FÚZE ČESKÉ INSCENOVANÉ A DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE PO ROCE 1989

BcA. LIBOR FOJTÍK

Teoretická diplomová práce
Slezská Univerzita v Opavě
Filozoficko – Přírodovědecká Fakulta v Opavě
Institut Tvůrčí Fotografie
Opava, 2011

FÚZE ČESKÉ INSCENOVANÉ A DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE PO ROCE 1989

THE FUSION OF CZECH STAGED AND DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY AFTER 1989

BcA. LIBOR FOJTÍK

Teoretická diplomová práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: Odb. as. Mgr. Václav Podestát

Slezská Univerzita v Opavě
Filozoficko – Přírodovědecká Fakulta v Opavě
Institut Tvůrčí Fotografie

Opava, 2011

Abstrakt

Tato práce pojednává o specifických proměnách dokumentární fotografie a vlivu inscenované tvorby. V první části zasazuje tyto proměny do kontextu jejího vývoje. Zamýšlí se nad manipulativností fotografie a také nad úpadkem víry v její objektivitu a důvěryhodnost. V druhé části tato práce popisuje tvorbu vybraných autorů v Českém prostředí jež využívají prostředků inscenace a manipulace s dokumentárním podtextem. Na základě této práce je možné vysledovat v současné době, některé inovativní trendy, které na tuto dobu reagují.

Klíčová slova

Dokumentární fotografie, fotografie, inscenace,
manipulace, média, reportáž, fúze

Abstract:

This thesis aims to describe specific changes of documentary photography and the influence of staged productions. The first section puts these changes into the context of its development. The work ponders manipulative photography and the decline of faith in the objectivity and credibility. In the second part of this work describes the work of selected artists in the Czech environment that leverage resources production and handling of documentary overtones. Based on this work can be traced at the present time, some innovative trends at this time respond.

Keywords:

Documentary photography, photography,
production, handling, media, mergers

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
FOJTÍK Libor	Střelniční 1575, Frenštát pod Radhoštěm	F082201

TÉMA ČESKY:

Fůze české inscenované a dokumentární fotografie po roce 1989

NÁZEV ANGLICKY:

The fusion of Czech staged and documentary photography after 1989

VEDOUCÍ PRÁCE:

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Podpis studenta: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího práce: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího katedry: ..... **Datum:** .....

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F082201 , 04.10.2011 00:21

Děkuji
svým rodičům a přátelům, kteří měli a stále mají trpělivost podporovat mě v mém snažení. Velký dík patří mé přítelkyni Anně Gutové za podporu ve vytváření této práce, ale také za skvělou grafickou úpravu a sazbu. Rád bych poděkoval především Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za podnětné připomínky a vedení práce, všem fotografům a fotografkám za materiály či inspiraci, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout.

Prohlašuji,
že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a na základě uvedených pramenů a literatury. Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě, knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Opava, září 2011
Libor Fojtík

© 2011 Libor Fojtík, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

OBSAH

Úvod ... 17

Vztahy dokumentu a fikce ... 19
Poselství dokumentu ... 19
Hranice dokumentární fotografie ... 23

Autoři, jejichž tvorba se prolíná na hranici dokumentu a inscenované fotografie ... 29

I. dokumentaristé ... 31
Barbora Kuklíková ... 33
Kateřina Držková ... 39
Petr Hasal ... 45
Evžen Sobek ... 49
Jan Vaca ... 53
Vojta Sláma ... 57

II. inscenovaná fotografie s prvky dokumentu ... 61
Anna Gutová A Gabriel Fragner ... 63
Daniela Dostálková ... 65
martin tůma & Jakub skokan - Boysplaynice studio ... 69
Martin Tůma ... 71
Jakub Skokan ... 75
Jakub Jurdič ... 79
Štěpánka Stein a Salim Issa ... 83
Radek Burda ... 87

III. digitální manipulátoři ... 93
Juliana Křížová a Jakub Vlček ... 95
Zuzana Blochová a Dita Lamačová ... 101
Sylva Francová ... 105
Barbora Bálková ... 109
Jiří Zykmund ... 113

Závěr ... 119

Použité zdroje ... 123

Jmenný rejstřík ... 127

ÚVOD

Když jsem si vybíral téma ke své magisterské práci, chtěl jsem, aby bylo něčím zajímavé a aby bylo přínosem nejenom pro čtenáře, ale také pro mne. Téma, které mne posune zas o kus blíž chápání vývoje a proměn fotografického světa, umožní mně samotnému i ostatním se na chvíli zastavit, ohlédnout a popřemýšlet nad reálným postavení fotografie jakož to důvěryhodného média. Proto jsem se rozhodl psát o inscenované dokumentární fotografii a prozkoumat prolínání inscenace s dokumentem. Většina mých současných fotografických souborů se také ocitá na poli dokumentu či inscenace, tudíž prostudovat toto téma je pro mne velice obohacující. Navíc reportážní fotografií si vydělávám na živobytí a čas od času se potýkám s problémy manipulace i v této oblasti. Svět fotožurnalismu je podle mnohých u konce. Zřejmě přišla doba, ve které čím dál častěji pohled na obraz vytvořený fotografickou kamerou vyvolává v lidech otázku jestli to tak opravdu bylo, jestli to co vidí, je reálný obraz toho co se odehrávalo před aparátem autora fotografie. Již od vzniku samotného fenoménu fotografie se tento otazník vznáší nejen nad některými „slavnými" fotografiemi, ale i nad samotným médiem fotografie. Vývoj a především chápání dokumentární fotografie, se nezadržitelně změnilo a neustále se mění s nástupem digitálního věku, kdy materiálno je převedeno do čísel a jednoduchou manipulací při postprodukci se zásadně promění vzhled obrazu, ale i jeho výpovědní hodnota svědectví jako důkazu bez originálního negativu.

Takto lze nakládat s daty donekonečna a vytvářet dokonalé obrazy „nové reality". Bylo by ale krátkozraké si myslet, že inscenace v dokumentární fotografii přišla až v době digitalizace. V zahraničí se tento pojem zrodil již v 70 a 80. letech minulého století, kdy několik autorů jakými jsou např: Jeff Wall, Philip-Lorca diCorcia, či později Gregory Crewdson, využili princip rozhodujícího okamžiku či autenticity fotografie jako takové, ve svých pečlivě aranžovaných obrazech. V Českém prostředí se inscenace sice objevila již za totalitního režimu, ale autoři, kteří se k inscenaci v dokumentární tvorbě dobrovolně hlásí, vystupují na světlo až v posledních letech našeho století. Proto jsem si pro svou práci vybral autory na české scéně, kteří se pohybují mezi inscenací, fikcí a zaznamenáváním reality. Mezníkem pro časové ohraničení mi byla sametová revoluce v roce 1989, časový zlom od kterého se měnila nejen technologie zaznamenávání, ale hlavně myšlení lidí a to vše se také projevilo v chápání fotografie. Naše prostředí se otevřelo novému pohledu na věc, vše bylo jaksi dovoleno, cenzurou jsme byli již my sami a přísun nových technologií zásadně změnil styl práce i obsah díla mnoha fotografů.

