomoci dětských hraček jako symbolů pro skutečné rekvizity sebevražd, díky nim se autorce podařilo vytvořit zvláštní atmosféru, která ale není příliš tísnivá.

V historii se od antiky se střídala období, ve kterých byla sebevražda odsuzována a postihována, s obdobími, kdy byla uznávána a tolerována. V některých kulturách a zemích byla dokonce čestným způsobem smrti (harakiri či seppuku u japonských samurajů). Aristoteles ji naopak považoval za počín zbabělce, který se vyhýbá protivenství. Křesťanská morálka odmítla sebevraždu absolutně jako vzpouru proti Bohu, tudíž jako smrtelný hřích.

„Dobrovolné zakončení života literárních hrdinek chápu jako čin volený impulzivně, v zoufalství, mnohdy v náhlém pomatení mysli, někdy jako čin dětsky demonstrativní. Proto jsem sebevražedky-

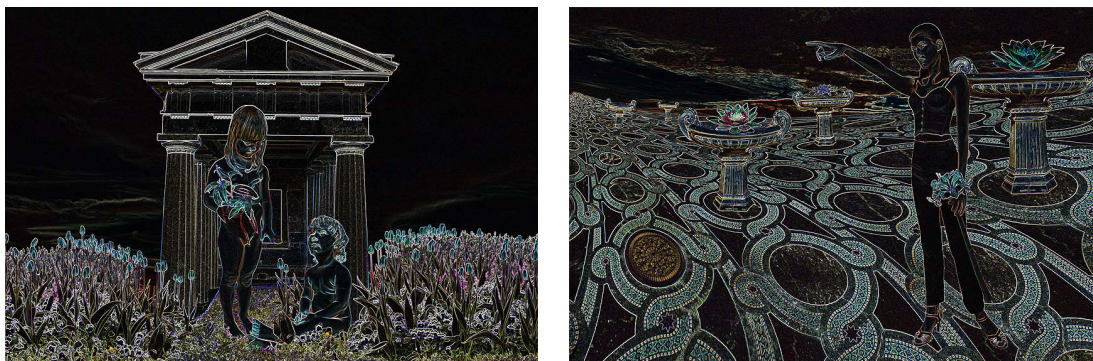
ně umístila do prostředí dětských her, do aranžovaných kulis, které imitují skutečné knižní dějiště jejich skonu doplněné o atributy, které poukazují na způsob, jakým si vzaly život. V mém pojetí jsou těmito atributy dětské hračky.

Moment smrti jsem uchopila spíše divadelně a snově esteticky, než naturalisticky odpudivě, převážně proto, že jde o hrdinky klasických děl a uvažujeme o nich spíše jako o modelových postavách, které nesly známky své doby. Jsou více jakousi málo dotknutelnou chimérou než ženou z masa a kostí. Sérii těchto fotografií nezamýšlím jako čistě kritický příspěvek k problematice sebevraždy, ale jako impuls k uvědomění si, že i sebetěžší problém je lépe řešitelný.“ /Barbora Bálková/11

V projektu **Iluminata** (2008) je Bálková sama sobě modelkou pro magické ztvárnění podstatných okamžiků lidských životních etap. Od ostatních souborů jej odlišuje hlavně forma v počítači značně upravených snímků. Název série Iluminata je odvozený od různých významů slova iluminace (a dalších tvarů jako iluminát a luminiscence), což znamená velké slavnostní osvětlení, barevný kreslený nebo malovaný obraz ve středověkých rukopisech, světelné záření vyvolané různými fyzikálními příčinami, vyzařování světelné energie atd. Po-



Barbora Bálková / Sub Rosa – Milenka, z cyklu Iluminata / 2008



Barbora Bálková / Dětství, Memento Mori, z cyklu Illuminata / 2008

částeční incenované autoportréty byly posléze zpracovány složitým systémem využívajícím montáž a použití filtrů v programu Adobe Photoshop. Výsledná forma připomíná tradiční speciální fotografické techniky, používané v surrealismu a v 60. letech, známé jako tzv. Sabatierův efekt. Použití Sabatierova efektu a podobných silně grafických manipulací v současné fotografii už není příliš časté, naopak se většina fotografů snaží jasně viditelným manipulacím vyhýbat. Svou neobvyklostí mohou tyto fotografie působit mystickým dojmem, některé z motivů jsou ale velmi blízké také atmosféře pohádek. Fotografie Barbory Bálkové ze série Illuminata jsou velkoformátové (152 x 102 cm), transparentní, jsou digitálně vytištěny na čirém persplexu. Fotografii v sérii je devět a toto číslo není náhodné. Každý výjev by měl symbolizovat určitou podstatnou fázi života ženy a lze ho tedy aplikovat na devítiměsíční prenatalní období od splynutí vajíčka se spermií až po narození, tedy ukončení podstatné etapy života jedince, kterou je svou povahou možné srovnávat se smrtí.

„V Illuminatech tato témata nahlížím vlastní specifickou optikou, jež se logicky opírá o hodnotu spíše ženské zkušenosti. Takovýto prožitek převádím do vizuální podoby, v níž se ho snažím konfrontovat s mytologií, podvědomými archetypy i některými díly z historie výtvarného umění a od nich odvozenou symbolikou.

Soubor sice vychází z mých vlastních představ a subjektivní zkušenosti, tato zkušenost je ale transformována do obecně platných rovin, do jazyka symbolů, jež by měly být srozumitelné každému, kdo sdílí a vychází z podobného kulturně společenského zázemí. Fotografie tak přispívají k zmapování určitých cest, kterými se naše touha vytvářet a vizualizovat příběhy ubírá.“

/Barbora Bálková/11

Martin Kámen

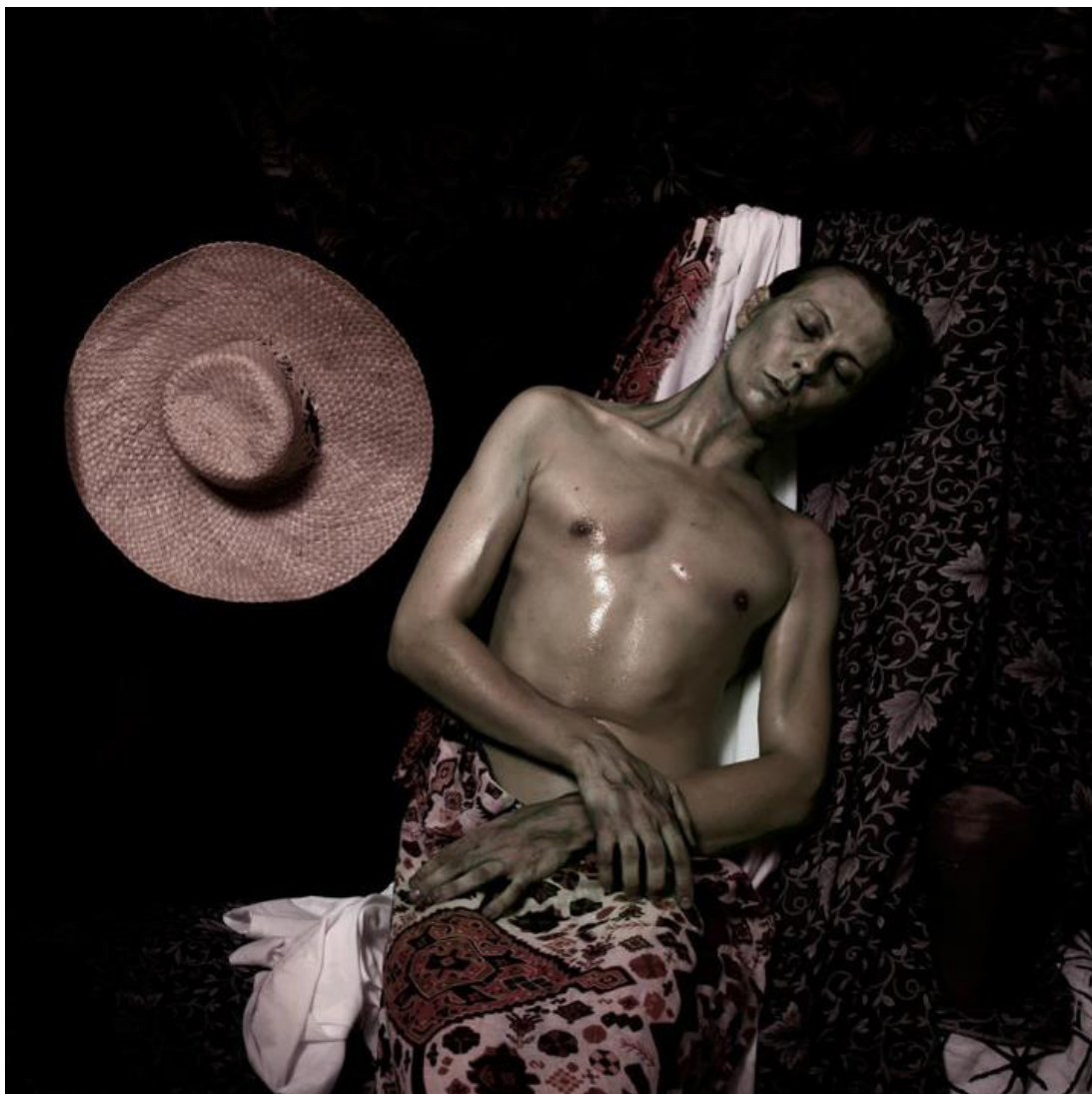
Autoportrét je pro Martina Kámena (*1982) po portrétu jeho druhým nejtýpčtějším přístupem k fotografii, není proto překvapením, že na jeho výstavě *Manipulant* v pražské The Icon Gallery v roce 2010 byly k vidění pouze jeho autoportréty. Slovo manipulace pochází z latinských výrazů *manus* ruka a *capere* uchopit. Kámen vzal autoportrét do svých rukou a posunul ho z čistě popisného ztvárnění postavy do jiné úrovně. Pro část fotografií se Kámen inspiroval u slavných výtvarných umělců, s jejichž odkazem se ztotožňuje. Ztvárnil například jedno z děl expresivního malíře lidského těla Egona Schieleho – *Egon* (2008) nebo se na jedné fotografii, která odkazuje mimo jiné k americkému prezidentovi Baracku Obamovi, přikrášlil knírem surrealisty Salvatora Dalího – *Obama nohama na zemi* (2010). Na fotografiích se inscenoval jako loutka *Marionette* (2010), pro tento snímek ho inspirovala Cindy Sherman, poustevníkem z tarotové karty se nechat inspirovat pro fotografii *Hermit* (2010).



Martin Kámen / Jean Cocteau Tribute / 2010



Martin Kámen / Hermit / 2010



Martin Kámen / Hippolyte / 2010

Kromě toho, že se u slavných děl inspiroval, mnohé z nich také přímo rekonstruuje. Dělá to také z toho důvodu, že by mnohé slavné fotografie toužil vlastnit, ale protože nemůže mít originál, zrekonstruuje a vyfotí si ho sám. Tak vznikla například fotografie **Jean Cocteau Tribute** (2010) která měla být poctou Jeanu Cocteau. Základní inspirací pro název jeho výstavy – Manipulant – byl jeden z prvních autoportrétistů, fotografů Hippolyte Bayard. Je autorem první opravdu manipulující fotografie. Aby upozornil na svůj nedoceněný přínos vývoji fotografické techniky, vyfotografoval se jako utonulý, zmanipulovaná veřejnost tehdy snímku uvěřila a pokládala ho za realistický. I tento snímek z roku 1840 Kámen rekonstruoval jako autoportrét s názvem **Hippolyte** (2010). Ve svých snímcích si Kámen hraje s proměnlivými lidskými formami a manipuluje s emocemi diváka skrze krásu.

„Autoportrét je pro mě taková škola výrazových prostředků, kdy si sám na sobě zkouším, co a jak vlastně můžu chtít po modelech, se kterými fotím. Zároveň je to něco komornějšího než velké produkce, kterých mi v poslední době přibylo.“

/Martin Kámen/12

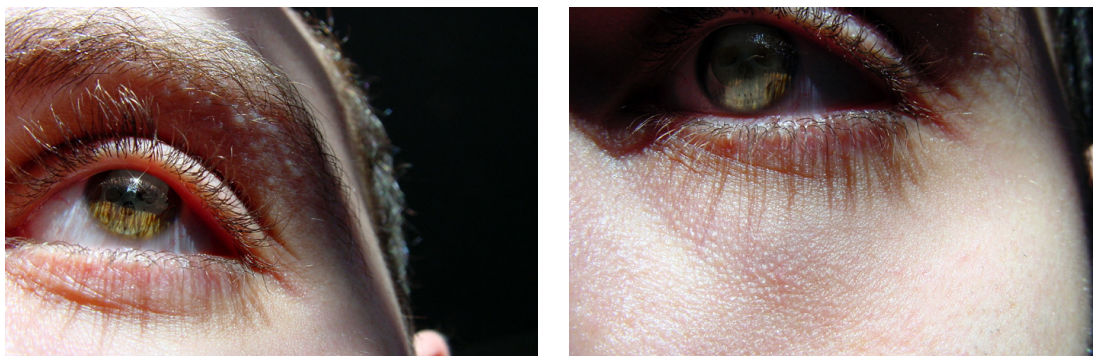
Jedním z nejnovějších autoportrétů Martina Kámena je **Mlčení nedělnítek** (2012). Od předchozích autoportrétů ho odlišuje hlavně to, že vznikl jako série, která nejdříve barevně a inscenovaně jakoby dokumentuje vznik poslední fotografie série, která je černobílá. Mlčení nedělnítek je inspirované hlavně díly Matthewa Barneyho, ale částečně i Joela Petera Witkina.



Martin Kámen / Mlčení nedělnítek / 2012

Eugenio Percossi

Silné pocity deprese a myšlenky na smrt inspirovaly Eugenia Percossiho (*1974) k vytvoření mnoha souborů, patří k nim i dvě série autoportrétů.



Eugenio Percossi / z cyklu In My Eyes / 2007

V první z nich s názvem *In My Eyes* (2007) autor do několika fotografií vlastního oka v počítači jemně symbolicky namontoval fotografii lebky. Dívání se Percossi vnímá jako zároveň psychologickou i fyziologickou činnost, zavádějící pozorovatele za veškerou domnělou objektivnost skutečnosti, kterou má před sebou. Tak často vidíme jen to, co bud' chceme, nebo můžeme vidět.

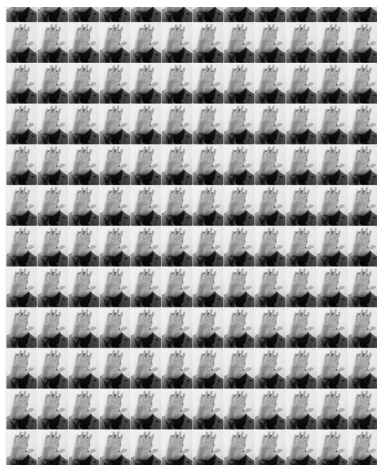
Jeho druhým projektem autoportrétů je *Intervallo* (2007), což v češtině znamená přestávka. V minulosti v televizi, pokud nebyl dostatečně naplněn program byla slepá místa vyplněna takzvanou přestávkou, v naší zemi byly divákům pouštěny záběry hrajících si koťátek, v Itálii, odkud autor pochází, byly jako přestávka použity záběry krajiny, památek a architektury podbarvené hudbou.

„Přestávka byl před mnoha lety „vycpávkový“ televizní program. Ještě si vzpomínám na sled fotografií italských památek podbarvený hypnotickým zvukem harfy. Byl to program neprogram, určený pro hluchá místa, a já, divák, jsem zůstával jako začarovaný v onom stavu přerušeni, kde se nic nedělo, zatímco čas dál ubíhal. Videonahrávka je převod této vzpomínky v osobním klíči. Tentokrát už nejsou subjektem fotografií žádné památky, jsem jím já sám. Jen já, natažený na gauči, v pyžamu. Vzdálená hudba se opakuje a odměřuje čas života strávený na gauči. Mění se jenom pyžama, zatímco všechno je zmraženo v očekávání čehosi, co se nestane.“
/Eugenio Percossi/6

Percossi často na gauči v depresích trávil spousty hodin u televize, kdy neustále rychle přepínal programy, jako by se v nich snažil najít odpověď na svou situaci. Sérii fotografií z těchto situací prezentuje autor jako video, ale zároveň také i jako fotografie, ty vystavuje ve speciálních rámečcích potažených látkou z jeho pyžam.



Eugenio Percossi / z cyklu *Intervallo* / 2007



Jan Šerých / Nenenene / 2007

Jan Šerých

Pro své práce Jan Šerých (*1972) jen málokdy využívá své vlastní fotografie, jeho fotografická instalace – černobílý autoportrét **Nenenene** (2007), pro kterou si snímek pořídil sám ve fotoautomatu, je proto výjimkou. Autor se vyfotil s rukou před širokouhlým objektivem, takže optickým zkreslením příliš velká ruka zakrývá celou jeho tvář. Snímek Jan Šerých pak namnožil a vytvořil tapety, kterými vylepil celou místnost galerie. Fotografie působí dojmem silného vzdoru, který je ještě znásobený mnohačetným použitím snímku na tapetách místnosti. V divákovi budí zvědavost, proč asi autor na snímku nechtěl být fotografován. Fotografie působí emotivně, přesto si ale svým užitím a čistým násobením na tapetách autor zachovává svou grafickou formální čistotu, která je typická pro všechny jeho díla.

Jana Kochánková

Pro Janu Kochánkou (*1979) je autoportrét hlavně hrou s imaginací, její projekty jsou na pomezí fotografie a jejich performance, pro které její speciální obleky vznikají. Její autoportréty jsou přesto spíš incenovanou fotografií než dokumentárním záznamem performance. Během pobytu



Jana Kochánková / z cyklu *Who I Am* / 2007

Kochánkové na stáži v New Yorku vznikly fotografie ze série ***Who I Am*** (2007), kdy se fotí v různých speciálních přestrojení: ať už na pláži v přestrojení za vtipný obláček, nebo v čistém bílém prostoru jako poněkud děsivý Mickey Mouse, puntíky doladěná Miss Mushroom, zelená amorfní obluda či až podivně teatrálně působící osoba nazvaná Mr. Cake.

V projektu ***Head people*** (2004–2010) autorka cestovala po světě a nechávala nejrůznější a často poměrně početné skupinky lidí pózovat s jednoduchou maskou s fotografií jejího obličeje, kterou si fotografovaní na špejli drželi před svými tvářemi. Samotná fotografie autorky s ofinkou, která je použita na masky, je poměrně vtipná, další neskutečný rozměr ale získává použitím na mnoha snímcích větších skupinek lidí, jak různých věků a etnik, tak na nejrůznějších místech, jako například u moře, na horách a také třeba v kině. Všechny autoportréty Jany Kochánkové jsou velmi kreativní a zábavné, jedinou chybou je ale bohužel často nedotažená technická kvalita fotografií.



Jana Kochánková / z cyklu *Head People* / 2004–2010

Viktor Frešo

Ve své sérii autoportrétů s konceptuálním přístupem **Who is the King** (2008) se Viktor Frešo (*1974) nechává sám fotit mediálně známými lidmi z České republiky a Slovenska. Slavná osobnost se stává spoluautorem fotografie, na které je usmívající se Viktor Frešo v obleku jako prototyp mladého šťastného a úspěšného muže. Téma autoportréту je pro Viktora Freša častým způsobem, kterým se v různých obměnách vyjadřuje. Je přesvědčený, že žádnému autoportrétu nelze upřít jeho autenticitu, je autentický v zobrazení umělce samotného, je to cesta vedoucí k sobě samému. Frešovi nejde jen o zachycení své fyzické podoby, ale o práci s sebe prezentací, sebezpopularizací, až sebeglorifikací. Dal by se pro to použít termín egoart.

Parazitování na popularitě jiných nevnímá jako jednoznačně pozitivní nebo negativní, vnímá ho jako jednoznačně ověřenou cestu. Nastavuje zrcadlo plytkým a často zkorumpovaným pravidlům výběru a maniulace s mediální slávou. Klíčem k výběru jednotlivých osobností byla jejich mediální popularita v rámci dřívějšího Československa. Mediální prostředí Freša inspiruje mnoha podněty a on se do něj rád vměšuje a prezentuje se v něm. Na snímcích nosí oblek, který považuje za symbol úspěchu dnešní doby. Člověk prezentující se pomocí dobré image může podle něj často lehčím způsobem dosáhnout věcí, po kterých touží, ať už v prostředí obchodu, či jinde. Důležitým aspektem projektu *Who is the King* je i otázka autorství, které vnímá Frešo v tomto případě jako spolupracující a rozdělené napůl.



Viktor Frešo / z cyklu *Who is the King*, zleva fotografie pořízená Václavem Havlem a Milanem Knížíkem / 2008

„V mojom prípade spolupracujem od idey, realizácie až po prezentáciu celého projektu spolu s konkrétnou osobnosťou, čím sa otázka autorstva posúva do značne inej dimenzie. Ja som autorom myšlienky, on je autorom fotografie, ja realizujem print fotografie, ktorú on realizoval tým, že stlačil spúšť, ja prezentujem jeho aj seba, keďže uvádzam pod fotografiou jeho meno. Naše pozície sú úplne rovnocenné – stávame sa autorskou dvojicou a to je v tomto projekte úplne zásadné. Medzi mnou a daným človekom sa odohráva spolupráca, ktorá často trvá len niekoľko sekúnd, pričom produkt týchto stretnutí je vlastne naše dielo. To, čo medzi nami vzniklo, je stretnutie, ktoré ma nesmierne obohacuje (a často aj dotyčnú osobnosť). Mám možnosť zažiť pár chvíľ jeho života, nasat' jeho charizmu a inšpirovať sa okolnosťami a prostredím, kde sa stretnutie odohráva, prípadne v ktorom žije či pracuje.

V prvom rade robím prezentáciu svojich fotografií, ktoré fotografujú slávni ľudia. Nie je podstatná kvalita fotografií, ani ich vlastná tvorba, ale popularita a mediálna sila ich mena a osobnosti. Počas realizácie týchto fotografií som zažil asi najbohatší rok môjho umeleckého života. To, čo som s týmito ľuďmi zažil a videl, to, ako som sa k nim dostával a čo som z nich cítil, ma nesmierne obohatilo a to aj v prípadoch, keď ma niekto jednoducho odmietol fotografovať“

/Viktor Frešo/¹³

Věra Stuchelová

Pro Věru Stuchelovou (*1973) je autoportrét jedním z nejčastějších fotografických přístupů, v její tvorbě můžeme naléznou mnoho souborů, které různými způsoby s autoportrétem pracují, a to jak popisným autorefektivním způsobem, tak také jako součást konceptů.

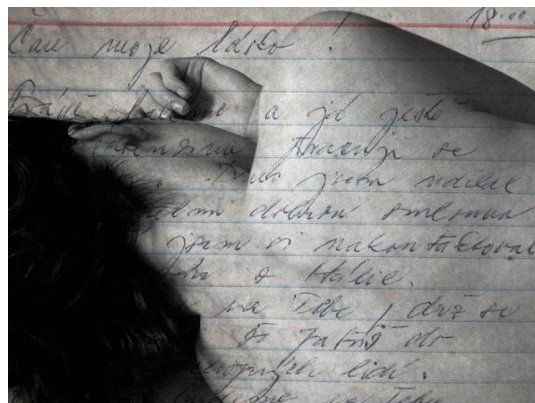
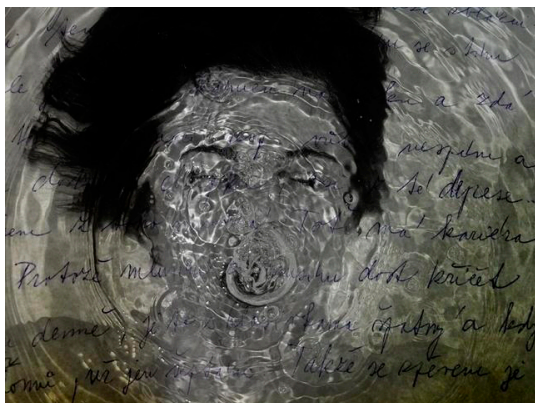
Prvním zásadním souborem autoportrétů je její diplomová práce z AVU **Soukromý prostor** (2003). Stuchelová fotografuje nejen sama sebe, ale i předměty svého osobního prostoru. Je přesvědčena o provázání sebe sama se světem, snaží se popsat pocity ulpění těla a ducha v okolním věcném světě, tento tajemný a vzrušující vztah mezi vnitřním a vnějším prostorem našeho bytí. Zdůrazňuje intimitu tohoto světa, který je tak zranitelný a křehký. Jedná se o autoportrét rozšířený i o portréty věcí, vztahů a prostředí. Pracuje s detaily a snaží se využívat i symboliky, ve tvarech a seskupení předmětů cítíme archetypální tvary – tělo, srdce, matka, dvojice, oči, ruce, zvíře...



Věra Stuchelová / z cyklu Soukromý prostor / 2003

To vše má pro nás svůj obsah a každý se s těmito objekty může identifikovat a mít k nim citový vztah. Využití pouze černobílé škály pomáhá zdůrazňovat vnímání symbolů, divákovi je zobecňuje.

V cyklu fotografií **Dopisy** (2004–2008) se snaží vyprávět běžný příběh všedních dnů, příběh lásek, zklamání, ambicí, každodenních starostí i radostí. Inspiračním zdrojem byly dopisy, které autorka dostala od nejbližších lidí – přátel a rodičů. Všechny dopisy spojuje to, že vyprávějí sice o všedních, běžných věcech, jako jsou problémy v životě, starosti, radosti, a právě proto z nich tak silně cítíme život a pevný citový vztah pisatele k adresátovi. Ve fotografiích skvěle funguje dnes už téměř unikátní věc – rukopis, v současné době už je rukou psaný dopis výjimečný, protože lidé si posílají převážně sms a e-maily.



Věra Stuchelová / z cyklu *Dopisy* / 2004–2008

„Také už rukou psané dopisy píšou jen zřídka, a tak oceňuji, že dříve, když jste dostali dopis, byla to vzácnost, originál, cítili jste v rukopisu náladu, emoce. Dopisy mě zaujaly svojí výpovědní a lidskou hodnotou, měla jsem touhu vrátit se prostřednictvím nich zpět. Vzkročit do těchto řádek. Snažím se vyjádřit emoce, náladu, pocit, jaký člověk má, když v ruce drží kousek minulosti. Tato minulost je již pozapomenutá, roztržštěná, jsou to jen úlomky vzpomínek – fragmenty rukopisu. Tyto fragmenty rukopisů jsem propojila s černobílými záběry na tělo. Výsledné obrazy evokují pocit, že tělo adresátky se do dopisů halí, schovává, je s nimi intimně propojeno. Spojení slov (můžeme číst úryvky vět) a obrazu vyvolává silnou atmosféru vzpomínek.“

/Věra Stuchelová/14

V souborech *Intimita* (2008) a *Mateřská dovolená* (2008) autorka pracuje s námětem intimity, mateřství a autobiografie. Když vstoupíme jako pozorovatelé do cizí intimity všedního dne, rozšiřují se hranice toho, co je hodno naší pozornosti, co může být námětem uměleckého díla. Na tomto námětu je zajímavé, že skrze dílo intenzivně vnímáme osobnost autora. Ačkoli je téma mateřství obecně známé, přesto jej často v současné době vnímáme rozporuplně a hledáme jeho nové významy. Autorka do tohoto námětu mimo tradiční společensky normalizované vnímání vkládá důležitý konkrétní osobní názor. Zásadní fenomény mateřství, rodičovství, partnerství atd. jsou těsně spjaty s genderovým vnímáním rolí žen i mužů, které se v současnosti významně mění. Ve fotografiích vidíme svět ženskýma očima, vidíme to, co se odehrává v ženském světě intimity a soukromí. Ale námět, který fotografie zobrazují, přesto není marginální, ale je naopak esenciálním poutem, které nás váže k životu.



Věra Stuchelová / z cyklu *Pravá tvář* / 2005–2006

V cyklu fotografií ***Pravá tvář*** (2005–2006) pracuje autorka s propalováním vlastních autoportrétů. Pod propálenými místy autoportrétu se objevují tváře módních ikon z časopisů. Tyto části tváří ženských „ideálů krásy“ z módních časopisů nahrazují vypálené a zmizelé části jejího obličej.

„V této práci se zaměřuji na autoportrét, protože tvář považuji za nejdůležitější pro naši vizuální sebeidentifikaci. Tvář je v centru naší pozornosti, protože je významná pro naši reprezentaci vůči světu. Proto ji líčíme, přidáváme jí další vrstvy, maskujeme a zároveň hlídáme, aby neprozradila nic z našich intimních pocitů, které mají zůstat skryté. Zpodobení tváře je tak významné, že se stalo jedním z nejdůležitějších uměleckých žánrů. V mediální době se nároky na reprezentaci absolutizovaly. Záplava krásných tváří, šířených masově v médiích, určuje normy, kterým se (třeba i podvědomě) přizpůsobujeme. V tomto projektu je můj obličej proměněn destrukcí i nahrazováním a záměnou. Tím je vytvořena zcela nová identita. Tvář druhé ženy je mi maskou, která vytváří proměny mé vlastní tváře. Jde mi o metaforické vyjádření, o převrácení principu masky. Maska, v tomto případě, není na povrchu, ale je hluboko vryta do našeho podvědomí a proráží ven skrze vlastní „obyčejnou“ tvář. V tomto projektu mne zajímaly otázky: „Co je tvář, co je maska? Kde jsou hranice našeho ztotožnění a přizpůsobení se mediálním stereotypům krásy?“ Jsme ochotni ztratit svoji vlastní tvář a nahradit ji jinou módnější i za cenu vlastní destrukce? Oheň – propalování, jsem použila jako symbol této sebedestrukce a zároveň jako vizualizaci emoce strachu ze smrti. Je zde však i jistá ironie, „nová ideálnější žena“ povstává z popela staré, ale skutečné tváře. Metoda přímého zásahu do fotografie, její propálení, naznačuje brutalitu manipulace s vlastní identitou. Spálení je hluboce zakořeněný, rituální a magický akt. „

/Věra Stuchelová/14

Projekt navazuje na projekt **Modelky** (2003), jeho záměrem bylo destruovat, ničit fotografie módních ikon z časopisů propalováním. Tento jednoduchý zásah působil velice sugestivně. Spálené tváře budily zdání napadení nemocí. Stuchelová se snažila evokovat strach, že za maskou krásy se skrývá děsuplná ošklivost a „nemoc“, která se tímto zásahem dostává na povrch.

Projekt **Ne na vlastní kůži** (2004) námětem překročil rámeček ryze soukromé historie a příběhu. Autorka si na své tělo promítá šokující záběry z médií a snaží se tak vizualizovat otázky prožívání světových událostí a problémů, které nám zprostředkovávají média. Zajímá ji, jak moc soucítíme se světem a jestli je možné spoluprožívat příběh zprostředkovaný médii, která jej zkrátí v bezcitný voyeurský klip. Masmédia nás pouze informují a my události vnímáme jen jako zprávy, vidíme a slyšíme zprostředkované emoce, tak jak nám je popisují komentátoři. Stuchelovou zajímá jak snámi média manipulují, co pro nás znamenají a jestli jsou pro nás vzdálené události nějakým způsobem emocionálně důležité nebo se od nás pouze odrazí jako promítaný obraz. Vytváření tohoto suboru fotografií byla pro autorku zároveň i performance.



Věra Stuchelová / z cyklu *Ne na vlastní kůži* / 2004

Marek Ther

Marek Ther (*1977) se zabývá tématem lidské identity a nejčastěji k tomu využívá videoart, pokud ale vytvoří nějakou fotografii, je to většinou autoportrét v některé z jeho ženských stylizací. Rád rozehrává napětí mezi realitou a umělostí. Jeho neznámějším autoportrétem je **Maria Callas** (2005), kde se stylizoval do podoby této operní divy, kterou velmi obdivuje. Tento snímek byl vystaven spolu s několika skutečnými fotografiemi slavné operní pěvkyně pořízenými Christianem Steinerem v galerii Futura v roce 2005 na výstavě Maria Callas. Therova fotografie byla vystavena také v roce 2010 na výstavě Decadence Now v Praze. Hvězda belcanta Maria Callas se stala pro Marka Thera jeho uměleckým alter egem. Série fotografií, na kterých autor pózuje převlečen za svůj vzor před pařížským domem, v němž Callas žila, má paralelu ve videu – hypotetickém setkání M. C. a Audrey Hepburn na zadním sedadle auta, pomalu projíždějícího městem. Marek Ther sám nefotografuje, většinou spolupracuje s fotografem, který za něj snímek podle jeho požadavků vyfotografuje.