Při sbírání informací jsem si neustále kladl otázky, kde jsou hranice dokumentární fotografie, co je ještě dokument a co už je portrét či jinak inscenovaná tvorba, co je koncept, fikce... Bude ještě dokumentární fotografie mít nezastupitelnou výpovědní hodnotu jak tomu bylo od vzniku fenoménu tohoto média? Na tyto otázky se pokusím odpovědět v následujících řádcích..

VZTAHY DOKUMENTU A FIKCE

Poselství dokumentu

Samotné poselství fotografie je jistě mimo jiné dokumentární, fotografie si od svého vzniku prošla a ještě projde mnoha změnami a tím pádem i chápáním a nazíráním na ni, jako na médium které nejen že ovlivnilo svým způsobem historii lidstva, ale i umění samotné. Bohužel už sám pojem „dokumentární“ svou podstatou, svým označením "dokumentární" dává, vymezuje této oblasti fotografie jistou výpovědní hodnotu objektivnosti. Susan Sontágová ve své knize „O fotografii“ píše:

Fotografické obrazy jsou opravdu schopné zmocnit se skutečnosti, protože fotografie není jen pouhým zobrazením (jako například malba); není jen interpretací reality, ale je také jejím otiskem, tak jako šlépěj nebo posmrtná maska. Zatímco malba, i kdyby byla fotograficky přesným přepisem skutečnosti, nebude nikdy víc než pouhou interpretací, fotografie je vždycky zachycením světelných vln přímo odrážených předměty – hmotnou stopou po předmětu, kterou žádná malba být nemůže. Kdyby Holbein mladší (dvorní malíř anglického krále Jindřicha VIII) žil tak dlouho, aby mohl namalovat Shakespeara, a kdyby byl prototyp fotoaparátu vynalezen tak brzy, aby ho mohl vyfotografovat, dala by většina Shakespearových obdivovatelů určitě přednost fotografii. Nejen proto, že by ukazovala jeho skutečnou podobu. I kdyby byla ona hypotetická fotografie vybledlá, sotva rozeznatelná, i kdyby byla jen stínem, pravděpodobně bychom ji stejně dali přednost před Holbeinovým mistrovským dílem. Mít fotografii Shakespeara by bylo jako mít hřebík z Kristova kříže. *Sontagová, S.; O fotografii: Paseka, 2002, ISBN 80-7185-471-9*

Oblast dokumentární fotografie (z lat. documentum – předmět doličný) je fotografický styl, který představuje v obrazech určité místo, čas, skutečnou realitu, někdy má tendenci apelovat, upozorňovat na danou skutečnost. Rozlišuje se subjektivní a objektivní zájem, který za dokumentem stojí, dále ideologické či sociální pozadí. Velký vliv na vývoj fotografie měla v 30. letech 20. století teorie filmu a její směřování.

Jedním z prvních průkopníků dokumentu tedy podáváním svědectví zachycené reality v obrazech, byl Jacob Augustus Riis. Vytvářel zpravodajství z chudinských čtvrtí, zprvu o těchto nelidských podmínkách psal články, ty však němely sílu výpovědi jako autentická fotografie, nevyvratitelný důkaz. Podobná obrazová svědectví o neutěšených podmínkách a dětské práci zprostředkoval Lewis Wickes Hine. Dalším dokumentačním projektem „na zakázku“ byl sociologicko-dokumentární program v USA. Farm Security Administration (FSA). Tento projekt do kterého se zapojila celá řada fotografů jakými byli např: Walker Evans nebo Dorothea Langeová a další, měla za úkol zmapovat život obyčejných rolníků v období hospodářské krize.

Tito a další dokumentaristé v té době jsou událostmi kolem nich samotných pohlceni natolik silně, až možná leckdy zapomínají, na to že vytvářejí obrazy, tudíž svým způsobem i umělecká díla. S příchodem pictorialismu ve fotografii se hlásá, že za úpadkem fotografie stojí pouhé zobrazování skutečnosti. Sílí tendence vytvářet umělecké obrazy. Tato tendence rozděluje příznivce fotografie na „Umělce“, kteří za pomocí ušlechtilých technik

a impresionistickým pojetím obrazu vnášejí do díla onen autorský přínos a na pouhé, dnes bychom řekli „Scanery“ pravé dokumentaristy fixující na světlocitlivý materiál předlohu před fotografickou kamerou v daném čase a místě.

Získáváním obrazů předlohy mechanickým, fotografickým způsobem, pomocí camery je z hlediska autenticity jistě nejlepší způsob jak předat či zprostředkovat skutečnost toho, co se odehrálo v jistou dobu a čas na konkrétním místě. Žádná malba či jinná technika umělců krom filmu tuto schopnost nemá. V „Salonu 1859“ uveřejnil Charles Baudelaire článek „Le Public Moderne et la Photographie“, ve kterém chválil schopnost nového média sloužit vědám a uměním, ale jen jako jejich „pokorný sluha“ bez žádných dalších nároků, stejně „jako knihtisk a písmo, které literaturu nevytvořily, ani ji nenahradily“. Varoval před třeštěním po fotografii jako ideálním naplnění odvěkých aspirací malby: Bůh mstitel vyslyšel přání davu. Daguerre se stal jeho mesiášem. *Arnheim, R.; Dvojí autenticita fotografického média, The Split and the structure, 1996*