Marek Ther / Maria Callas / 2005

Ondřej Brody

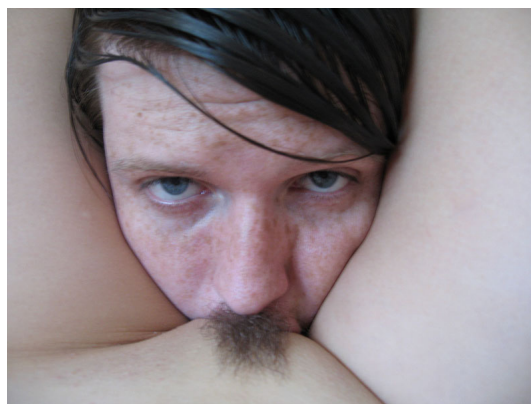
Práce Ondřeje Brodyho (*1980) se obvykle vyznačují silně kontroverzním a provokativním humorem. Brody často pracuje ve dvojici, v posledních letech nejčastěji s finským umělcem Kristoferem Paetau – vyjadřují se nejčastěji prostřednictvím videa, performance a fotografie. Tvorba této dvojice vyvolává v divákovi často silné reakce, ať už pozitivního, či negativního rázu. Oni sami prohlašují, že svými díly testují hranice otevřenosti diváků. Jejich tvorba je šokující a kontroverzní, zahalená ve svrchní vrstvě obsesivních či společensky nežádoucích obrazů, ale pokud se divák nenechá odradit, má možnost proniknout ke konceptuálnímu základu díla a navázat s ním vnitřní dialog, který odhalí hlubší myšlenku.

Fotografickému autoportrétu se Brody věnoval ve své sérii **Winter Portraits** (2004), při níž se fotografoval nahý v zasněžené krajině. I když už v této práci lze vyčíst nádech sexuality, patří tyto fotografie rozhodně k jeho decentním.

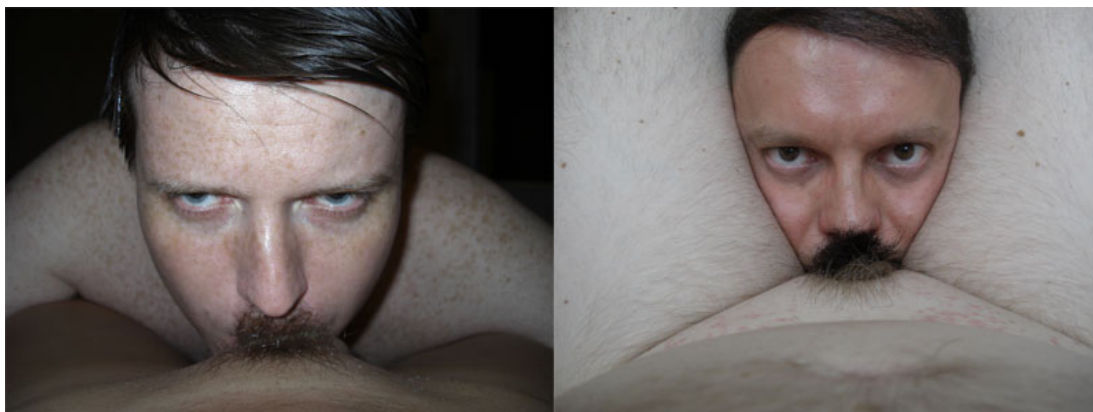
Ve svém autoportrétu **Dictator** (2006) už pracuje s více šokujícími motivy. Divákovi totiž nemůže ujít, že knírek ze specificky vyholeného ochlupení na přirození jeho partnerky, má připomínat diktátora Adolfa Hitlera. Na tuto fotografii navázal již ve spolupráci s Kristoferem Paetau v díle **Dvojitý autoportrét** (1980), v němž se snažili reflektovat blízký vztah umělců spolupracujících ve dvojici. Společná tvorba totiž zahrnuje přejímání myšlenek a přístupů druhé osoby a občas také nutné ústupky ze svých požadavků. Tyto situace byly hlavní myšlenkou pro to, aby se tito dva heterosexuální umělci vzájemně vyfotografovali ve stejné pozici jako na



Ondřej Brody / z cyklu Winter Portraits / 2004



Ondřej Brody / Dictator / 2006



Ondřej Brody a Kristoder Paetau / Dvojitý autoportrét / 2005

fotografii Dictator, s penisem toho druhého v ústech tak, že na snímku není vidět. Jak sami umělci přiznávají, fotografování jim nebylo příjemné, ale protože ho vnímají také jako performance, byli ochotni to kvůli opravdovosti podstoupit.

Dosud poslední sérií autoportrétů je **Příroda se na něm vyřádila** (2008), která byla vystavena i na výstavě Decadence Now v Praze. Brody se nechal vyfotografovat jako podivná osoba těžko identifikovatelného pohlaví a podivného vzhledu jak pouze v košili sedí u řeky. Diváka v současnosti již běžně zvyklého na fotografie aktu na první pohled upoutá Brodyho nepřírozené přirození, pro účel fotografie si totiž totiž varlata přelepil přes penis tak, že vůbec není vidět. Tyto fotografie pro Brodyho fotil Marek Ther, protože Brody patří k umělcům, kteří pracují s fotografií, ale využívají služeb jiných osob a sami nefotografují.



Ondřej Brody / z cyklu Příroda se na něm vyřádila / 2008

Darina Alster

Darina Alster (*1979) se věnuje převážně performance a tvorbě objektů. V rámci jejích performenec často vznikají fotografie jako jediná forma záznamu. Jedinou její fotografií, která nevznikla více jako performance než jako fotografie, je **Pieta** (2006), kdy autorka fotograficky rekonstruuje Michelangelovu Pietu. Její verze ale navíc pracuje s výměnou pohlaví obou ztvárněných figur, takže pana Marie je na snímku jako muž a Ježíš je žena. Autorka pracovala genderově s myšlenkou, že Ježíšem jako obětí může být každý a sama se stylizovala do této role. Darina Alster sama nefotografuje, snímek pro ni pořídil Martin Kámen.



Darina Alster / Pieta / 2006

PO

RTREÉ

PO

RTREÉ

PO

RTREÉ

PO

RTREÉ

PORTRÉT

Fotografický portrét zachycuje podobu osoby nebo skupiny a zároveň se snaží vystihnout i osobnost portrétovaných, což se děje již od úplných počátků vynálezu fotografie. Od té doby se přístup k tvorbě portrétů mnohostranně rozvinul nejrůznějšími přístupy. Zatímco v současné české fotografii je portrétní fotografie velmi oblíbená (věnuje se jí například Ivan Pinkava, Pavel Mára, Václav Jirásek a mnoho dalších), na AVU portrét ve svém klasickém smyslu není téměř vůbec obvyklým. Ti autoři, kteří se zde fotografování osob věnují, místo zobrazování lidí takových, jací jsou, spíš pracují zároveň buď s konceptem, nebo s inscenací. Odrážejí tak na portrétních fotografiích často silněji sami sebe než fotografované osoby samotné.

PORTRÉT

Sylva Francová

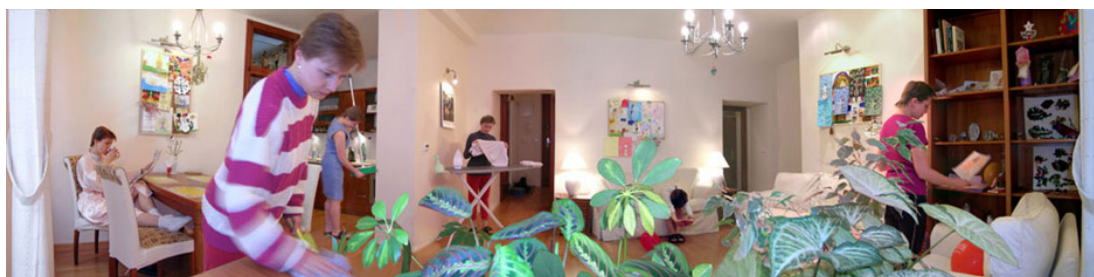
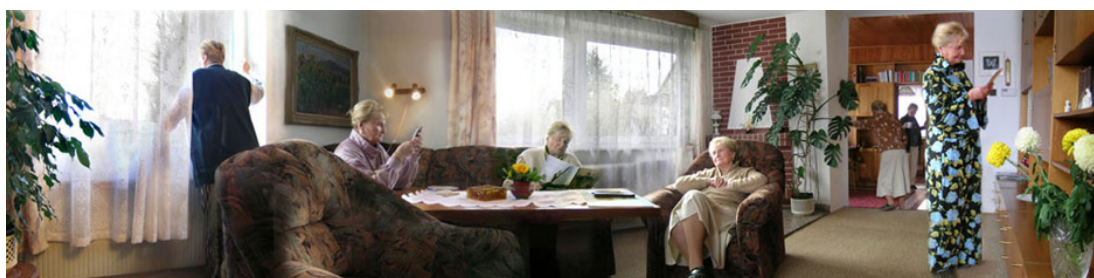
Sylva Francová (*1973) je jistě jednou z nejlepších fotografek, které vyšly z Akademie výtvarných umění, zároveň je i grafička a ilustrátorka. Často pracuje i s animací a ráda v programech Flash a After Effects nechává své fotografické snímky i animované postavičky obživit. Tématicky je fascinovaná nejvíc tím, co je jí nejbliž, svou rodinou a panelovým sídlištěm Jižní město, včetně lidí kteří tam žijí a do jejichž soukromí ve svých konceptech ráda nahlíží.

Jako svou diplomovou práci na AVU vytvořila Sylva Francová cyklus digitálních fotografií **Portréty žen** (2003–2004). Fotografie, které působí svým formátem na první pohled jako panoramatické, jsou kolážemi složenými z více snímků. Autorka využívá spojení snímků zachycených v různém čase ve stejném prostoru, ty pak skládá do zdánlivě jednotné scény. Její obrazy dosáhly jisté virtuality, nedokážeme v nich vystopovat švy na hranicích jednotlivých nespojitých záběrů.

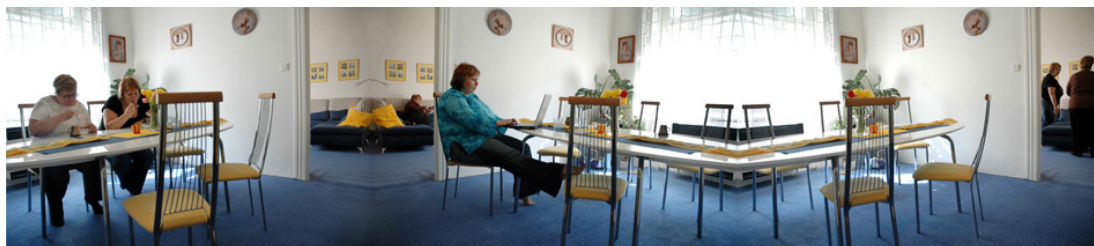
„Novověké směřování k obrazové iluzi je tak dovršeno a zároveň se rozpadá. Bylo dosaženo naprostého analogického odrazu reality, do kterého je možno vstoupit a pohybovat se v něm a zároveň tento odraz již realitu přestal reflektovat. Pohybujeme se v dokonalé virtualitě grafiky počítačových her nebo v prostoru 3D projekcí, který má všechny parametry prostoru žitého (plasticita, pohyb). Tento prostor dokonce není konstruován pouze na základech eukleidovské geometrie, ale využívá již i poznatků geometrie na kulové ploše (tj. není rámován, ale obklopuje diváka ze všech stran).“

/Václav Hájek/15

Sylva Francová zachycuje vícekrát tutéž ženu při běžných situacích, které se odehrávají ve skrytu jejího domova. Velmi osobní vhléd do soukromí těchto žen ukazuje jak člověka ve své jedinečnosti a neopakovatelnosti, tak i společné lidské motivy, společné vzorce chování a rituály. Autorka zachycovala různé životní projevy vycházející z jejich role. To všechno chtěla ztvárnit, když začala portrétovat ženy ze svého okolí. Výsledné statické fotografické obrazy jsou doprovázeny ještě počítačovými animacemi, jakýmisi „slide shows“ v digitální podobě.



Sylva Francová / z cyklu Portréty žen / 2003–2004



Sylva Francová / z cyklu *Daily Stories* / 2008

Další projekt ***Daily Stories*** (2008) v něčem částečně připomíná soubor *Portréty žen*. Autorku opět fascinují mikropříběhy lidí, dějící se v soukromí interiérů jejich domovů. Spojování jednotlivých snímků ze života těchto osob tentokrát ale není zpracován způsobem montování do jednoho snímku, ale třemi zrcadlově překlápanými a k sobě spojenými snímky. Rytmizované získávané záznamy různého času jsou kondenzovány do jednoho obrazu. Jednotlivé momenty osobního života se stávají díky neustálému opakování nadčasovými.

Přestože je tento projekt pro mě na první pohled asi vizuálně zajímavější než *Portréty žen*, hned v následujícím momentu si uvědomím, že *Portréty žen* z mého pohledu nesou silnější poselství. Jsou působivější v tom, že tentýž člověk, který je několikrát v místnosti jen sám se sebou, mi připomíná, že největší množství času trávíme v životě sami, pouze se svou vlastní identitou ve všech jejích podobách.

Family talks (2007), jak už samotný název napovídá, je soubor snímků zachycujících rozhovor vždy dvou blízkých lidí, členů různých rodin. Snímky každého rozhovoru jsou



Sylva Francová / z cyklu Family Talks / 2007



prezentovány jako rychle za sebou přeblikaující slideshow, takže se téměř zdá, jako by jsme sledovali video, přesto ale zároveň nepostrádáme chybějící zvuk, neboť se jako diváci můžeme soustředit pouze na řeč těla, výrazy, mimiku nebo gesta a nejsme rozptylováni obsahem rozhovorů. Je zajímavé pozorovat rozhovory mezi partnery, sourozenci nebo rodičem a jeho dospělým potomkem a uvažovat, kolik toho na sebe člověk prozradí jen svou mimikou a co vypovídá rozhovor o vztahu dvou lidí.

Tématu panelového sídliště, kde již mnoho let žije, se Sylva Francová věnuje i projektu ***In Panel*** (2010), který je pro mě jedním z jejích nejzajímavějších. Autorku vždy fascinovalo, jak panelové domy v noci ožívají skrz mihotání světel, která zviditelňují ve dne nepřístupné útroby domu, přes den se schovávající za hradbami panelů. Začalo ji zajímat, jak obyvatelé unifikovaných bytových prostor vlastně žijí, a proto si domluvila přístup do bytů svých sousedů, přátel a známých a začala rozlohou totožné místnosti i s jejich maji-

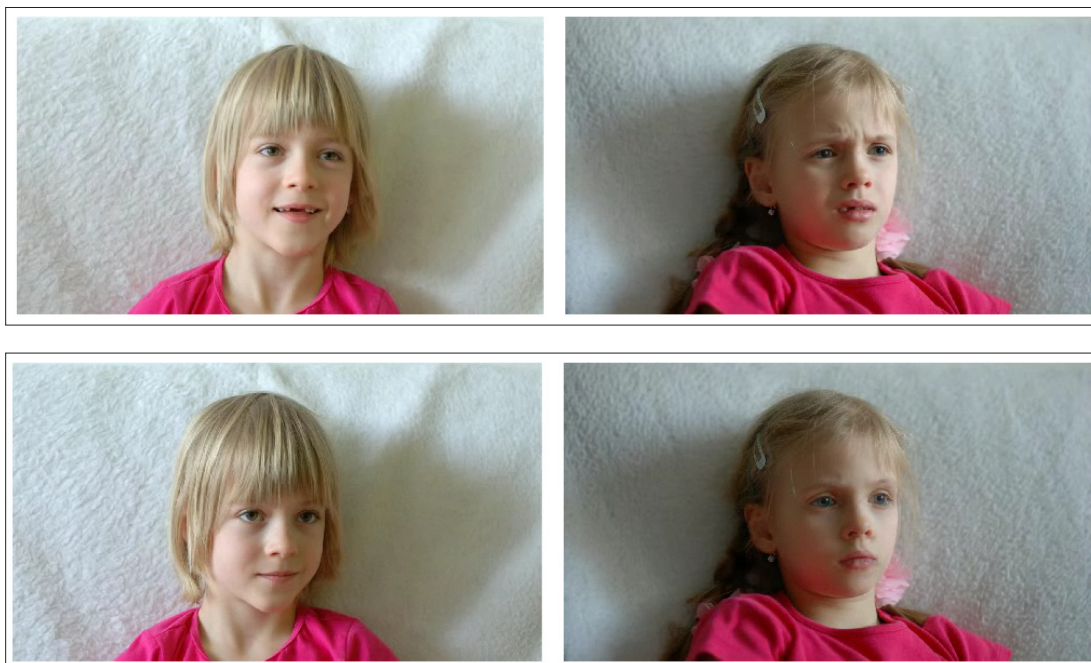


Sylva Francová / z cyklu In Panel / 2010



teli, kteří jako by pozorovatele ani nevnímali, fotografovat. Snímky vytváří vždy ze stejného místa a ve stejném přímém pohledu do místnosti. Díky této zajímavé sociální sondě je možné přesně pozorovat, v čem se domovy unifikovaného prostoru u jednotlivců liší. Intimní vnitřní prostor kontrastuje s tím anonymním vnějším. Jednostlivé pokoje se stávají vzájemně nesouvisejícími schránkami lidských osudů, jejich obyvatelé, oddělení od sebe často jentenkou zdí koexistují vedle sebe uprostřed panelového mraveniště a vzájemně o sobě často téměř nevědí.

Projektem *Diváci* (2011) nás autorka vpouští do svého rodinného zázemí, k pocitům a prožitkům, které se zrcadlí ve tvářích jejích dětí při sledování pohádek. Sylva Francová je svými dětmi jako každá matka okouzlená a v roli fotografa se stává zároveň i divákem, fascinovaným dětskou senzitivitou. Její dcery – dvojčata, zachycené na dvojité fotoprojekci, se při sledování příběhu ocitají jakoby v transu a nevnímají vůbec své okolí. Jejich portréty prezentují jejich extatický stav, jednou plný strachu, jindy radosti, úžasu nebo překvapení, fascinují ale také krásnou autonomií, kterou si z pohledu rodinného, symbolického nebo dějového zachovávají.



Sylva Francová / z cyklu *Diváci* / 2011

Martin Kámen

Inscenovaný portrét je neoblíbenějším žánrem Martina Kámena (*1982). V průběhu března 2012 proběhla na zámku v Chrudimi, jeho samostatná výstava s názvem *Současné baroko*, tento název v sobě dobře zahrnuje zde představené Kámenovy cykly **Škola Platónova** (2008) a **Šípková Růženka** (2010), protože fotografie těchto sérií se svou okázalostí i tematikou dají k barokním přístupům snadno přirovnávat. Pracuje totiž s citacemi barokních mistrů malby nebo s mytologickými náměty zpracovanými neoklasicistními autory. Jeho invence přitom původní díla přetavila do podoby aktuální i pro oko současného diváka: v monumentálních inscenovaných fotografiích netkví jen podstata příběhu, ale i přidané informace odkazující k dnešku, jako je například reminiscence na katastrofy moderního věku, jaké lze najít v zadním plánu **Apollóna a Hyacinta** (2010), kde je zaznamenán teroristický útok na newyorská dvojčata jako paralela ke katastrofě smrti zmařené lásky.

Z původních referenčních rámců Kámen vyjímá i další aktéry vybraných mytologických příběhů a jejich známých výtvarných zpracování. Aktualizuje je pak zasazením do nového prostředí, jako je tomu nejen v Apollónově případě, ale také v případě **Danteho a Vergilia v pekle** (2010), které Kámen vsazuje do nicoty, již v podobě černé barvy naznačuje peklo. Příběh o Šípkové Růžence zase transformuje do dekadentně formulovaného výjevu, který



Martin Kámen / Škola Platónova / 2008



Martin Kámen / z cyklu Šípková růženka / 2010

je na hony vzdálen nevinosti a cudnosti nám známé pohádky. Martin Kámen zde naráží na původní předlohu tohoto příběhu, který zdaleka nekončil tak šťastně, jak jej dnes známe my. Zařazuje tak výjev se Šípkovou Růženkou do řady prací jasně vykazujících jeho originální autorský přístup: z roviny příběhu tu Kámen znovu vyjímá kontroverzi, aby upozornil na skryté, většinou dramatické, až tragické (rozhodně negativní) pozadí příběhu. To je také cíl, ke kterému Martin Kámen svou tvorbou míří. Nenechává diváka pokochat se bezobsažnou krásou (ačkoliv atraktivita jeho fotografií by některé mohla svést k letmému pohledu a posléze jednoduché interpretaci), ale naléhá na něj danými náměty kombinovanými s formálně bravurně zvládnutou prací.



Martin Kámen / z cyklu Šípková růženka / 2010

Jiří Franta

Jiřího Frantu k jeho sérii fotografií lidí v kuklách **Bez názvu** (1999–2003) inspirovala kauza z roku 2005, kdy guerillová separatistická skupina z Mexického státu Chiapas v čele s subcomandantem Marcosem vyzvala k zápasu italský fotbalový klub Inter Milán. Kapitán Interu Zanetti výzvu přijal a italský klub začal k separatistům projevovat překvapivě značné sympatie, vyšlo najevo, že financoval různé činnosti v tomto mexickém státě, jako opravy domů, rozvody vody, lékařskou péči a sport. Chudí separatisté, jedněmi označení za bojovníky za svobodu, jinými za teroristy, se veřejně spojili s fotbalovými milionáři. To ve veřejnosti vzbudilo obavy, kdo je na čí straně, ke komu vedou nitky politicko-ekonomických vztahů teroristických sítí. Kdo a proč je reprezentantem zla? Jak zlo vlastně rozpoznat? Právě symbolická snaha o rozpoznávání zla podnítila Jiřího Frantu k fotografování skupin lidí s kuklami nasazenými přes hlavu. Jeho manažeři, baletky, policisté, fotbalisté i všichni



Jiří Franta / z cyklu skupin v maskách – Bez názvu / 1999–2003



Jiří Franta / z cyklu skupin v maskách – Bez názvu / 1999–2003

členové symfonického orchestru mu pózuji na inscenovaných fotografiích v černých kuklách. Každá z těchto skupin lidí, má nějaké typické oblečení – uniformu, která stanovuje určitou identitu. Proč si ale tito lidé zakrývají tváře? Řada států včetně ČR již přijala zákony zakazující zakrývání tváří při demonstracích z důvodu, že anonymita usnadňuje páchání kriminálních činů. To sekundárně vytváří přímou vazbu mezi šátkem přes tvář, maskou, kuklou a zlem.

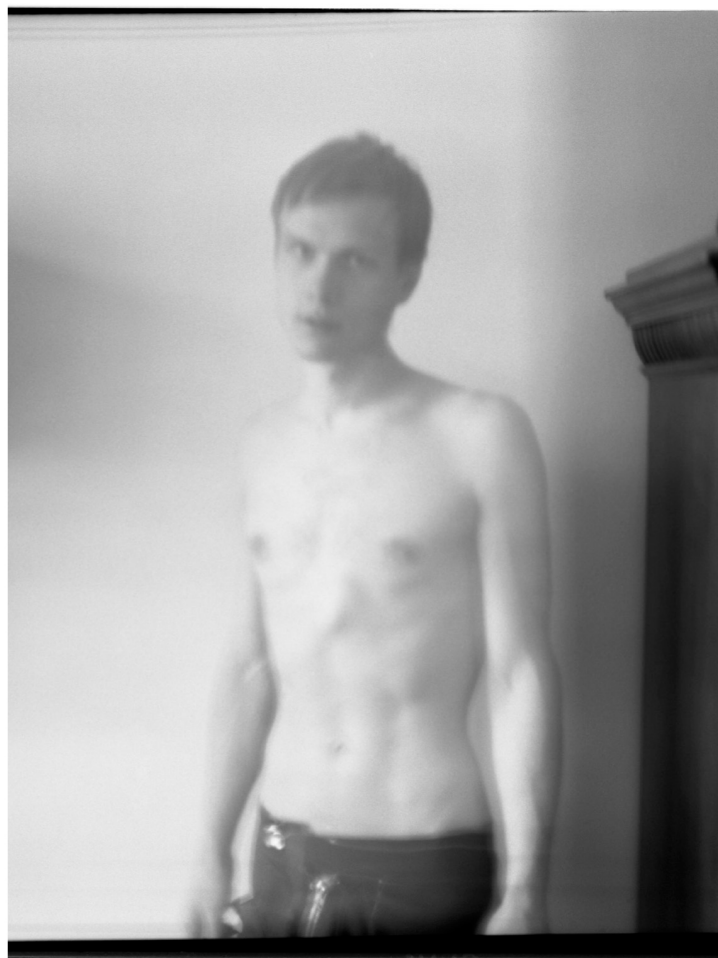
„Franta používá kuklu jako společensky zavedený znak. Jde však o znak jednoznačně srozumitelný? Protože nejčastěji býváme konfrontováni s relací kukla – zlo, vyvolává nasazení kukly hlavně vyhraněné etické postoje. Kuklu si opravdu nasazuje terorista, když předstupuje před veřejnost, a zločinec, kterému hrozí odhalení. Ale ze stejných pohnutek si ji navléká i policista před razíí – představitel boje se zlem. Kukla chrání před nebezpečím, dokládá existenci nebezpečí a obavu z důsledků prozrazení vlastní identity.

Subcomandante Marcos a jeho fotbalisté se potí v kuklách, protože se cítí ohrožitelní. Anonymita Frantou fotografovaných skupin reprezentuje zdánlivě stejnou reakci na hrozbu. Čeho se však jeho manažeři, tanečnice a policisti obávají? Franta nechává své fotografie nezodpovězené, přístupné domněnkám a úvahám o opodstatněnosti domněnek.“ Jiří Ptáček¹⁶

Separatistická Zapatova armáda národního osvobození nosí kukly, protože cítí ohrožení. Anonymita skupin na fotografiích Jiřího Franty symbolizuje zdánlivě stejnou reakci na hrozbu. Čeho se však tito maskovaní lidé obávají, nechává Franta jako nezodpovězenou otázku divákovi.

Romana Drdová

Romana Drdová (*1987) pro svůj projekt **Výjimeční** (2010) vyhledávala osoby, které mají nějakou vrozenou anomálii ve fyzickém vzhledu, například netypicky vystouplý mečíkovitý výběžek na hrudním koši nebo hyperflexi kloubů. Při vyhledávání svých modelů spolupracovala a konzultovala s lékaři. Fotografovala analogově na střední formát a černobílý film. Výsledný soubor tvoří portréty – diptychy jedenácti lidí. Autorka ke svým modelům přistupovala velmi citlivě a její fotografie nemohou nikoho urážet, výsledky její práce nesou naopak spíš prvky lékařského přístupu, jako například komentáře k jednotlivým tělesným vadám v knize, která kromě fotografií také v prototypu vznikla. Kniha má speciální vycpávanou vazbu s lesklou bílou plastovou vrstvou na povrchu, která příznačně připomíná měkké lehátko v lékařské ordinaci.



Romana Drdová / z cyklu Výjimeční (netypicky vystouplý mečíkovitý výběžek) / 2010

MANIPULACE

LACE MANIPU

NIPULACE MA

MANIPULACE

LACE MANIPU

NIPULACE MA

MANIPULACE

LACE MANIPU

MANIPULACE

Manipulace s realitou jak prostřednictvím nových médií, tak analogovými způsoby patří k oblíbeným technikám vytváření imaginárních obrazů. V české fotografii má klasická manipulace historické základy například již v dílech Jindřicha Štyrského.

Od devadesátých let se v českém umění začal uplatňovat přístup založený na digitální manipulaci. Naprosto volné zacházení s obrazem a jeho často technicky náročné transpozice přinesly fotografii nové možnosti, ale i tušení jejich zdánlivě podstatných kvalit: autenticity a originality.⁸

V současné české fotografii se věnuje manipulaci například Veronika Bromová, Štěpánka Šimlová, Jiří Černický, Jiří Surůvka, Daniel Pitín, David Možný a další.

Na AVU využívání manipulace s fotografickým obrazem příliš časté není, ale pro těch několik autorek, kteří se jí věnují, je jedním z klíčovým prvkem jejich tvorby.

MANIPULACE

Lucia Sceranková

Lucia Sceranková (*1985) pracuje převážně s fotografií a videoartem, její dřívější práce byly ale spíše konceptuálního zaměření. Jejími tématy jsou senzualita, mytologie, pohádky a sdílené podvědomí, která zpracovává formou pohyblivého obrazu, fotografie nebo dioramatu. Vychází z romantizující symboliky a za pomoci imaginace vytváří své vlastní,



Lucia Sceranková / z cyklu Zázrak je na inom mieste / 2011



Lucia Sceranková / z cyklu Lake / 2010

až mytologické světy. K fotografii se dostala postupně díky videu, to ji přimělo k tomu, aby začala sama vytvářet různé scény. Její starší práce s videem mohou také připomínat zacyklené statické obrazy. Společným motivem jejích fotografií je inscenování a práce s krajinou a zátiším. Nikdy nepracuje s digitálními efekty, ale pouze analogově. Není to proto, že by se proti počítačovým manipulacím chtěla vyhraňovat, ale dělá to spíš z důvodu, že jí vyhovuje tvorba s fyzickým materiálem v prostoru. Pro své snímky si často doma vytváří miniaturní scény s papírovými kulisami vytvořenými na základě fotky. V rámci svých zátiší vyvolává vždy dojem neskutečna, které diváka fascinuje. Někdy jsou její zásahy do reality natolik jemné, že mohou být na první pohled i přehlédnuty. Zajímá ji práce se symbolikou, která je archetypálně vázána s určitými významy, ty pak zařazuje do nových kontextů nebo jim v rámci celku vymýšlí nové úlohy. Její obrazy jsou silně emocionálně nabitě. Postupně se od tvorby založené na konceptuálních přístupech přesunula k více intuitivnímu způsobu práce.

„Manipulovanie s reálnym priestorom je spôsob práce, ktorý mi je blízky. Fotka mi dáva možnosť zachytiť scénu s vrstvami a priestorovými vzťahmi, ktoré sa vo vnútri objavujú. S odkazom na spomínaného francúzskeho mysliteľa Rolanda Barthesa tak vzniká nová realita, ktorej sa nedá dotknúť.“

/Lucia Sceranková/17

Diplomová práce Lucie Scerankové **Zázrak je na inom mieste** (2011) uspěla v prestižní mezinárodní soutěži Startpoint, která je určena pro diplomanty a při níž se vybírají vždy ty nejzajímavější práce z více než třiceti škol z celé Evropy. Sceranková opět sbírala nejrůznější výjevy, které ji fascinují, aby je posléze mohla skládat do nejrůznějších vztahů a mohla v nich pak hledat příběhy. Jednotlivé obrazy se k sobě vztahují, ale zároveň se každý z nich osamostatňuje, řeší vlastní situaci. Komplexnější zážitek získá divák při možnosti vidět celý soubor v celku, kdy působí také práce s materiálem a velikostmi.

Další soubory Lucie Scerankové **Tichá voda brehy myje** (2012) a **Jazero** (2010), diptych **Rose a démon** (2010) i fotografie **Narcis** (2010) si zachovávají velmi podobné přístupy i kouzelnou atmosféru a jsou jen důkazem toho, že její fotografická tvorba má jasný a ucelený autorský rukopis.



Lucia Sceranková / z cyklu Zázrak je na inom mieste / 2011



Lucia Sceranková / z cyklu Tichá voda brehy myje / 2012



„Přehnaná atmosférickost jednotlivých záběrů – částí celkové skladby, neméně atmosférické, může vadit emocionálním zabarvením, ale stejně tak dráždit přímostí, která se ony subjektivní věci nesnaží obejít, ale raději je zahrnout. Takto se do fotografií Lucie Scerankové dostávají symbolické obrazy, jež mohou být vnímány jako nebezpečné, snadno dostupné populáry nebo nálady, které používáním poztrácely svůj obsah. Scerankovou zajímají zrovna tyto obrazy, pro jejich jasný obrys a zdánlivě jasný, avšak vyvanulý obsah, jenž nabízí – při schopnosti přímého vjemu – v nich najít jiné a poměrně jednoduché (což ovšem není tak jednoduché) možnosti a výrazy. Tuto „novou“ svobodu obrazu je dobré vyzvednout nad všechny ostatní strategie zacházení s fotografickým a pohyblivým obrazem od aropriací ke scénografii, aranžmá, iluzi a koláži, které Sceranková využívá. Můžeme intelektualizovat její autoportrét s ohonem vlasů, vycházejícím z úst skrze Václava Stratila nebo Matthewa Barneyho, ale stejně nás nakonec dovede k prosté hře prostoupení se předního pohledu se zadním. Tento úkok od všudypřítomné uvědomělosti a závislosti na vzorech je cenný, není složitě kalkulovaný, přestože zachází s posouváním kontextu a spoluřeší tolik aktuální problematiku vzájemného vztahu reality, jejího obrazu a obrazu obrazu.“

/Edith Jeřábková/¹⁸

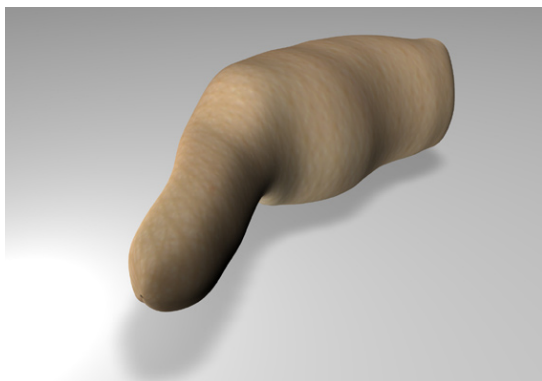
Petra Vargová

Petra Vargová (*1973) ve své tvorbě používá nejrůznější nové technologie, i když se sama za umělkyni nových médií nepovažuje¹⁴. Zabývá se propojováním virtuálního a reálného světa. Věnuje se videu a videoinstalaci, 3D a 2D grafice, objektu a instalacím. Znamé je například její video **Dead or Alive 2** (2001), ve kterém se autorka sama přidala jako postava do bojové počítačové hry.