Uměním, jak se zdá, mělo být v té době podle mnohých teoretiků pouze malířství. Jelikož fotografie byla produkována camerou, přístrojem jenž byl schopen zachytit na světlocitlivý materiál světelné vlnové délky, a umělcovo autorské přispění bylo mizivé oproti tahům štětce ruky malíře. To změnily až nové přístupy impresionistické piktoriální fotografie jejímiž autory byli mimo jiné Robert Demachy, Alexander Keighley, Theodor a Oskar Hofmeisterové, Hans Watzek. Tito napodobovali impresionismus ve fotografii pomocí ušlechtilých tisků, tiskařských technik, gumotisku, bromolejotisku a jim podobných. V Evropě roku 1928 vychází kniha Karla Blossfeldta Unformen der Kunst (Pratvary umění) a Alberta Rengera-Patzsche Die Welt ist schön (Svět je krásný), která přichází se zcela novým nazíráním na fotografii. Nový pohled na věc přinesli i členové skupiny F 64 ve Spojených státech, kteří fotografovali věci takové jaké jsou, ale s tvůrčí integrací autora. Jejími členy a zakladateli byli Edward Weston, Ansel Adams, dále Imogen Cunningham, Willard Van Dyke, Consuelo Kanaga a další. Samozřejmě, že se tehdejší fotografie stále potácela mezi názory jestli je nebo není regulérní umění. Velký vliv na změnu chápání postavení fotografie v umění měla také "Nová věcnost" termín označení pro umělecký směr, ve kterém používání ušlechtilých tisků a jinných malířských technik nahradila přímá fotografie. Průkopníky tohoto stylu byli Alfred Stieglitz, Karl Blossfeldt, Paul Strand či Albert Renger-Patsch. Přelomová byla také výstava FILM-FOTO ve Stuttgartu roku 1929. Všude je slyšet: Nedělejme krásným něco, hledejme krásu ve věcech kolem nás. S tímto pojmem přichází však dvě cesty „krásná fotografie“ měla objevovat krásu ve věcech všudypřítomných a „užitečná fotografie“ ať pomáhá měnit tento svět ve svět lepší jak tomu bylo v době působení Riise či Hineho. Cestou umění, využívající fotografii jako média pro svůj účel vytváření uměleckých děl šli mnozí malíři, spisovatelé, grafici a jím podobní. Jejich cílem bylo hledání nového pohledu. Ano, fotografie plní roli knižní ilustrace, reklamy, umělecké koláže, průmyslového designu či propagandy na plakátech. Mnoho malířů používáním fotografie chtělo nabourat tradiční smýšlení o umění. Dadaistické snahy ve formě fotogramů, fotomontáží propagují svou myšlenku a později se hojně využívají v avantgardě třicátých let. Od Man Raye, Max Ernsta, László Moholyho -Nagyho, Johna Hearfielda po našeho Karla Teigeho, Jindřicha Štýrského a další. Nástup fotožurnalistiky opět ověřuje dokumentární možnosti fotografie, výrazně se odklání

od piktoriální tradice, nerozhoduje obrazovost, ale pouze autenticita snímku. Většina tehdejších fotožurnalistů nevidí fotografii jako obraz, nýbrž jako okno do světa, o kterém podává momentální zprávu. Mezi jejich zástupce patří takové ikony dokumentární fotografie jako jsou: Henri Cartier Bresson, André Kertész, Brassai, Martin Munkácsi a další. V dalších letech se o změnu pohledu na dokumentární fotografii zasadil William Klein se souborem New York. Robert Frank se svou výpovědí „o Americkém snu" v knize The Americans (vydané poprvé ve Francii v roce 1958 a o rok později v Americe). Nastává ústup od pouhé dokumentace skutečnosti a přichází subjektivní pojetí autorem zvoleného tématu. Tuto prošlapanou cestu Kleinem, Frankem následují další autoři jako Diana Arbus, Lee Friedlander, Garry Winogrand a jinní. A právě těmto autorům uspořádal roku 1967 v Museum of Modern Art v New Yorku kurátor, fotograf John Sarkowski skupinovou výstavu, kde prvně uvedl a použil termín „New Documents". První známky propojování inscenované fotografie a dokumentu, tak jak je známe dnes, se objevují v sedmdesátých letech minulého století, kdy někteří autoři již nechtějí vytvářet autentické fotografie, interpretovat skutečnost, ale zajímá je vytváření nových obrazových světů. Ve světě fotoreportáže se manipulovala skutečnost jak pro lepší, výmluvnější snímek či pro vládní propagandu. Známou scénu z konce druhé světové války vyfotografoval fotoreportér agentury Associated Press Joe Rosenthal, který na hoře Suribachi v Japonsku, během bojů u Iwo Jima nechal znovu vztyčit americkou vlajku, jelikož při prvním vztyčení dorazil Rosenthal na toto místo pozdě a vlajka nebyla dost velká, navíc byla špinavá a roztrhaná. Dalším kdo se s inscenací ve fotožurnalistice „proslavil" svými manipulacemi je například Ukrajinec Jevgenij Chalděj, dokonce s podobnou scénou jako Rosenthal při dobývání Berlína. Také Eddie Adams s fotografií „inscenované" popravy Vietcongského vojáka je kontroverzní scénou ve světě fotožurnalistiky. V osmdesátých letech přichází postmoderna, její interžánrové přesahy volně proplouvají i do komerční oblasti reklamní fotografie a zpět. Inscenovaná fotografie má v té době, výsostné postavení mezi jednotlivými proudy a bylo jen otázkou času, kdy se promíchá s živou momentní fotografií. Přichází název Paradokument či inscenovaný dokument a ten sebou nese také nový způsob nahlížení a přemýšlení o médiu fotografie jako celku. Především to, že fotografie je jen obraz, sdělení, snad i vyprávění a měli bychom ji takto vnímat. Tedy nepropadat iluzivnosti a vázat se příliš na realitu. Jedním z prvních kdo využil prvky dokumentu ve svých pečlivě zinscenovaných montážích byl kanadský autor Jeff Wall. Jeho snímky zobrazují svět absolutní umělosti, postavený proti legendě rozhodujícího okamžiku. Je v nich spousta osamělosti, sociálního úpadku, přelidněných světů v hezkých, dokonalých, barevných vyumělkovaných otiscích. Dalším z „otců" inscenovaného dokumentu je američan Philip-Lorca diCorcia jež vybudoval svou kariéru na inscenovaných záběrech chodců z ulic New Yorku, Tokia, Paříže a dalších velkoměst. Styl jeho práce nám lehce podsouvá pocit reality, jež se však nikdy nestala. Je mistrem iluze opravdovosti. Francouz Bernard Faucon ve své knize Summer Camp (1976-1981) cyklem s podnázvem Les Grandes Vacances aranžuje do krajiných scén figuríny malých chlapců v pitoreskních nápadech pocházejících snad z autorova dětství, z nostalgie časů dávno minulých. Faucon propojuje tyto „sádrové" lidi i s opravdovými chlapci, takže divák se musí na chvíli soustředit, kdo je živý a kdo nikoli.

Tím zdůraznuje onu fikci ve světě reality. Americká fotografka Cindy Sherman na sebe upoutala pozornost cyklem Untitled Film Stills (1977-80), jde o černobílé autoportréty ženských archetypů „béčkových filmů“ z padesátých a šedesátých let. Při své práci využívá často paruky, make-up, rozličné oblečení a všemožné doplňky. Pozdějšími soubory byly Rear Screen Projections (1980-1981), Disasters and Fairy Tales (1985-1989). Snímky, které jsou dokonalou inscenací v tom pravém slova smyslu, jejichž instalace probíhá několik dní vytváří američanka Sandy Skoglund. Dalším mistrem ve světě imaginace a fikce na základech dokumentárního pojetí reality je americký fotograf Gregory Crewdson, jež bezesporu ovlivnil nemalou část nastupující generace autorů pracující na pomezí inscenace a dokumentu. Jeho snímky jsou nesmírně propracovanou, technicky dokonalou podívanou, připomínající zastavený okamžik velkorozpočtového filmu. Je nutno říct, že jeho snímky vznikají za pomoci klasického filmového štábu, jež čítá občas skoro čtyřicet osob. Fotografované lokace, kde vytváří své „výjevy“ bývají většinou obyčejné ulice předměstí amerických městeček. Autor o své práci:

„Jsem romantik, myslím... Jsem velmi intuitivní umělec z hlediska výsledného obrazu. Trávím měsíce vytvářením každého snímku. Jsem k fotografii přitahován jakousi iracionální touhou vytvořit obraz dokonalého světa. Této dokonalosti se snažím dosáhnout prostřednictvím fanatické podrobnosti a popisnosti, pomocí podivného druhu realistického vidění. Když fotografie odhalí svoje tajemství, moje iracionální potřeba vytvořit dokonalý svět se setkává s pocitem, že jsem selhal. Tato kolize mezi selháním a nutkáním udělat něco dokonalého vytváří úzkost, která mě zajímá” říká Gregory Crewdson a doplňuje ještě o krátkou anotaci. Jsou dvě možné interpretace mojí práce: „možnost nemožného a nemožnost možného“. *Mrázek. J;. http://www.lightgarden.cz*

Dalšími autory pohrávajícími si s věrohodností záznamu je Teresa Hubbard a Alexander Birchler, americko-švýcarské umělecké duo, vtvářející krátké filmy a fotografie o příběhu času a prostoru, například v souboru Falling Down (1996), nebo sérií Stripping (1998) pracují s prostorem a děním uvnitř domu a tím co je za zdí... Tyto fotografie mají jistou podobnost s Crewsonovými snímky. Také nezastupitelnou roli z historického pohledu a chápání změn ve fotografii, sehrál Larry Sultan spolu s Mickem Mandelou, kdy na výstavě Evidence (1977) v San Francisco Museum of Modern Art a vydaném katalogu prezentovali cizí černobílé snímky, celkem jich bylo padesát devět. Původ těchto snímků byl z amerických archivů vládních agentur, vzdělávacích institucí a korporací, jako je například Bechtel Corporation, Jet Propulsion Laboratories, General Atomic Company či policejního oddělení v San José a dalších. Funkční účel a popisky k jednotlivým fotografiím co, kdo, kde a proč, byly skryty a výsledkem byl oním vytržením z kontextu, podivný mystický svět, pochybných rituálů a nelidské kultury. Larry Sultan mimo tento projekt vytvořil soubor o svém "Americkém snu" a iluzi. Soubory Pictures from Home (1991) nebo The Valley (2004 o místech natáčení pornografických filmů) a celá jeho dosavadní práce, otvírá nové obzory v dokumentární rovině. Fotograf Sergej Čilikov zaznamenává obyčejný život na ruském venkově, nejde cestou montáží, své příběhy odvypráví jako by autenticky, ale při samotném fotogarfování aranžuje samotné dění a přihrává si tak onen klíčový okamžik momentní fotografie avšak poněkud kýčovitě. Fůzí inscenace s prvky momentní

fotografie se zabývala také Tracey Moffat. Australská umělkyně, která využívá filmu, videa a skládání fotografických koláží již od roku 1985-89 se snímkem The Movie Star nebo sérií Something More. V USA vytvářela Tina Barney v 80. a 90. letech portrétní fotografie o svých blízkých přátelích a rodině. Fotografovala každodenní život v bohatých oblastech Long Island, New York City, a nové Anglie, později i v Evropě. V téže době se také objevuje fůze dokumentárního stylu s inscenací v oblasti Módní fotografie . Japonský módní fotograf Izima Kaoru, například ve svých snímcích používá modelky jako ležící mrtvoly v krajině. Další autoři využívají fikci a realitu v komerční oblasti jsou Cédric Buchet, Juergen Teller, Wolfgang Tillmans, Simon Leigh, Glen Luchford, Steven Meisel, Mario Sorenti a další.

Hranice dokumentární fotografie

S přístupem nových technologií, zejména digitální zpracování a zachycení fotografického obrazu do virtuálních dat se pojem dokumentární fotografie rozmělňuje ještě více. Ony nepsané hranice se rozšířily natolik, že některá díla je těžké zařadit do té či oné škatulky, jelikož nesou atributy mnoha směrů, proudů či postrádají autentickou výpovědní hodnotu. Digitální záznam skutečnosti a reálná předloha již není pro některé, tím pravým „čistým“ otiskem na citlivý, fyzicky hmatatelný materiál, ale jen zachycení světla na čip digitální kamery, jež je později přepočítáno matematickým algoritmem do jakési kopie skutečnosti nul a jedniček, která se však dá libovolně měnit či reprodukovat. To také nezadržitelně mění hodnotu svědectví jako důkazu bez originálního negativu. Dnes máme u digitálních fotografií metadata, z kterých se dozvíme datum vzniku, čas, či hodnoty expozice, ale to vše je jen virtuálno. Na tato nová média a nové přicházející fenomény moderní doby a budoucnosti, budeme nuceni změnit náš přístup k materiálnu a virtualitě. V současné době je mnoho autorů jež pracují pomocí digitálních montáží a své „dokumenty“ prezentují stále jako fotografický dokument. Někteří se k oné manipulaci otevřeně hlásí, jiní se o jakémkoli zásahu příliš nezmiňují, zvláště dnes u nás v České republice. To je možná způsobeno dlouholetou tradicí „čistého“ subjektivního dokumentu, kdy jakési nepsané pravidlo bylo být spíše pozorovatelem, ne manipulátorem a nezasahovat do fotografované situace.

Za hranicemi České republiky se vliv digitální postprodukce a tím i otevření oněch hranic projevil o několik desítek let dřív. Jedním z těch prvních výše zmiňovaných je Barry Frydlender. Izraelec jež prošel reportážní fotografií a jistým dokumentárním zaznamenáváním života kolem sebe, formou časosběru. Dlouhodobě sleduje a fotografuje jedno místo a v něm odehrávající se dějství. Pak vše pečlivě skládá v počítači do jediného, několikametrového, panoramatického obrazu. Podobným způsobem pracuje i polská umělecká skupina, Lodž Kaliska v souboru May men rot, kde do panoramatických krajin, jsou vmontovány ženy ve výhradně mužských povoláních. Představiteli Düsseldorfské školy nové topografie jež využívají digitální úpravy jsou Andreas Gursky a Thomas Struth, Edward Burtynsky a další byli tímto stylem značně ovlivněni. Veřejným prostorem je také okouzlen američan Doug Hall, který na svých velkoformátových snímcích zachycuje s jemným ironickým humorem známá "oddechová" místa ve světě turistiky a cestovního ruchu. Američané Nathan Baker, Kelli Connell, Anthony Goicoela šikovně propojují počítačovou manipulaci a inscenaci s výraznými prvky dokumentární fotografie jež se