Její projekty pracující s fotografií vznikly ještě během jejích studií na AVU. Nejdříve vznikly v počítači 3D vymodelované objekty s texturou zvířecí srsti **Pets** (1996). V dalším souboru **Stumps** (1999) Vargová za pomoci textury své vlastní naskenované kůže přetransformovala 2D skici v počítači ve 3D objekty, připomínající pahýly lidského těla. **Pets** a **Stumps** působí organicky, vznikly však čistě jen na základě zákonitostí počítačových programů. Výsledný obraz tedy vlastně propojuje dva mody existence – reálný a virtuální.



Petra Vargová / z cyklu **Pets** / 1996



Petra Vargová / z cyklu Stumps / 1999



Petra Vargová / DNA / 1999

Fotografie s názvem **DNA** (1999) je autoportrétem z období kdy autorka trpěla nemocí očí způsobenou pracovními návyky, ve fotografii tak zobrazila intenzivní prožitek vlastního těla. Tento snímek je pro Vargovou výjimečný tím, že u něj nebylo využito žádným způsobem počítačové manipulace. Fotografie je zaranžovaná v reálu a vyfotografovaná analogově.

Od roku 2011 žije Petra Vargová v New Yorku, kde vytvořila projekt instalací ve veřejném prostoru **Public Space Alterations** (2011).

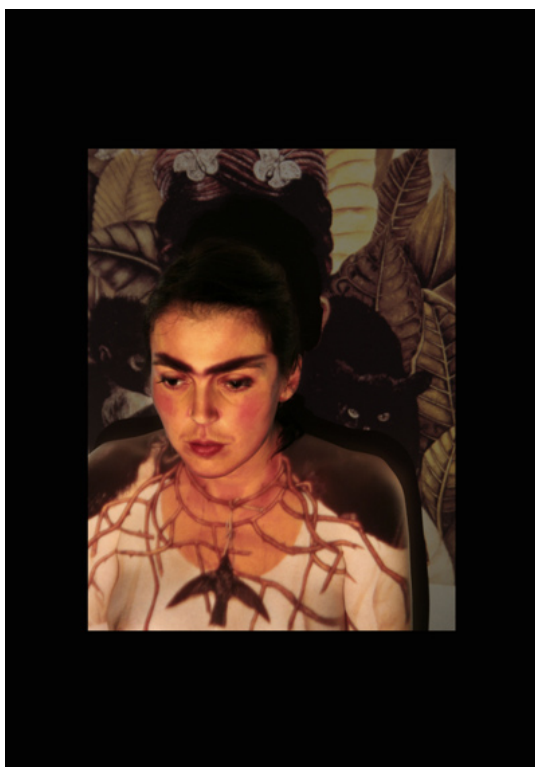
„Díla Petry Vargové nejsou inspirována listováním v manuálu nějakého softwaru, ale životními situacemi, se kterými se setkává. Velkou roli přitom hraje vnímání její subjektivní tělesnosti, kterou se svými díly často snaží zprostředkovat.

Díky těmto vlastnostem výtvořiny Vargové dobře odolávají postupujícímu času. Projekty jako Pets nebo Stumps (Pahýly) v době svého vzniku, pracovaly s rozvíjející se technikou 3D modelingu a koláže. Dnes má potřebné softwary v počítači mnohonásobně větší počet uživatelů výpočetní techniky než tehdy, jejich možnosti jsou všeobecně známé a užívané. Dvanáct let staré obrázky, na kterých Vargová „natáhla“ kůži domácích zvířat nebo dokonce vlastní na abstraktní biologické tvary, by dnes šlo možná technicky zpracovat daleko efektivněji. Na původním nápadu ale není třeba nic měnit. Dobově jednoduché a přímočaré zpracování dokonce původní záměr autorky ještě více podporuje ukázat hranice mezi skutečným a virtuálním zobrazením, vytvořit biologický, ale i percepční a konceptuální hybrid lidského nebo zvířecího těla.“

/Tomáš Pospiszyl¹⁹

Věra Stuchelová

Věra Stuchelová (*1973) ve svém souboru **Ženy** (2005–2007) využila klasické techniky manipulace – promítání obrazu na realitu. V tomto projektu vybrala dokumentární fotografie a portréty žen z historických obrazů, které v okamžiku zobrazení prožívají nějakou zásadní dramatickou situaci nebo se jen přímo dívají na diváka s němým připomenutím vlastní existence. Stuchelová fyzicky vstupuje do těchto obrazů a snaží se své tělo co nejvíce propojit s tělem druhé ženy, vznikne tak nová bytost, která nese podobu obou. Tímto gestem, které smísí dohromady obě podoby, autorka vyjadřuje soucit a poluprožívání, vcit'uje se do osudu druhé ženy. Snaží se tímto způsobem také navázat určité mentální spojení. Tento postup v sobě nese jistě prvky soukromé performance. Technika postupu je bezesporu reálnější než počítačové propojování, i přes drobné vizuální nedokonalosti, a zároveň se stává téměř až magickým rituálem. Autorka imaginárně vstupuje do různých časů a událostí. Tuto sérii vytvořila Věra Stuchelová jako svou doktorandskou práci na AVU.



Věra Stuchelová / z cyklu *Ženy* / 2005–2007



Věra Stuchelová / z cyklu Hyperreality / 2008–2009

Cyklus **Hyperreality** (2008–2009) pracuje s neukončeností a fragmentací prostoru, příběhu a času. Stuchelová zobrazuje obyčejná, až banální místa ve svém domě hyperrealistickým způsobem pomocí technologie HDR fotografie. Tento způsob podání silně připomíná hyperrealistickou malbu, divák si není na první pohled jistý, jestli se náhodou nejedná o malbu, stejně jako u hyperrealistických maleb si občas nemusí být jistý, jestli náhodou nejde o fotografii.

„Toto fotografické podání umožňuje fascinaci prostorem a jeho detaily, umocňuje kontrast banality a každodennosti. Vyzdvihává materiálnost takovým způsobem, že se stává až nemateriální. Matérie je povýšena na ideu přítomnosti. Fragmentovanost pohledů na určité vytržené výseky skutečnosti skládá dohromady mozaiku příběhu míst důvěrně známých, ale nově viděných. Dějový syžet se vztahuje k otázkám: kdo jsem, jak mne určuje a charakterizuje mé prostředí – můj soukromý svět, jsem vidět nebo jsem neviditelná žena, skrytá za hromadou drobností a ritualizovaných úkonů, jako je mytí nádobí, vaření, uklízení, péče o dítě... Není to ale příběh, jsou to vypointované objekty, jako samostatné struktury vymezené v prostoru, které jsou „skutečnější než skutečnost“. Jde o jakési

proplouvání, o pomíjivý průchod skrze prostředí. Kdy je příběh naznačen, ale nedořeknut a neuzavírá se. Toto vyprávění je charakterizováno množstvím oddělených míst—událostí a seskupení v rámci jedné kompozice, v níž různě zkombinované záběry představují v okamžiku zobrazení celé instalace jeden propojený celek. Tím vzniká nový hybridní formát, ve kterém je primární prvek recepce posunut od vyprávění k okouzlení a fascinaci samotným obrazem. Možnost dosáhnout realističnosti za pomoci nové technologie fotoobrazu a posílit tak důvěryhodnost sdělení přinesla nadbytek detailů a mnohoznačnosti. Zobrazení je skutečnější než samotná realita, stalo se hyperreálným, což v důsledku přináší transformaci vizuálních kódů v iluzionistický realismus (kombinující naturalismus a iluzi).“

IVěra Stuchelová/14

V cyklu **New Paradise** (2011) využívá Stuchelová technologie 3D lentikulárních tisků s iluzí velké hloubky prostoru, je možné je pozorovat bez speciálních brýlí. Krajinu autorka vytvořila v počítači z výseků reality tak, aby vytvářela idealizovanou kompozici, která budí zdání reality.

Alternativní postupy digitálního zpracování obrazu a přírodního tématu využívá Stuchelová ve svém souboru **Květiny** (2010–2011). Květiny jsou pro ni symbolem pomíjivosti, krásy a zániku. Zkouší je prezentovat jako objekty, které jsou plastické, hmotné, až monumentalizované. Pomocí úpravy barev se ještě více snaží umocnit jejich magickou atmosféru.



Věra Stuchelová / z cyklu New Paradise / 2011



Věra Stuchelová / z cyklu Little Planets / 2012

V souboru **Little Planets** (2012) vytváří Stuchelová díky počítačové manipulaci malé planety z fotografií přírodního prostoru ve kterém se také většinou vyskytuje postava dítěte – její dcery.

Barbora Bálková

Humorným způsobem využila Barbora Bálková (*1978) kuchyňské nádobí k vytvoření souboru neidentifikovatelných létajících objektů s názvem **UFO** (2012). V tomto projektu autorka nechává létat talíře, cedníky a další drobnosti nad horizonty různých krajin, celý výjev je zasazen do netradičního kruhového formátu fotografie.



Barbora Bálková / Z cyklu UFO / 2012

KRAJINA KRA

JINA KRAJINA

KRAJINA KRA

JINA KRAJINA

KRAJINA KRA

JINA KRAJINA

KRAJINA KRA

JINA KRAJINA

KRAJINA

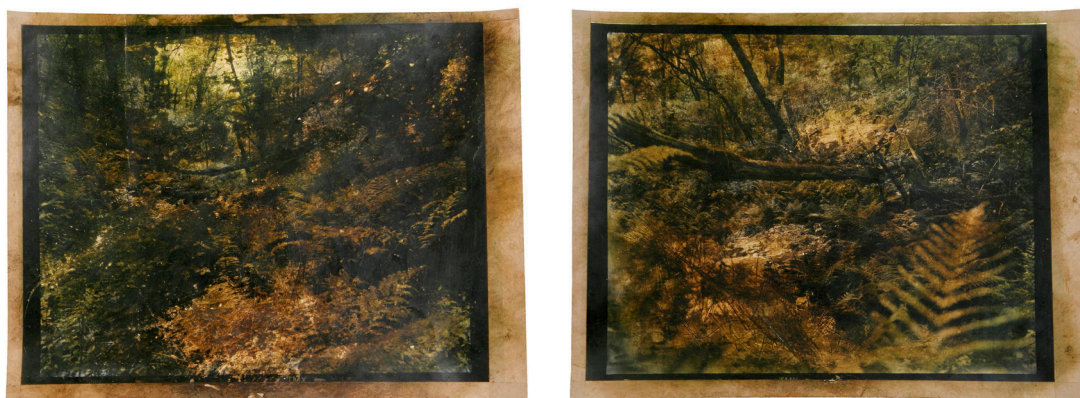
Krajinářská fotografie zahrnuje širokou škálu záběrů snímaných venku, ať už v čisté přírodním prostředí nebo v džungli velkoměsta, zaznamenává obraz prostředí, ve kterém žijeme. Dávno již není vnímána jen tradičně, jak k ní v minulosti přistupovali například Josef Sudek a Josef Koudelka. V Čechách se jí v současnosti s nejrůznějšími přístupy věnují například Jiří Šigut, Pavel Baňka, Jan Pohribný, Lukáš Jasnaský a Martin Polák, Tomáš Pospěch a další.

Krajina jako téma pro fotografii není u absolventů AVU častá, a pokud už se jí nějakým způsobem věnují, je to vždy jiným než klasickým způsobem a při současném užití dalších přístupů – ať už konceptu, malířských přístupů či naprosté imaginace a její nové konstrukce. Přestože tyto práce s krajinou vznikají jen jako krátkodobé odbočení autorů do tohoto žánru, jsou vytvářena díla, která by rozhodně neměla být přehlédnuta a která vytvářejí nové intermediální pojetí krajinářské fotografie.

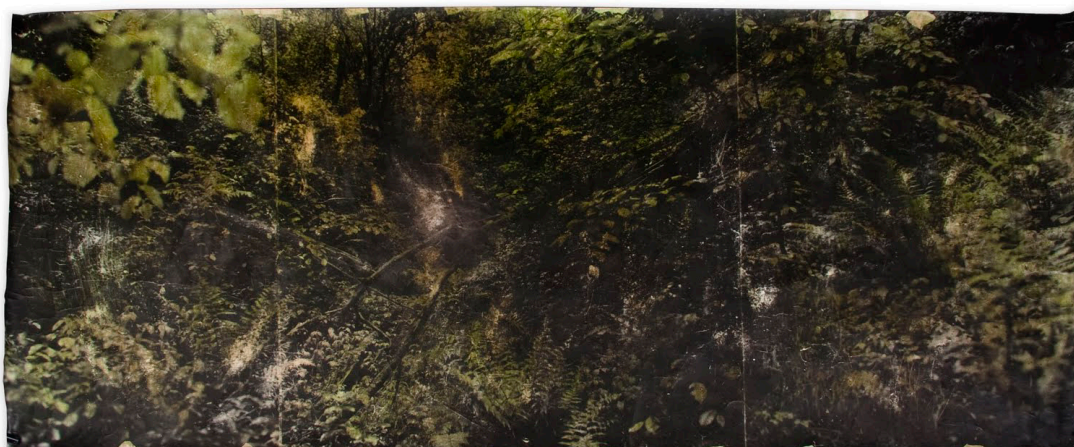
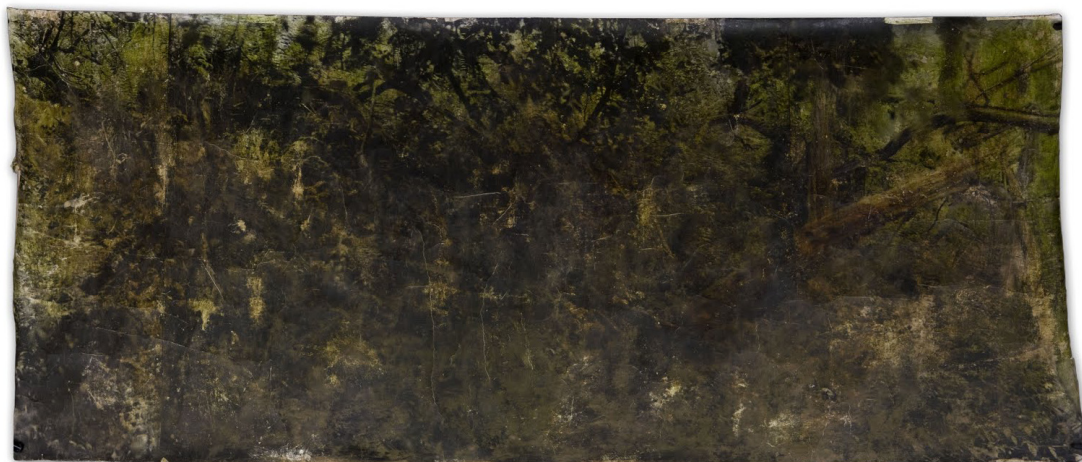
KRAJINA

Vojtěch Fröhlich

Vojtěch Fröhlich (*1985) je autorem, který svou tvorbu staví na hraně médií, ve své práci prolíná fotografické a nefotografické obrazy. Vytvořil výrazný soubor fotografických krajin **Modřanská rokle** (2005–2008). V oblasti Modřanské rokle v Praze objevoval různá opuštěná a dlouhou dobu člověkem nedotčená místa, na nichž zachytil snímky této krajiny. S ručně vytvořenými zvětšeninami na barytovém papíře se pak vrátil zpátky do Modřanské rokle, aby okolní krajinu dostal do svých snímků ještě jednou. Fotografie totiž koloroval velmi netradičním způsobem tak, že do nich okolní rostliny, hlínu a další atributy přírody ručně vtíral. Barevný pigment tak byl tvořen z prostředků konkrétního fotografovaného prostředí. Tímto konceptuálním přístupem se povedlo Fröhlichovi vytvořit sentimentálně romantickou vizualitu. Kromě vizuálního působení tento soubor zapůsobí i na další divákův smysl – na čich, přírodní materiály totiž specificky voní. Je zajímavé i to, že tento netradiční typ pigmentu začíná časem



Vojtěch Fröhlich / z cyklu Modřanská rokle / 2005–2008



Vojtěch Fröhlich / z cyklu Modřanská rokle / 2005–2008

pracovat, místy různě hnědne a tím se ztrácí čím dál víc rozdíl mezi původní fotografií a pigmentem. Fotografie tak mohou v divákovi na první pohled vyvolat dojem, že se jedná o malbu – informel. První z krajin byly formátu 30 x 40 cm, ty pozdější už Fröhlich vytvářel na mnohem větší fotopapíry formátu cca 108 x 250 cm. Fotografie vnímá autor velmi nefotograficky, jako jakýkoli jiný materiál, který umožňuje přepis a s nímž je pak možno nakládat bez upínání se k tradičním postupům a technickým zásadám.

Dalším Fröhlichův soubor krajin má v názvu pouze řadu teček(2008–2009). Autor je fascinovaný ranním sluncem v přírodě, to vytváří dojem osvětlení, pocit že se nachází v neskutečném chrámu. V těchto momentech Fröhlich zachytil pohledy do kmenů a korun stromů, vyhledával i další zářící momenty pracující s přírodním protisvětlem. Když pak snímky zvětšil, opět do nich pak zasáhl, tentokrát ale tak, že do nich propíchal v nejsvětlejších místech

drobné dírký špendlíkem. Na fotografii o rozměru 50 x 60 cm se tak ručně ocitlo až tisíc dírek, jejich vytváření bylo pro autora až meditativní činností. Fröhlich se tak dostává znovu k duchovní atmosféře lesa. Dírký pak při umístění světelného zdroje násobí dojem světla pronikajícího mezi stromy a zdůrazňují tak silný dojem z krajiny, který sama fotografie ani nemohla zaznamenat úplně věrně. Z druhé strany fotky tak vznikla díky nepatrným otvorům určitá grafická struktura. Touto až ornamentální prací své krajiny proměňuje a pohybuje se na pomezí čistého dekorativismu a obdivu ke křehkosti krajiny a především k jejímu světlu. Světlo proniká k divákovi skrz fotografii, která je v ideálním případě zavěšená v prostoru, aby umožňovala pohled z obou stran.

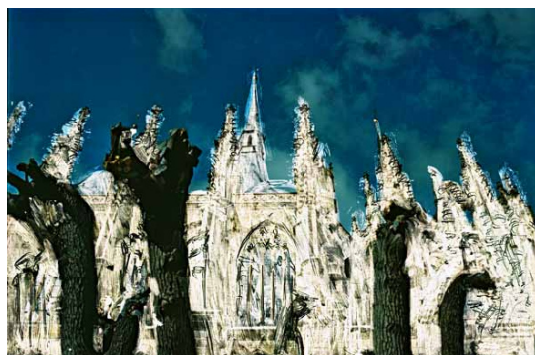
Fotografie Vojtěcha Fröhliche jsou díky jeho přístupům naprosté a nemultiplikovatelné originály, každá z nich může existovat jen v jednom kusu. Jeho agresivní malířská gesta hlínou a flórou nebo jemné filigránské perforace tu stojí jako protipól ke klinicky čistému pohledu fotoaparátu.



Vojtěch Fröhlich / z cyklu / 2008–2009

Sylva Francová

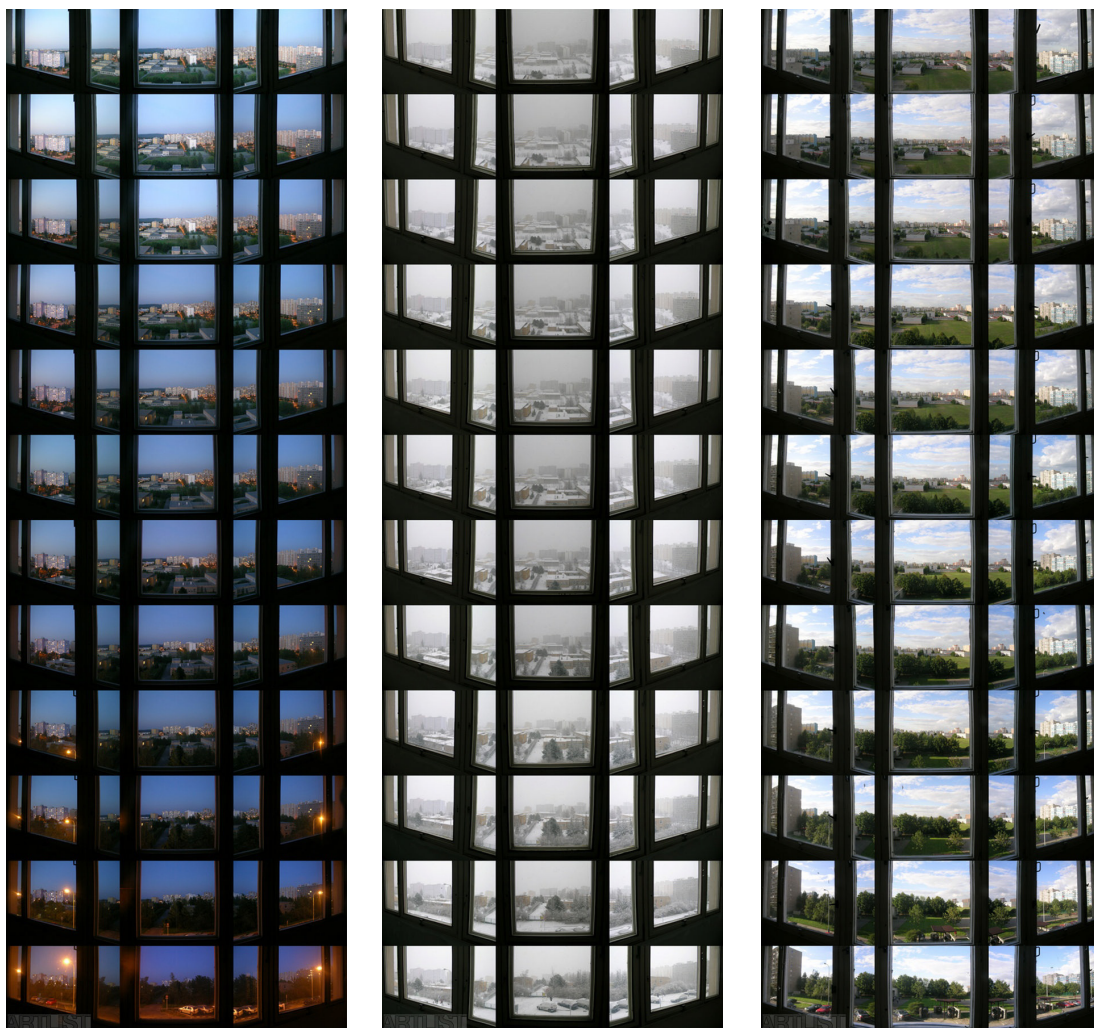
Práce **Zmizelé světy** (2001–2002) Sylvy Francové (*1973) je jejím prvním výrazným a uceleným soborem fotografií. Snímky formátu 75 x 110 cm zabírají panoramata známých i neznámých míst Evropy (Londýn, Praha, Severní Irsko, Belfast, Řím, Toskánsko, Lombardie, Florencie aj.). Autorka si hraje s proměnou fotografie a reality pomocí manuálních a nepočítačových úprav. Pomocí malování do negativů tak z fotografií nechává zmizet nejdříve sebe samotnou a později i celé části měst či krajiny. Jasně a reálně záznamy tak kontrastují s těmi tajemně zmizelými, které zamalováním působí jako zahalené či zasněžené. Svět se stále mění a člověk má tu moc do něj různým způsobem zasahovat, budovat nové či ničit staré. U mnoha fotografií v reklamě a médiích nevíme, co je na nich reálné, co zaretušované či dokreslené, vše je dnes možné zmanipulovat. Je to často uměle vytvořený svět, tvářící se jako skutečný. I to, co ve skutečnosti vidíme, může být klam, viděné může zmizet a neočekávané se zase objevit. Hra s kontrastem dvou světů – reálného a nereálného, možného i nemožného – má moc měnit obraz světa a alespoň ve fantazii vymazat stavby či budovy



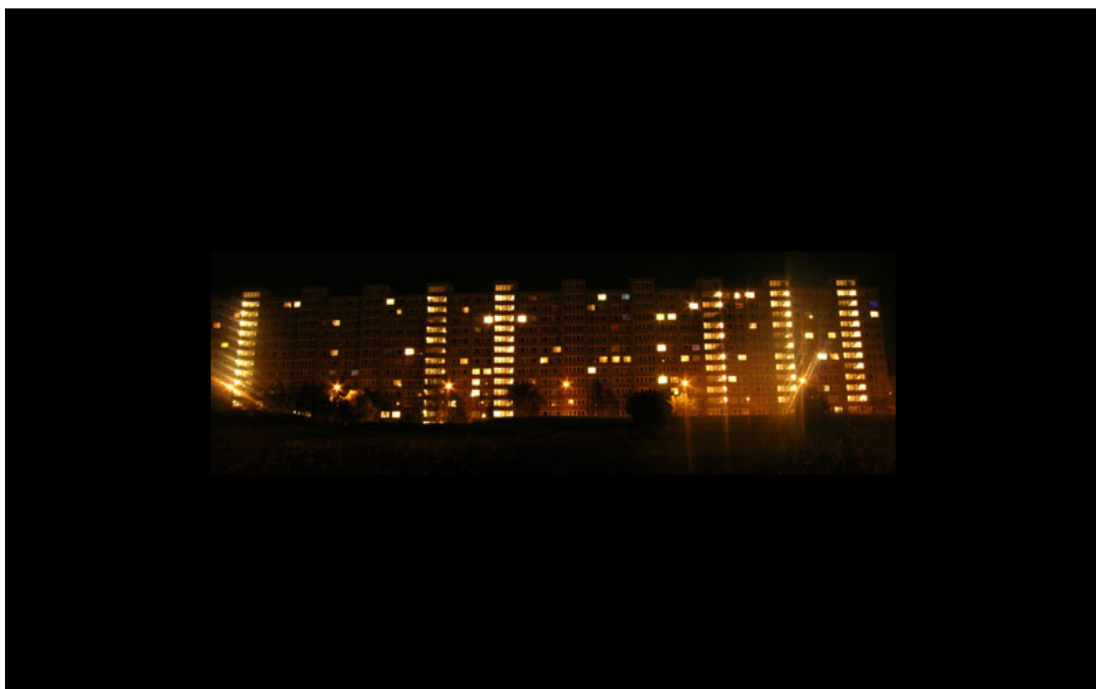
Sylva Francová / z cyklu Zmizelé světy / 2001–2002

z pohledu na horizont města či „zcenzurovat“ to, co nemá být viděno. Ono zmizelé paradoxně přitahuje naši pozornost mnohem více než realita, vtahuje nás do sebe a zároveň pobízí naši zvědavost.

V projektu **Views** (2005–2006) Francová skládá portrét okolního světa – světa panelových domů – a postupně jej patro po patru mapuje a skládá do filmových pásů. Průhledy okny se mění, okolní svět však stále zůstává, i když se na něm projevuje čas, měnící výhledy během roku i během dne. Do chodeb panelového domu dopadá obraz vnějšího světa v každém poschodí pod jiným úhlem, sjednocuje jej jen rytmus okenních rámců. Jako se při cestě výtahem posouvá úhel pohledu, tak tyto snímky sídliště cestou mezi patry posunují obzor a odkrývají



Sylva Francová / z cyklu Views / 2005–2006

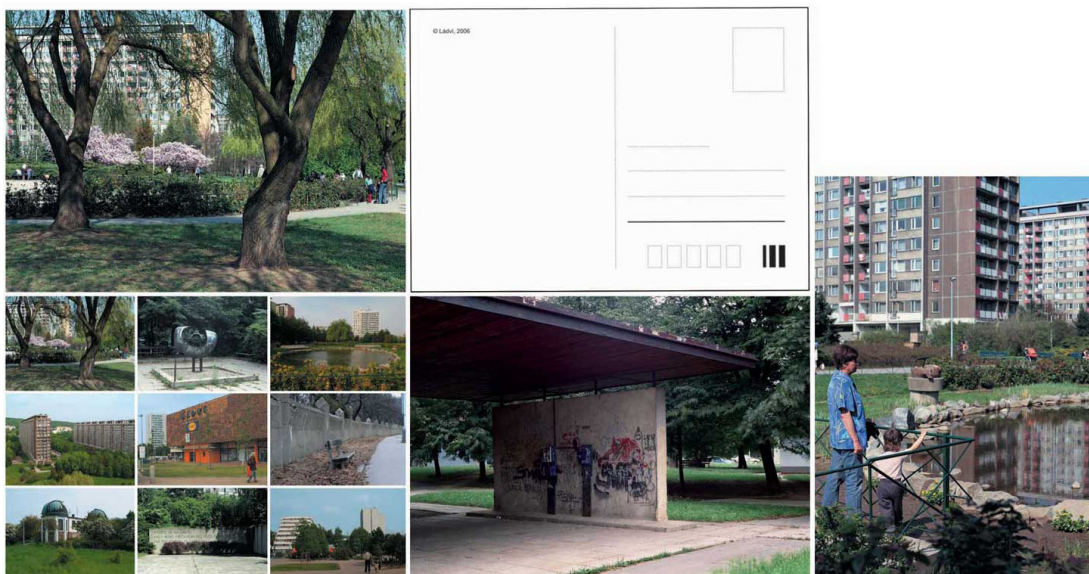


Sylva Francová / z cyklu Views / 2005–2006

stále větší část vnějšího světa. I v tomto projektu autorka využila prezentace fotografií pomocí animace „slideshow“ a tím podpořila vnímání diváka a ještě intenzivnější uvědomění si změn ve výhledu stejnými okny. Součástí tohoto projektu byly také noční pohledy na panelové domy zvenku. Francovou zaujalo měnící se světlo na chodbách a v bytech jednotlivých částí obřího bloku panelového domu. Tyto snímky byly také propojeny do animace.

Ládví

Skupina Ládví vznikla roku 2004 a jejími členy jsou Adéla Svobodová (*1978), která je jako jediná členka absolventkou AVU, Jan Haubelt (*1977, absolvent VŠUP), Tomáš Severa (*1978, absolvent ČVUT), Jiří Thýn (*1977, absolvent VŠUP). Ládví je skupina zabývající se aktivitou ve veřejném prostoru, pohybující se na hranici umění a veřejně prospěšné činnosti. Zabývají se oblastí Prahy 8, konkrétně sídlišti Ládví a Ďáblice, které vznikla během normalizační doby. Usilují o nápravu společenských škod nepříliš nápadným, ale motivujícím způsobem.



Ládvi / pohlednice Ládvi / 2005–2006

„Skupina Ládvi nezachází téměř vůbec s výtvarnými prostředky a postupy. Její činnost, kromě prezentace, nepatří do běžné výtvarné praxe. Středem jejich skupinové tvorby je veřejně prospěšná činnost, která ovšem nemá její premisy a perspektivy. Vrací tak do umění něco, co se z něj zřejmě vytratilo, a do oblasti dobrovolnictví vnáší individuální aktivismus. Tím poukazuje na slabiny dnešní „centralizované“ charity, která ztratila lokální cit. Do umění přináší také kousek idealismu „ztraceného ráje“, kterýžto sociální projev není ojedinělý pro současné umění. V estetice uplatňované jakoby mimo výtvarný program je tvorba Ládvi jedním z nejradikálnějších výstupů. Kromě toho, že se chová jako občanské sdružení za hezcí domov, zachází také s estetickými názory a návyky ne tak dávnými. Nenápadnost a téměř bezvýznamnost jejich malého gesta má větší dopad než gesto názorné, které se pro demokratickou společnost stalo samozřejmostí. Obsah drobných gest se zároveň relativizací otevírá širšímu spektru výkladů, od těch nejupřímnějších až po alegorii a ironii. Jde o demytologizaci umění, jež by ideálně mělo být navráceno zpět společnosti a zbaveno výlučnosti (znovuoživené funkcionalistické teorie podávané skupinou Ládvi v homeopatických dávkách). Pak by mohlo být klidně i ozdobou sídliště, ne jen ukrývanou vinou minulosti.“

/Edith Jeřábková/²⁰

Skupina Ládvi zorganizovala celou řadu akcí. Její členové např. na sídlišti Ďáblice prostrhali keře, které zakrývaly solitérový reliéf – **Prostrhání keřů** (2005), umístili křídly na dětské hřiště – **Stojan na křídly** (2006), pro výstavu Indikace vyzdobili zchátralý dům v Jungmannově ulici truhlíky s muškáty a zhotovili popisky – **Květinová výzdoba za okna** (2006),

polepením barevnými lepenkami vylepšili autobusovou zastávku – **Autobusová zastávka Štěpničná** (2007), zúčastnili se výtvarného salonu **Ládví**, kde vystavili fotografii ze sídliště – **Salon Ládví** (2006) apod. S fotografií pracovali i za účelem vzniku chybějící složky městské identity – vytvořili **Pohlednice Ládví** (2006) a ty pak umístili do prodejny s denním tiskem.