opírá i téma genderu či hledání identity. Jak už jsem v několika předešlých stránkách popsal a naznačil, fůze inscenované a dokumentární fotografie se objevovala před rokem 1989 až na vyjímky především v Anglo-Americkém světě a západní Evropě. S otevřením hranic těch fyzických se otevřely hranice a možnosti i umění, kultury, názorů, technologií a fotografie nevyjímaje. S novými technologiemi se proměnil i způsob práce a tyto technické "novinky" manipulace v Adobe photoshop a jinných grafických editorech byly vždy prováděny nejdřív v zahraničí, kdy po několika letech se začly objevovat i u nás. S nástupem rychlého rozvoje internetu se tyto „opoždění“ za západním světem zkracují. Zcela zásadní vliv měla na české autory světová fotografie, ta udávala trend inscenace s prvky dokumentu a pozvolně prostupovala na naší scénu po pádu „Železné opony“. Do té doby v bývalém Československu si držela výsostné postavení inscenovaná, portrétní, módní, krajinářská i konceptuální fotografie. Dokumentární fotografie a reportáž však byla také velice populární. U nás se do sametové revoluce roku 1989, objevila značná část fotografií, které využívaly formy inscenace v dokumentární tvorbě a naopak. Inspirací byl surrealismus ve filmu, hudba či performance. Průkopníky byli Václav Zykmund, Miloš Koreček, Clifford Seidling, Jan Saudek a další. Někteří členové brněnské skupiny Epos, František Maršálek, Rostislav Košt'ál, Jiří Horák a jinní, zachycovali externí melancholicky absurdní scény, často s erotickým podtextem formou dokumentární fotografie. Ovlivněni byli také hnutím hippies, existencionalismem, symbolismem či již zmíněným surrealismem. Velký vliv na vývoj inscenované fotografie u nás, měla skupina studentů FAMU, tak zvaná „slovenská nová vlna“ kde patří autoři Tono Stano, Miro Švolík, Rudo Prekop, Michal Pacina, Kamil Varga. Také Pavel Baňka, Vladimír Židlický, Václav Jirásek, Ivan Pinkava a další bourali zaběhnutá klišé tehdejší inscenované fotografie.

V oblasti reportáže a sociologického dokumentu platila pravidla „nedotknutelnosti“. Za takovéto „čisté“ dokumentaristy byli a jsou stále považováni Viktor Kolář, Jiří Hanke, Markéta Luskačová, Jindřich Štreit, Karel Cudlín, Bohdan Holomíček, Jaroslav Kučera, Gustav Aulehla, Dana Kyndrová a spousta dalších. Téměř všichni až na vyjímky v oblasti subjektivního dokumentu dávali přednost černobílým fotografiím, protože se v nich jasněji odhaluje vlastní význam fotografie, totiž svět pojmů. Divák pak není na první pohled atakován barvou a jejím psychologickým působením a vnímáním. Může se soustředit na vyprávěné příběhy a kompozici.

Způsobem, který se okrajově dotýká inscenace v dokumentu i za období socialistického Československa tvořil Josef Koudelka ve svém cyklu Cikáni, kde téměř polovina práce je inscenací či aranžovaným portrétem. Jindřich Štreit, který dlouhodobě uplatňuje subjektivně laděný sociální dokument. Na svých černobílých snímcích zachycuje život na vesnici, která je pro něj i pro jeho "modely" celým světem. Sám autor "inscenuje" způsobem, že situaci mnohdy přihraje, dotyčné vyburcuje, řekne si o zopakování již proběhnutého, svou komunikací s fotografovanými dosáhne toho co chce právě zachytit. Vždy se, ale drží zásady, že dřív nebo později by se cosi podobného zřejmě v místě kde fotografuje stalo, tudíž nevytváří něco co by celou situaci otočilo, dehonestovalo a nebylo onou výpovědí pravděpodobné skutečnosti. Je otázkou zda takový přístup, můžeme nazvat inscenací, manipulací či aranžováním, jelikož fotograf, jako takový, již svou přítomností

narušuje přirozený průběh věcí. Osobně si myslím, že nikoli. Jinak tomu však je u fotoreportéra, který je vyslán agenturou či novinami, na místo kde má zprostředkovat pouze nezaujatou obrazovou zprávu z aktuálního dění. Tam by se dalo o takové manipulaci diskutovat.

Generace „barevného“ dokumentu u nás, ovlivněná Williamem Egglestonem, Joelem Meyerowitzem, Martinem Parrem, Nan Goldin a jinnými je zastoupena Vladimírem Birgusem, Janem Ságlem, Bárou Kuklíkovou, Jiřím Křenkem, Evženem Sobkem, Janem Dynterou a celou plejádou dalších autorů.

V českém prostředí, koncem 90. let dvacátého století, má dokument obrovskou popularitu. Přichází období osobních deníkových záznamů. Způsob práce americké fotografky 80. let Nan Goldin či před ní Larryho Clarka poukázal na silné obrazové vyprávění, postavené z větší části na syrovosti, autenticitě a zachycení pomíjivého momentu, než na vyumělkovaném přístupu, dokonalé kompozice a estetických kritérií. Průkopníky počítačové manipulace a digitální fotografie využívající ono médium jen jako výrazového prostředku, pro své umělecké záměry byli například Veronika Bromová se svými provokujícími Pohledy na výřezy určitých částí ženských těl. Jiří David a jeho série portrétů plačících politiků. Počítačovou manipulací v krajině se zabývala Štěpánka Šimlová jež klonovala nesouvisející krajinné výseky v jeden panoramatický obraz. Nastupující generace fotografů po roce 2000, má však již pocit „vyprázdněnosti“. Lavina oněch donekonečna se opakujících motivů, symbolů, témat se sociálním podtextem a jazykem, kterým promlouvala po desítky let ke svým divákům již ztrácí na síle a je otázkou kam dnešní dokumentární fotografie vůbec směřuje. S pomocí manipulace, inscenace a digitálních úprav se objevuje i u nás trend "nového dokumentu". Po vzoru zahraničních autorů se do oblasti dokumentární fotografie jež si stále hájí onen pud "nedotknutelnosti" dostává inscenace at' už před samotným zmáčknutím spouště nebo poté v postprodukční části. Na zváženou je, zda takovou fotografii i nadále označovat jako dokumentární, jelikož krom oněch průvodních prvků používaných již desetiletí, mají s „pravou, čistou“ dokumentární fotografií tak jak ji zamýšlel Henri Cartier Bresson, Robert Cappa a jiní, pramálo společného. Často se používá pojmů jako paradokument, postdokument, inscenovaný, aranžovaný, nový dokument.