Romana Drdová

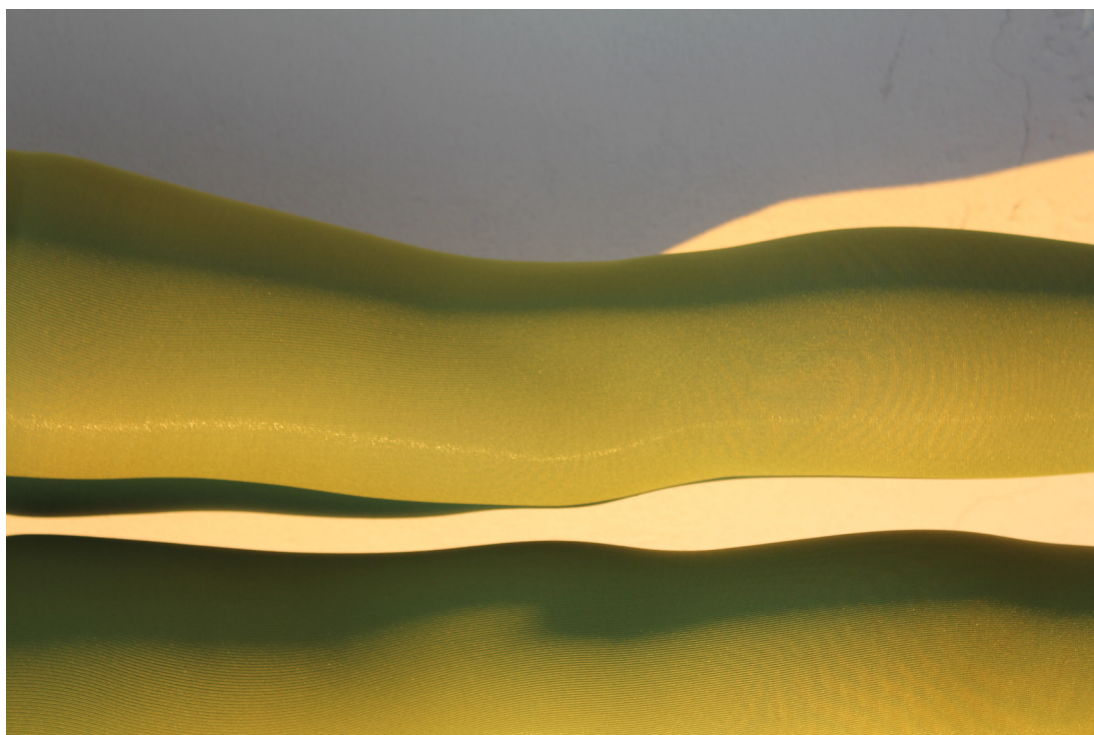
Horská oblast kolem Berghofu v nejzajímavějším jihovýchodním cípu Německa Romanu Drdovou (*1987) velmi fascinuje a ve svém projektu **Eva Braun** (2010) fotografuje místní krajinu, přičemž se snaží zachytit atmosféru, která koresponduje s částí životního příběhu Evy Braunové, milenky německého diktátora Adolfa Hitlera. Braunová se s Hitlerem seznámila, když pracovala jako asistentka fotografa NSDAP. V roce 1936 se přestěhovala k Hitlerovi do takzvaného Orlího hnízda v Berghofu poblíž Berchtesgadenu, kam běžní občané od roku 1933 neměli přístup. Přestože spolu Adolf a Eva žili, nikdy se neobjevili na veřejnosti jako pár, neboť Hitler se obával ztráty popularity mezi ženami. Na přelomu března a dubna 1945 odjela Braunová do Hitlerova bunkru v Berlíně, kde 29. dubna 1945 uzavřeli manželství. Následující den, po zjištění, že Berlín bude brzy obsazen Rudou Armádou, společně spáchali sebevraždu. Romana Drdová je jejím životním příběhem fascinovaná.



Romana Drdová / z cyklu Eva Braun / 2010

Vilém Kabzan

Vilém Kabzan (*1971), člen skupiny Luxsus (jediný fotograf ve skupině), vytváří imaginární krajiny z reálných ženských nohou v barevných nebo proděravělých punčochách. K této sérii s názvem **Plein-air** (2011) ho inspirovala avantgarda, která měla ambice přeměňovat realitu. Ve své práci odkazuje také ke klasické krajinomalbě, které se v minulosti také věnoval. Na některých s fotografií je přiznáno, že jde o živé modelky, když v roli kopce na snímku zasvítlí odhalená kůže ženského pozadí, u ostatních fotografií není na první pohled tohlik zřejmé, co bylo modelem. Kromě fotografií k této sérii taky vznikly objekty vytvořené již z nohou umělých modelek různých dekád 20. století. Noha figuríny z 30. let totiž vypadá úplně jinak než noha figuríny z let 80. Tyto snímky byly v letošním roce představeny veřejnosti na výstavě Renaissance Now na Novoměstské radnici. Kabzan se ve svých fotografiích vrací k ideálu krásy a ke klasickým tématům v obraze. Je pro něj typické, že své fotografie nikdy nijak postprodukcí neupravuje.



Vilém Kabzan / z cyklu Plein-air / 2011



Eugenio Percossi / z cyklu *In the Sky* / 2003–2007

Eugenio Percossi

V souboru fotografií krajiny *In the Sky* (2003–2007) Eugenio Percossi do svých snímků počítačově zasahuje a upravuje v nich oblaka do tvaru lebky. Tím se opět vrací ke svému hlavnímu tématu – pomezí života a smrti.

„Každý vně sebe projektuje to, čím je, a to, co cítí. Když v oblacích vidíme něco jiného, než jsou právě oblaka sama, je to nevyhnutelně odraz naší osobnosti a zkušeností.“ /Eugenio Percossi/6

BIO

Barbora Bálková (*1978)

2004 stáž v dílně studiové fotografie Ruda Prekopa na FAMU v Praze

2000 – 2006 Akademie výtvarných umění (AVU)

- ateliér vizuální komunikace Jiřího Davida

- ateliér malby Vladimíra Skrepla

- ateliér nových médií Veroniky Bromové

1996 – 2002 Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, učitelství pro ZUŠ – Výtvarná výchova

Martin Bražina (*1987)

2008 – současnost Akademie výtvarných umění v Praze (AVU)

- ateliér nových médií Marcuse Huemera

2003 – 2007 Střední uměleckoprůmyslová škola, Jihlava

Romana Drdová (*1987)

2011 – současnost Akademie výtvarných umění v Praze (AVU)

- ateliér nových médií Marcuse Huemera

2007 – 2010 Vyšší odborná škola grafická, Praha, obor Fotografická tvorba a média

2003 – 2007 Střední soukromá škola grafická, Písek, obor Počítačová a užitá grafika

Sylva Francová (*1973)

2010 – současnost – doktorandské studium, UJEP, Ústí n. L., ateliér fotografie Pavla Baňky

1998-2004 Akademie výtvarných umění (AVU)

- ateliér nových médií Veroniky Bromové

- ateliér malby Michaela Rittsteina

- ateliér grafiky Jiřího Lindovského

1995 – 2001 Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Praha, obor výtvarná výchova

1992 – 1995 Výtvarná škola Václava Hollara, Praha (pomaturitní studium)

Vojtěch Fröhlich (*1985)

2008 – současnost Akademie výtvarných umění (AVU)

- ateliér intermediální tvorby Miloše Šejna
- ateliér hostujícího pedagoga – Zbigniew Libera
- ateliér intermediální tvorby Tomáše Vaňka
- ateliér nových médií Marcuse Huemera

2006 – 2009 Filmová a televizní fakulta Akademie Múzických umění v Praze (FAMU), obor fotografie

Jiří Franta (*1978)

člen skupiny Rafani

2001 – 2007 Akademie výtvarných umění (AVU)

- ateliér malby Antonína Strážka
- ateliér malby Vladimíra Skrepla

Viktor Frešo (*1974)

2001 – 2005 Akademie výtvarných umění (AVU)

- ateliér malby Vladimíra Skrepla
- ateliér nových médií Michala Bielického

1999 – 2001 Vysoká škola výtvarných umění v Bratislave (VŠVU), Bratislava

- ateliér sochařství (Jozef Jankovič, Ján Hoffstädter)

Vilém Kabzan (*1971)

člen skupiny Luxsus

1995 – 2002 Akademie výtvarných umění (AVU)

- ateliér malby Vladimíra Skrepla
- ateliér intermediální tvorby Milana Knížáka
- ateliér vizuální komunikace Jiřího Davida
- ateliér nových médií Michala Bielického

Střední průmyslová škola grafická, Praha

Martin Kámen (*1982)

2003 – 2008 Akademie výtvarných umění (AVU)

- ateliér nových médií Veroniky Bromové

1998 – 2002 Střední umělecko-průmyslová škola, Praha, obor propagační výtvarnictví a výstavnictví

Jana Kochánková (*1979)

2001 – 2007 Akademie výtvarných umění (AVU)

- ateliér malby Vladimíra Skrepla

2006 Cooper Union v New Yorku (stáž)

Milan Mikuláščík (*1975)

od roku 2003 člen skupiny Guma Guar

od roku 1995 člen skupiny MINA spolu s Janem Nálevkou

1996 – 2002 Akademie výtvarných umění (AVU)

- ateliér intermediální tvorby Milana Knížáka

- ateliér vizuální komunikace Jiřího Davida

- ateliér nových médií Michala Bielického

1994 – 1996 Fakultě výtvarných umění brněnského VUT

- ateliér Petera Rónaie

Jan Nálevka (*1976)

od roku 1995 člen skupiny MINA spolu s Milanem Mikuláščíkem

1994 – 2000 Fakulta výtvarných umění, VUT Brno (CZ)

J.H.Kocman, Peter Rónai,

Petr Kvičala, Václav Stratil

1990 – 1994 Střední uměleckoprůmyslová škola bižuterní, Jablonec nad Nisou (CZ)

Eugenio Percossi (*1974)

2011 – současnost Akademie výtvarných umění (AVU)

- ateliér nových médií Marcuse Huemera

2008 Residence Space, Space, Bratislava (rezidence)

2008 Spacetacular, Tashkeel Arts Center Dubai,

curated by Emanuela Nobile Mino and Sam Bardaouil, Dubai (rezidence)

2003 Castle Trebesice, Czech Republic (rezidence)

Lucia Sceranková (*1985)

2009 – 2011 Akademie výtvarných umění (AVU)

- ateliér malby Vladimíra Skrepla

2004 – 2008 Vysoká škola výtvarných umění v Bratislave (VŠVU), Bratislava

- ateliér Intermédií

2007 University of Newcastle upon Tyne, School of Arts and Cultures, UK (stáž)

Jiří Skála (*1976)

- 2006 Art in General, artist residency program, N.Y., New York
2006 Umělecký pobyt v Bukurešti, část projektu How to Do Things?
– In the Middle of (No)where organizovaného uqbar – Gesellschaft für Repräsentationsforschung, Berlin
2004 – 2005 Quarter 21, Museums Quarter, Vídeň (tvůrčí pobyt)
2003 – 2004 Palais de Tokio, Paříž (postgraduální program)
1998 – 2003 Akademie výtvarných umění (AVU)
- ateliér vizuální komunikace Jiřího Davida
- ateliér malby Vladimíra Skrepla
Ceny: 2009 Cena Jindřicha Chalupeckého

Věra Stuchelová (*1973)

- 1997 – 2003 Akademie výtvarných umění v Praze
- ateliér malby Antonína Střížka,
- ateliér vizuální komunikace Jiřího Davida
- ateliér nových médií Veroniky Bromové
1999 – International Summer Academy of Fine Arts, Salzburg
2001 – Universita J.E.Purkyně, Ústí nad Labem, (doc. Pavel Baňka)
2002 – Academia Di Belle Arti, Milano
2004 – Univerzita Karlova v Praze, pedagogická fakulta, rigorózní zkouška
2004 – 2007 Akademie výtvarných umění v Praze, doktorandské studium
- ateliér konceptuální tvorby Milana Knížáka
2003 – současnost – pracuje jako vedoucí studia fotografie v Ústavu umění a designu, Západočeské univerzity v Plzni
2011 obhájila habilitační práci a získala titul docent na VŠVU v Bratislavě

Jan Šerých (*1972)

- 2008 ISCP, New York, USA
2005 PROGR, Bern, CH
1992 – 1999 Akademie výtvarných umění v Praze
- ateliér grafiky Jiřího Lindovského
- ateliér nových médií Michala Bielického
- ateliér malby Vladimíra Skrepla
1996 – 2002 Členem skupiny BJ (Bezhlavý jezdec)

– spolu s Josefem Bolfem, Jánem Mančuškou a Tomášem Vaňkem

Patra Vargová (*1973)

2004 – 2006 Art and Technology Programme, IT University Göteborg/Chalmers University of Technology

1994 – 2002 Akademie výtvarných umění v Praze (AVU)

- ateliér nových médií Veroniky Bromové

- ateliér intermediální tvorby Miloše Šejna

- ateliér intermediální tvorby Milana Knižáka

- ateliér nových médií Michala Bielického

2001 Royal University College of Fine Arts (KKH), Stockholm, Sweden

Viktor Vejvoda (*1983)

2009 – současnost Akademie výtvarných umění v Praze (AVU)

- ateliér nových médií Marcuse Huemera

2011 Intermediální most Praha-Rejkjavík, Island (rezidence)

2006 – 2009 Vyšší odborná škola Hellichova, obor příprava tiskovin a grafický design

2004 – 2006 Karlova univerzita, Fakulta humanitních studií (FHS)

Tomáš Werner (*1977)

2011 – současnost Akademie výtvarných umění v Praze (AVU)

- ateliér nových médií Marcuse Huemera

2008 – 2011 Insitut tvůrčí fotografie, Opava

2007 Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City, Mexico

2002 MA in Science, Ecole Des Hautes Etudes Commerciales du Nord, Nice, France

1999 Rothberg scholarship, Hebrew University, Jerusalem, Israel

ZÁVĚR

Při psaní teoretické diplomové práce Fotografie absolventů AVU po roce 2000 mě zaujalo několik věcí. Přístupy umělců jsou podle mého očekávání velmi rozmanité a sobě navzájem nepřilíh podobné. Je to jistě z části dáno i tím, že studenti AVU nemají žádného konkrétního pedagoga–fotografa, který by je mohl kolektivně ovlivňovat a spolupracují s umělci nefotografy. To má sice pro některé za následek obtížnější zvládnání techniky, na druhé straně je ale jistě přínosem, že absolventi AVU se necítí svázáni jakýmkoliv oficiálním pravidlem správné práce s fotografií a to jim umožňuje mnohem kreativnější a intuitivnější, často i intermediální přístup k tvorbě.

Pro mě nejzajímavější byly právě práce z kapitoly Transformace média. Právě tento způsob přemýšlení odlišuje studenty AVU od studentů jiných vysokých fotografických škol. Dalším směrem, který mě na AVU zajímal a v dobrém potvrdil mé očekávání, byla práce s myšlenkou – konceptem. Největším překvapením se však pro mě stala kapitola autoportrét, která se neustále rozrůstala o další a další autory takovým způsobem, že ani nebylo možné do ní úplně všechny umělce zařadit. Zajímavé je na ní vzhledem k množství autorů i to, že u autoportrétů můžeme krásně pozorovat, jak jsou přístupy umělců odlišné a jak silně se v nich projevuje psychologie jednotlivých osobností. Během psaní práce tak bylo možné vytvořit si názor na jednotlivé konkrétní osobnosti, právě díky seberepresentaci umělce v autoportrétu je možné si k němu vytvořit určitý vztah. V průběhu práce na kapitole Portrét jsem si zase uvědomila, jak odlišný je přístup umělců z AVU oproti ostatním fotografům k okolnímu světu. Nechtějí jej zobrazovat nikdy „jen“ zajímavým způsobem takový, jaký je, naopak vkládají do projektu větší část sami sebe a ta tvoří jejich díla. To dokládá i u nich prakticky neexistující žánr reportáže a dokumentu, nejsou fotografové – pozorovatelé, jsou to fotografové – umělci. Fotografický dokument využívají pouze pro zaznamenávání vlastních akcí,

performance, instalací a objektů, fotografie pak ale nepovažují za umělecké dílo samotné. Může to působit sice egocentricky, na druhou stranu si myslím, že pokud je nějaký rozdíl mezi umělcem–fotografem a „pouze“ fotografem, spočívá právě v míře vkládání sama sebe do vlastní tvorby.