Inscenovaná fotografie dále do sebe vstřebala zkušenosti umění instalace a filozofické nazírání konceptuálního umění. Lze tedy říci, že inscenovaná a digitálně upravená fotografie spojila ještě donedávna zcela neslučitelné umělecké proudy, využila zkušeností nejrůznějších uměleckých strategií a vytvořila nový umělecký jazyk. *Slavická. M;. časopis Fotograf, Nová inscenace, /7/, 2006*

Český fotograf slovenského původu Tono Stano, který je dnes již ikonou české inscenované fotografie hlásá na webových stránkách skupiny česko-slovenských fotografů využívajících inscenaci:

Když lžu jsem blíž pravdě než dokumentární fotografie. *Stano. T;. (http://www.czechslovakphotos.com/)*

Zdá se tedy, že jasné pojmenování, určení jistých přístupů a třídění fotografického média by nebylo od věci. Současný divák totiž pomalu přestává věřit, pokud již dávno nepřestal, ve věrohodnost tohoto média. Trochu jiná, ale velice blízká dokumentární oblasti je problematika digitální fotografie a manipulace ve fotožurnalismu, který stál na začátku

dokumentu. Díky digitálnímu záznamu se sice celý proces zprostředkování fotografií podávající zprávu o aktuálním dění sice rapidně zrychlil, ale přinesl sebou také spoustu problémů z hlediska snadné manipulace v počítači. K manipulaci však docházelo dávno před nástupem digitálních technologií. Retušování, klonování, montáže se používaly i ve fotožurnalismu a politické propagandě.

Dějiny fotografie jsou plné snímků, které prošly manipulacemi – a dokonce bychom mohli tvrdit, že dějiny fotografie jsou právě dějinami těchto manipulací. *Batchen, G;. Each Wild Idea: Writing, Photography, History. Cambridge, MA. London: The MIT Press, 2001.*

Po téměř dvaceti letech se nejen ve světě, ale už i u nás nastavila nová pravidla jak zacházet s digitálními daty v žurnalistice. Většina médií by měla mít jakýsi etický kodex podle kterého se chovají jejich zaměstnaci a pečlivě dodržují stanovené regule.

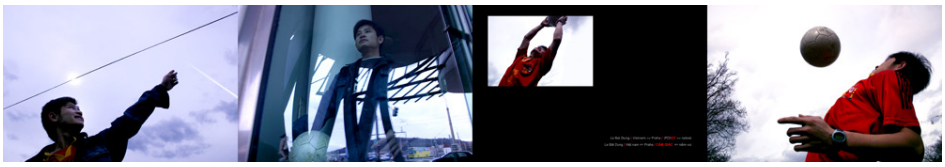
Čím dál větší význam bude mít původ fotografií. Respektovaný autor či agentura vědí, že mají pouze jednu šanci a když samy sebe ukáží jako nedůvěryhodný zdroj, cejch ze své pověsti už nesmažou. *Vilgus. P;. Vrtěti fotografií, archiv autora, 2010.*

To však neplatí ve volné tvorbě a v umění jako takovém. Umělec by měl mít svobodu v použití jakýchkoli prostředků, kterými dosáhne svého sdělení. To kam směřuje a kde se ocitne dokumentární fotografie v rámci fotografického universa budoucích let, je jen na nás samotných, jak budeme nadále s tímto „darem pana Daguera“ zachycením času a místa v obraze nakládat.

AUTOŘI, JEJICHŽ TVORBA SE PROLÍNÁ NA HRANICI DOKUMENTU A INSCENOVANÉ FOTOGRAFIE

Seznam a popis vybraných autorů je jen malý výsek z české fotografické scény ve stále se rozvíjející oblasti „nového dokumentu“. Některé práce vybraných autorů se ocitají na rozhraní portrétu, inscenace, konceptu či dokumentu. Cílem této práce je poukázat na současné tendence v této oblasti a položit si otázku kde jsou ony hranice dokumentární fotografie. Pro přehlednost jsem zvolil tři kategorie, do kterých jsem se pokusil vybrané autory zařadit. I když to bylo mnohdy složité, jelikož někteří autoři ve své práci nezakotvili u jednoho stylu, nýbrž volně proplouvají vodami inscenace a dokumentu.

I. DOKUMENTARISTÉ —
BARBORA KUKLÍKOVÁ
KATEŘINA DRŽKOVÁ
PETR HASAL
EVŽEN SOBEK
JAN VACA
VOJTA SLÁMA









City v cizím city

Barbora Kuklíková

tak jako tomu bývá v klasickém černobílém dokumentu 80. let, ale snaží si najít svůj osobitý pohled na věc. Je ideální představitelkou směru inscenovaného dokumentu v porevoluční době české fotografie 21. století. Ve své tvorbě mísí skutečnost s fikcí a vytváří díla, která na první pohled vypadají jako bezprostřední momentky autentické skutečnosti, ale jsou přitom velmi pečlivě aranžována. Pracuje mnohdy na hraně inscenované tvorby, dokumentu či portrétu. Nejblíže má však k výpovědi sociálního dokumentu, jak potvrzují sama témata autorčiny tvorby.

Narodila se v roce 1977 v Praze. Vystudovala Gymnázium Arabská (1992-1996). Její profesí je užitá grafika, vystudovala tento obor na Vyšší odborné škole grafické a věnovala se ilustraci a úpravě tiskovin (1997-1999). Magisterskou zkouškou absolvovala Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě (2000-2007). Sama vypovídá, že grafika a fotografie se navzájem prolíná i v její práci. Už v samotném názvu souboru **IN-TY-MY-TA,** je vidět typografické myšlení autorky. To se objevuje i v práci s kompozicí a skladbě samotného fotografického snímku, snaží se vytvořit čisté obrazy oproštěné od zbytečných zavádějících prvků, které by mohly měnit souvislosti naplňované myšlenky. Před samotným fotografováním má mnohdy vizi a skicu jak by měl záběr vypadat, někdy však přiznává že realita dopadne jinak, jelikož ve své tvorbě fotografuje „živé lidi" a ne jen pouhé objekty či divadelní figuríny. Inscenace bývá jen okrajová a jde spíše o výběr prostředí, předmětů, oblečení dotyčných či hry a směru použitého světla. Některé soubory Báry Kuklíkové mají blízko k práci izraelskoamerické fotografky Elinor Carucci, která také dokumentuje své intimní příběhy a její fotografie balancují na hranici dokumentu a fikce.

Soubor **City v cizím city** (2004) by mohl být „debutem" této mladé autorky na poli české současné fotografie. Vyčnívá také z celé autorčiny tvorby. Barevně pojatý dokument o cizincích žijících v Praze, o jejich představách a snech, se kterými přišli do České republiky, se dotýká identity a pocitů lidí, kteří přišli do naší země, za prací, za vzděláním, za láskou či za svým snem. *„Ve svém cyklu sleduje život čtyř mladých cizinců – Vietnamce Le Bat Dunga, Slovenky Kataríny Janigové, Syřanky Natali Zein a Rusa Alexandra Sevrjukova – v české metropoli ukazuje nejenom jejich autentické domovy, práci nebo záliby, ale snaží se symbolicky zobrazit i jejich touhy a sny stejně jako obrazově naznačit jejich radost, nervozitu, napětí, klid, očekávání či samotu v cizí zemi. Cizelované kompozice těchto snímků a mimořádně invenční využití barev, jejichž psychologické působení pomáhá při vizualizaci různých emocí, svědčí o velké výtvarné erudici Barbory Kuklíkové".* *(Birgus, V.; Photorevue.com, City v cizím city, 12. 09. 2004)*

Toto téma můžeme také vnímat jako reakci na problematiku otevření hranic po pádu „Železné opony", kdy mnoho lidí změnilo místo k životu, postoj nebo jazyk jako prostředek komunikace s okolním světem. Koexistence a multikulturní prostředí změnilo nejen samotné cizince kteří na nějakou dobu či napořád navštívili naši zemi, ale samozřejmě nás samotné, občany České republiky, kteří jsme byli na dlouhou dobu „odříznutí" od okolního světa. Tato změna nám také připomněla, že Češi jako takoví, krom jiných typických vlastností, jsou mnohdy dost uzavření, nedůvěřiví někdy až příliš konzervativní, vyrovnávající se s rasismem a netolerancí velmi pomalu.