Z prostředí AVU také pocházejí velmi specifictí umělci, kteří sami nefotografují a ani to neumí, přesto ale s fotografií pracují a na řemeslnou práci využívají spolupráci s jinými osobami, které technickou stránku zvládají lépe. Tento přístup mezi absolventy jiných fotografických škol nebudeme najít. Mezi autory postupující tímto způsobem patří například Darina Alster, Ondřej Brody a Marek Ther. Tato spolupráce ale nemusí být ale vždy bezproblémová, často totiž spolupracují s jinými lidmi z AVU, ti ale také přistupují k výslednému uměleckému dílu jako ke svému vlastnímu. V tomto bodě pak může bez dostatečné předchozí domluvy nastat (a často také nastane) problém s tím, kdo je vlastně autorem snímku. I když je téměř jasné, že autorem je tvůrce myšlenky a iniciátor tvorby, právě ten si často situaci nevědomky zkomplikuje tím, že ji se svým řemeslo ovládajícím fotografem nedostatečně předem projedná. Spolupracující je pouze „řemeslníkem“, a i když do snímku možná vnesl svou kreativitu, nestává se tak zároveň spoluautorem. Pak může dojít k takzvanému syndromu ukradené slávy a následujícím intenzivním sporům poté, co oba umělci dílo považují za své.

Dalším zajímavým specifickým je poměrně významná část děl vytvořená za pomoci fotografií nalezených nebo stažených z cizích zdrojů z internetu (např. u Jana Šerých, skupin MINA a Guma Guar, u Eugenia Percossiho...), což je pro absolventy ostatních fotografických škol také netypické.

Při práci jsem rozhodně neočekávala, že když píšu o české vysoké škole, budu muset tak často překládat texty z angličtiny. Pokud totiž absolventi AVU mají své webové stránky (velmi často je překvapivě vůbec nemají) nebo mi poskytnou svá portfolia ve formátu PDF, jejich texty, popisky i životopisy byly ze 70% v angličtině. To dokazuje, že absolventi AVU nepřemýšlejí jen v rozsahu pole umění v rámci České republiky, ale snaží se svá díla prosadit i v zahraničí a to je jistě dobře. Na druhou stranu, i když si mnoho Čechů dokáže text přeložit, myslím si, že je škoda, pokud své prezentace nemají umělci vedle anglické verze zároveň i ve své mateřštině. Připadalo mi to absurdní obzvláště v takových situacích, kdy jsem překládala z angličtiny do seznamu biografických údajů například názvy absolvovaných českých škol.

Moje diplomová práce zahrnuje zásadní osobnosti a díla skupiny umělců – fotografů z AVU a specifikuje jejich pestré přístupy k práci s fotografií. Nejvíce na mě zapůsobila tvorba Eugenia Percossiho prolínající se čtyřmi kapitolami, která jsou velmi osobní a silná. Tento umělec je dobrým příkladem toho, že i z negativních faktorů, jako je těžký život a duševní nemoc, lze získat i něco skvělého, impuls pro tvorbu dobrého umění s intenzivním poslestvím. Tvorbu Eugenia Percossiho sleduji již řadu let a její kvalita je mi známá. Naopak překvapením, které jsem objevila během mé práce a které mě naprosto nadchlo, se pro mě staly poetické imaginace Lucie Scerankové hrající si se surrealismem. Její fotografie jsem si natolik zamilovala, že toužím mít alespoň jednu z nich doma.

CITACE

- 1 / Kotalík, Jiří; *Historie AVU*:
<http://www.avu.cz/document/historie-avu---text-jiřího-t-kotalíka-z-r-1999-822>
- 2 / Bromovová, Veronika; osobní rozhovor
- 3 / Huemer, Markus; *Programový text Ateliéru nových médií z bulletinu AVU*, 1998:
<http://www.avu.cz/content/programový-text-ateliéru-nových-médií-z-bulletinu-avu-1998>
- 4 / Skrepl, Vladimír; *Programový text Ateliéru malby II. z bulletinu AVU*, 1998:
<http://www.avu.cz/content/programový-text-ateliéru-malby-2-z-bulletinu-avu-1998>
- 5 / Hodek, Eva Marlene; *tisková zpráva k výstavě Šestka - Šest českých fotografických škol, Pražský dům fotografie, 2006*
- 6 / Frešo, Viktor; oficiální webová stránka autora: <http://viktorfreso.com>
- 7 / Farná, Kateřina, Jiří Skála: *Digitalizace našich životů je totální*, Právo, 16. listopad 2009:
<http://www.novinky.cz/kultura/184435-jiři-skála-digitalizace-nasich-zivotu-je-totalni.html>
- 8 / Vančát, Pavel; *Mutující médium - fotografie v českém umění 1990-2010*, Klatovy: Fotograf 07 o.s. Ve spolupráci s Galerií Rudlfinum, 2011, ISBN: 978-80-254-9129-4
- 9 / Umberto, Eco; *esej Dvě skupiny předmětů*, 1970
- 10 / Guma Guar, *oficiální text k výstavě Kolektivní identita*, 2008
- 11 / Bálková, Barbora; oficiální webová stránka autorky:
<http://www.barborabalkova.cz/foto.html>
- 12 / Kámen, Martin; osobní rozhovor
- 13 / Percossi, Eugenio; *The End*, Praha: Belavenir, 2008, ISBN 978-8090402300
- 14 / Stuchelová, Věra; oficiální webová stránka autorky:
http://verastuchelova.cz/main.php?g2_itemId=63

- 15 / Hájek, Václav; *Sylva Francová – osudy žen a „třetí“ realita*, časopis Fotograf – Intimita, č. 4, Brno: Media Publishing and Consulting s.r.o., 2004, s. 92-93, ISSN 1213-9602
- 16 / Ptáček, Jiří; *Jiří Franta – Pod maskou největší tma*, časopis Fotograf – Nová inscenace, č. 7, Brno: Media Publishing and Consulting s.r.o., 2006, s. 80-81, ISSN 1213-9602
- 17 / Sceranková, Lucia; Špinková, Tereza; *Lucia Sceranková (rozhovor)*, časopis Fotograf – Film, č. 19, Brno: Media Publishing and Consulting s.r.o., 2012, s. 38-39, ISSN 1213-9602
- 18 / Jeřábková, Edith; *Lucia Sceranková, Start Point Prize*:
<http://www.startpointprize.eu/2011/cs/umelec/lucia-scerankova>
- 19 / Pospiszyl Tomáš; *Petra Vargová*, časopis Fotograf - Rekonstrukce, č. 12, Brno: Media Publishing and Consulting s.r.o., 2008, s. 56-62, ISSN 1213-9602
- 20 / Jeřábková, Edith; *Skupina Ládví*, časopis A2 č.6, 2007:
<http://www.advojka.cz/archiv/2007/6/skupina-ladvi>
- 21 / Bražina, Martin; *Mezitím jinde...*, oficiální webová stránka autora:
<http://www.martinbrazina.cz/works/mezitim-jinde/>

ZDROJE

- Bright, Susan; Art Photography Now, 2006, ISBN 9780500286418
- Hájek, Václav; Sylva Francová – osudy žen a „třetí“ realita, časopis Fotograf – Intimita, č. 4, Brno: Media Publishing and Consulting s.r.o., 2004, s. 92-93, ISSN 1213-9602
- Hodek, Eva Marlene a kol.; Šestka – Šest českých fotografických škol, Praha : Pražský dům fotografie, 2006, ISBN: 80-903872-0-9
- Jeřábková, Edith; Lucia Sceranková, Start Point Prize:
<http://www.startpointprize.eu/2011/cs/umelec/lucia-scerankova>
- Jeřábková, Edith; Skupina Ládví, časopis A2 č.6, 2007:
<http://www.advojka.cz/archiv/2007/6/skupina-ladvi>
- Kuneš, Aleš; Barbora Bálková – Illuminata, časopis Ateliér, č.25-26, Praha : Společnost časopisu Ateliér, 2008, ISSN 1210-5236
- Percossi, Eugenio; The End, Praha: Belavenir, 2008, ISBN 978-8090402300
- Pietrasová, Kateřina; Petra Vargová, specifikace v databázi Artlist: <http://artlist.cz/?id=2670>
- Pospiszyl, Tomáš; Petra Vargová, časopis Fotograf - Rekonstrukce, č. 12, Brno: Media Publishing and Consulting s.r.o., 2008, s. 56-62, ISSN 1213-9602
- Ptáček, Jiří; Jiří Franta – Pod maskou největší tma, časopis Fotograf – Nová inscenace, č. 7, Brno: Media Publishing and Consulting s.r.o., 2006, s. 80-81, ISSN 1213-9602
- Serranová, Mariana; MINA, specifikace v databázi Artlist: www.artlist.cz/?id=225
- Silverio, Robert; Krajiny Vojtěcha Fröhliche, časopis Fotograf - Fotografie a malba, č. 16, Brno: Media Publishing and Consulting s.r.o., 2010, ISSN 1213-9602
- Špinková, Tereza; Lucia Sceranková (rozhovor), časopis Fotograf – Film, č. 19, Brno: Media Publishing and Consulting s.r.o., 2012, s. 38-39, ISSN 1213-9602

- Štětina, Roman; Rozhovor s Lucií Scerankovou, Český rozhlas 3 – Vltava:
http://www.rozhlas.cz/mozaika/radiogalerie/_zprava/lucia-scerankova--966880
- Štětina, Roman; Rozhovor s Vojtěchem Fröhlichem, Český rozhlas 3 – Vltava:
http://www.rozhlas.cz/mozaika/radiogalerie/_zprava/vojtech-frohlich--982689
- Štroblová, Kateřina; Jiří Skála: Dvě skupiny předmětů, internetová verze časopisu Tvar, Praha: JRP/Ringier, roč 22, č. 8, s. 24: <http://www.itvar.cz/prilohy/66/Tvar08-2011.pdf>
- Tučková, Kateřina; Martin Kámen: Současné baroko, 2012
<http://www.vystavnisinchrudim.cz/2012-03-21-martin-kamen-soucasne-baroko>
- TUR; Všichni jsme v jednom týmu. I s Krejčířem a Koženým, Aktuálně.cz:
<http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=605507>
- Udvardyová, Lucia; Rozhovor s Lucií Scerankovou, Rádio Wave:
http://www.rozhlas.cz/radiowave/kumst/_zprava/mytologicke-svety-lucie-scerankovej--884597
- Vančát, Pavel; Mutující médium - fotografie v českém umění 1990-2010, Klatovy: Fotograf 07 o.s. Ve spolupráci s Galerií Rudlfinum, 2011, ISBN: 978-80-254-9129-4
- Brody, Ondřej: <http://brodypaetau.com/>
- Kochánková, Jana: <http://kokoland.org/>
- Ládví: <http://ladviweb.ic.cz/>
- MINA: [http://jan.nalevka.sweb.cz/MINA\(MilanMikulastik&JanNalevka\).pdf](http://jan.nalevka.sweb.cz/MINA(MilanMikulastik&JanNalevka).pdf)
- Vejvoda, Viktor: <http://utopia.comlu.com/>
- <http://artlist.cz>
- <http://janserych.com>
- <http://luciascerankova.blogspot.cz/>
- <http://tomaswerner.com>
- <http://verastuchelova.cz>
- <http://viktorfreso.com>
- <http://vojtechfrohlich.blogspot.cz/>
- <http://www.barborabalkova.cz>
- <http://www.martinbrazina.cz>
- <http://www.martinkamen.cz>
- <http://www.petravargova.org>
- <http://www.sylvafrancova.com/>

JMENNÝ REJSTRÍK

- Absolon Tomáš 20
Alster Darina 71, 114
Anděl Jaroslav 32
Bakeš Richard 42
Bálková Barbora 20, 52-55, 95, 108
Baňka Pavel 97
Barney Matthew 58
Bayard Hippolyte 57
Benjamin Walter 29
Blín Jan 20
Bražina Martin 39-41, 108
Bright Susan 9
Brody Ondřej 69-70, 114
Bromová Veronika 9, 15, 16, 20, 85
Brousil Radek 50
Bukovinská – Kotíková Gabriela 9
Cáb Michal 16
Callas Maria 68
Cocteau Jean 57
Czanderle Michal 20
Czanderle Michal 20
Černický Jiří 9, 85
Číhal Marek 20
Čumpelík Mario 20
Dalí Salvator 56
Daučíková Anna 14
David Jiří 9
Jirásek Václav 9
Dopitová Milena 9
Drdová Romana 18, 83, 105, 108
Drdová Romana 20
Eco Umberto 33, 34
Flusser Vilem 29
Francová Sylva 9, 20, 74-78, 101-103, 108
Franta Jiří 81-82, 109
Frešo Viktor 62-63, 109
Fröhlich Vojtěch 98-100, 109
Gajarský Dominik 20
Geltner Jakub 20
Gilbert & George 48
Guma Guar 42-45, 114
Hájek Matěj 20
Haubelt Jan 103
Herold Martin 20

- Hladík Jiří 20
Hodek Eva Marlene 19, 20
Hosnedl Igor 20
Hošek Jakub 50
Hošková Anežka 50
Hsiao Yu-Chi 20
Huemer Markus 16, 17
Humhal Pavel 9
Chatrný Dalibor 32
Chisa Aneta Mona 16
Chochola Matyáš 20
Chomsky Noam 45
Janušková Lenka 20
Jasanský Lukáš 97
Jeřábková Edit 89, 104
Jetelová Magdalena 9
Jirásek Václav 73
Kabzan Vilém 106, 109
Kámen Martin 20, 56-58, 71, 79-80, 109
Kang Soo Hyeon 20
Kapelová Jana 15
Kintera Kryštof 9
Klokočková Lenka 20
Klvaňa Pavel 16
Klvaňa Pavel 20
Kocman Jiří Hynek 48
Kochánková Jana 60-61, 110
Kotalík Jiří 14
Kovanda Jiří 9, 17
Králová Tereza 20
Krásová Helena 50
Kučerová Kateřina 20
Kühn Lukáš 20
Ládví 103-105
Lhoták Zdeněk 47
Lippman Walter 45
Macke Radek 20
Mančuška Ján 9
Mára Pavel 73
Mejstříková Petra 20
Mikesková Karolína 18
Mikuláščík Milan 41, 42, 48, 110
MINA 41-42, 48-51, 114
Možný David 85
Sceranková Lucie 86-89
Müllerová Radka 16
Nálevka Jan 41, 48, 110
Nepraš Jakub 20
Nováková Magdaléna 20
Paetau Kristofer 69-70
Pěchouček Michal 9
Pepe Dita 47
Percossi Eugenio 9, 23-25, 35-39, 58-59, 107,
110, 114, 115
Pinkava Ivan 73
Pitín Daniel 85
Pitín Daniel 9
Pixová Michaela 42
Pohribný Jan 97
Polák Martin 97
Pospěch Tomáš 97
Pospiszyl Tomáš 91

Preslová Míla 9
Prošek Josef 27
Ptáček Jiří 82
Pumhösl Florian 20
Roštlapil Václav 51
Roztočilová Marie 20
Sceranková Lucia 86-89, 110, 115
Severa Tomáš 103
Sherman Cindy 56
Schiele Egon 56
Skála Jiří 25, 26, 33-35, 111
Skrepl Vladimír 17
Stuchelová Věra 63-67, 92-95, 111
Sudek Josef 27
Surůvka Jiří 85
Svobodová Adéla 103
Svobodová Irena 20
Sýkora Jakub 20
Šerých Jan 27, 60, 111, 114
Šigut Jiří 32, 97
Šimlová Štěpánka 9, 85
Šlajchová Magdalena 20
Ther Marek 68, 70, 114
Thýn Jiří 103
Toman Jiří 32
Turek Filip 9
Valoch Jiří 32
Valoch Jiří 48
Vargová Petra 90-91, 112
Vejvoda Viktor 29, 112
Vlček Daniel 42
Vojnar Jan 32
Werner Tomáš 30, 112
Witkin Joel Peter 58

FOTOGRAFIE ABSOLVENTŮ AKADEMIE VÝTVARNÝCH UMĚNÍ PO ROCE 2000

© Pavla Ortová

Institut tvůrčí fotografie

Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě

2012

Počet stran: 123

Celkový počet výtisků: 6