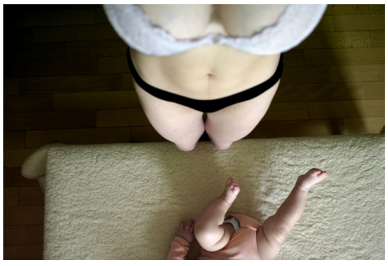




Čekání na ufo









IN-TY-MY-TA



Své portréty jednotlivých lidí prezentuje v několika „horizontálních pásech“ sestavených vždy ze čtyř fotografií, které k sobě barevně i kompozičně ladí. Každému cizinci, kterého v tomto cyklu portrétovala, věnovala čtyři takovéto pásy doplněné textem o jeho příběhu. Sama Kuklíková svou tvorbu komentuje slovy: *„Způsob práce nebyl čistý dokument a naprosté podřízení přirozenému dění. Byla to tvůrčí spolupráce, dlouhé hovory s mými cizinci i fakt, že všichni buď jsou nebo se za tu dobu stali mými přáteli. To mi pomohlo jako vodítka v jejich snech, představách, pocitech a touhách. A právě kvůli těmto „(po)citům“ fotografie balancují na hranici dokumentu a fikce, ovšem fikce vycházející z autentických tužeb, představ a přání. Nakolik jsou to příběhy realistické a nakolik žijí v jejich představách neprozradím, ovšem jako psychologická výpověď jsou zcela pravdivé.“* *(Aleš, Kuneš: Cizinec v cizím městě. Fotografie magazín (ISSN 1211-0019) 2004, č.10, str. 22-26.)*

Druhý soubor pohrávající si s možností manipulace ve světě digitální fotografie je **Čekání na ufo** (2005). Autorka ve své krátké anotaci popisuje tento cyklus takto: Soubor inspirovaný touhami a čekáním na „něco neidentifikovatelného“, na zlom v našem životě, na lásku, přerušení stereotypu, naplnění našich představ. Onen předmět našeho čekání však nepřichází a my se chytáme všech možných náznaků a vkládáme do nich své naděje. Do fotografií je v počítači doplněn objekt čekání, ale už svou přítomností zpochybňuje identitu očekávaného. Podobně je tomu v souboru Accident Prone u kanadské fotografky Nancy Devenport jen s tím rozdílem, že autorka využila principu černobílé fotografie.

Jednotlivé fotografie mají v sobě i jakýsi skrytý humor, kdy divák přemýšlí, zda se tento výjev skutečně odehrál. Doplněný objekt mění zcela zásadně situaci, která probíhala v momentu stisknutí spouště kamery. Pro většinu fotografií je společné bleskové světlo podporující fikci neidentifikovatelné skutečnosti. V tvorbě Barbory Kuklíkové je tento soubor spíše okrajovou záležitostí, trochu připomínající školní cvičení.

Třetím daleko výraznějším souborem je již výše zmiňovaná **IN-TY-MY-TA** (2005/06). Fotografický rozhovor s dcerou Terezií, zaznamenaný během jejího prvního roku života. Zde se nápaditě zabývá svými bezprostředními mateřskými prožitky. Každou matku zasáhne příchod jejího dítěte natolik silně, že pro tak citlivou duši, kterou Bára Kuklíková bezesporu je, bylo toto téma možná osobním vyrovnáním se sebou sama, při tak těžkém a zároveň krásném životním údělu ženy.

Ve svých fotografiích nechává diváka jen mírně nahlédnout do svého soukromí, daleko víc apeluje na každodenní pouto mezi matkou a dcerou, soustředí se na intimní vztah. Pracuje velice hezky a promyšleně s barvou, kdy na jedné fotografii dominuje jen červený nehet nohy na blankytně modré přikrývce, na druhé zas vyplňuje větší část snímku diagonálně zakomponovaná červená pohovka. Na každé fotografii se však vždy objeví obě dvě zobrazované osoby, byť někdy jen rozostřený fragment ruky, někdy poloha autorčina těla, vzbuzuje otázky i odpovědi.

Soubor **Matky/dcery** (2007/8) pojednává o mezigeneračním vztahu mezi matkou a dospělou dcerou. Tento cyklus fotografovala nejen se svou matkou, ale i s ženami ze svého nejbližšího okolí. V mládí a útlém věku pro nás znamenají rodiče to „nejdůležitější“, tento přístup se však mění s tím jak se každý jedinec postupně osamostatňuje a tím pádem se mění i tento vztah. „Toto pouto nás ovlivňuje na celý život, předurčuje další vztahy,



Matky/dcery



TRANScontinent

místo ve společnosti, způsob života a v neposlední řadě i vnímání sebe sama," říká o svém souboru fotografka. *Mateřský svět na počátku možná dokonale přehledný a uspokojivě stabilní, v sobě koncentruje dialog od splynutí k vzdalování se. O tom, jak je tento vztah naplněný již nevyslovovanými obavami, vzájemným ostychem nebo naopak postupně se upevňující důvěrou a sounáležitostí s jistotou něčeho pevného a přehledného, vypovídají portréty v reálném prostředí. Ve všech těchto drobnokresbách bez falešného sentimentu je totiž mnohem podstatnější fascinující obraz náhle oddělených a přitom stále propojených identit. Ačkoliv si autorka hledí uchovat stejnou kritickou distanci k oběma těmto pólům, převládá lidsky chápavý vztah k vzájemné situaci starší i mladší z žen. Kouzlo tkví v postoji, v přehodnocení vlastního prožitku dcery a několik let již také matky. Fotografka nachází propojující nitky, které znamenají postupné smiřování se člověka s jeho vlastním údělem v kontextu spojitosti prožitků tak, jak je uchovává paměť.* *Kuneš, A;. Matky/dcery. Ateliér (ISSN 1210-5236), 2008, č. 18, str. 6.*

Skládání fotografií do příběhového leporela, je obdobné jako u souboru City v cizím city. Často se opakují i snímky prázdných prostor, jelikož prostředí v kterém žijeme, vykresluje mnohdy i naši osobu.

Jeden z posledních souborů Barbory Kuklíkové s názvem **TRANScontinent** (2009), je o smíšených partnerstvích. Jako by byl volným pokračováním souboru City v cizím city s odstupem pěti let, ale na trochu jiné linii. Touto spojnicí je prolínání kultur a národností v naší evropské společnosti v intimních vztazích mezi lidmi různého pohlaví. Zde autorka vytváří dvojice fotografií, na kterých se objevují samotné páry ve svém přirozeném prostředí, které mnohdy vypovídá také o jejich vztahu k zemi a kultuře, ze které přišli do České republiky. Autorka píše na svých webových stránkách že je to soubor fotografií o partnerství, síle kořenů našeho původu, vlivech rozdílných kultur. *„Jak daleko sahá globalizace, národní svébytnost, zvyklosti a tradice v tak intimní sféře jako je partnerství dvou lidí? Tématem je soužití Čecha / Češky s mimoevropským partnerem. Jaké je to žít s někým z druhé strany zeměkoule, s někým jiné řeči, náboženství, rasy či mentality? Tato sociologicko-psychologická studie balancuje na pomezí reálného dokumentu a fikce."*

www.kuklikova.cz/kuklikova/literatura.html

Fotografku Barboru Kuklíkovou bytostně přitahuje téma identity a intimní zpovědi. Ve všech souborech precizně a citlivě pracuje s barvou, světlem a čistou plochou v obrazu, své snímky „dělá" divákovi co možná nejednodušší ke čtení, nezahlcuje jej informacemi, kompozičně vyrovnává nakloněnou rovinu mnoha obrazů. Má ráda diagonálu a rozvržení plochy různými do sebe se protkávajícími liniemi. Okno domu, zrcadla, dveří jako fragment svobody, úniku, pohledu do jiného světa využívá v každém svém souboru. Barbora Kuklíková je jistě autorkou, která pojetí dokumentu nejen obohacuje o zajímavé náměty, ale celkově posouvá hranice této někdy až „nedotknutelné" kategorie fotografie. Její přístup, kdy v jednom se mísí realita s fikcí, inscenace s náhodou a podobně, je vskutku originální.





Objekt Invisible









Refugees

Kateřina Držková

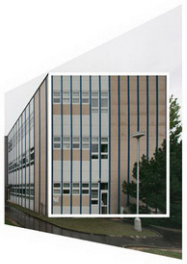
Kateřina Držková je mladou autorkou s širokým záběrem, která propojuje ve své tvorbě po formální stránce mnoho stylů, nevyjímaje portrétní fotografií s dokumentární. Narodila se v roce 1978 v Pardubicích. Vystudovala Fakultu sociálních věd, Univerzity Karlovy v Praze (1996-2001), po té studovala katedru fotografie na FAMU (2003-2007). Využívá digitálních úprav a montáží, inscenací postav a jednotlivých záběrů. V této práci bychom ji mohli také zařadit do skupiny „Digitální manipulátoři" avšak poslední, nejvýraznější soubor Show(in)rooms je pouze inscenací při samotném fotografování, tudíž jsem se rozhodl přiřadit ji spíše k autorům „Dokumentaristům". Médium fotografie používá jen jako prostředek k vyjádření svých uměleckých vizí. Ráda experimentuje, nesvazuje se konkrétním tématem. Zajímá ji především porovnávání média fotografie, její minulosti (nostalgie), reflexe a konstrukce minulosti pomocí fotografie, konstrukce reality. Ve svých souborech využívá možnost počítačové manipulace a volně pracuje se způsoby inscenace v samotném průběhu fotografování. Při prezentaci svých fotografií používá netradičních způsobů komparace fotografie, malby, plastiky či videa. Digitální manipulace je ve většině případech nedílnou součástí její práce. Nejstarší z publikovaných souborů veřejnosti je **Objekt Invisible** (2005), tvoří jej dvojice fotografického „sociálního" zákoutí a slepotiskového textu. Již v samotném názvu dává autorka najevo že je to něco neviditelného, něco co je skryto uvnitř samotných předmětů. Na fotografiích vidíme věci denní potřeby, které bud někdo odložil či vyhodil, vždy jsou tam o samotě, což má zřejmě vyvolat pocit ještě větší opuštěnosti na jejich cestě v životě lidí.

Soubor **Refugees** zaujímá podle mne v portfoliu autorky zásadní místo. Pomocí počítačové manipulace vytváří nové, vytoužené světy portrétovaných.

„V cyklu Refugees (2006) mění realitu politických emigrantů počítačovou manipulací. Tyto přistěhovalce zasadila do prostředí architektonických vizualizací, které méně či více odpovídají jejich představám o novém způsobu života. V kukátku na malých fotografiích vidíme černobílou podobu uprchlického tábora pro přistěhovalce a poté jsme mystifikováni při pohledu na barevné velkoformátové fotografie, přičemž přijímáme novou realitu, uměle vytvořenou, přesto bližší pro vnímání konzumně deformovaného člověka. Ze sociálně slabších lidí se tak stávají movití podnikatelé nebo finančně zabezpečené děti. Tento kontrast působí při prvním pohledu jako vtipná hříčka, nicméně otázky kolem sociální problematiky dnešního světa jsou položeny velmi upřímně a neodkladně. Využívá podprahově způsob vyprávění klasické dokumentární výpovědi, kde to, co vidí obyčejný, nezasvěcený divák, vetšinou považuje za otisk skutečnosti, jež se odehrála v momentu stisknutí spouště fotoaparátu autorky. Často pracuje s již nalezeným, sesbíraným materiálem (ať už se jedná o staré fotografie, diapozitivy nebo pohlednice) a jako umělkyni jí nezáleží na tom, je-li autorkou prezentovaných fotografii. Například díky desítkám posbíraných pohlednic, na nichž se neustále podobně opakují architektonické prvky, dokázala sestavit třídimenzionální model bulharského letoviska Albena (2009)". *Žůrek. R;. Mladé české fotografky, bakalářská práce, ITF, 2010*

Soubor **Viewpoints** (2006-2007) představuje fotografie dvojice původně stejných záběrů budov, které jsou digitálně upraveny tak, aby vždy jedna ze stěn stála čelně k divákovi, vše ostatní se poddává perspektivnímu zkreslení. Výsledkem jsou pak dva,



Viewpoints

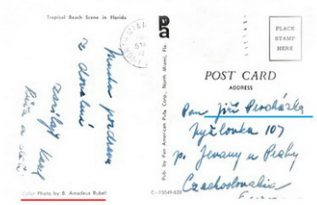



Addresse: Jiří Procházka, Vyžlovka 107, p. Jevany, Czechoslovakia
Sender: Karel, Růža a děti
Sent: North Miami

Color Photo by: B. Amadeus Rubel

Addresse: Jiří Procházka, Louňovice u Prahy, Czechoslovakia
Sender: Karel a Jung
Sent: Clear Water, 1974

Color Photo by: Ward Beckett





Albena







na první pohled odlišné, otisky téže reality. Problematika manipulace a věrohodnosti výsledného obrazu je rovněž hlavním tématem tohoto fotografického cyklu. Soubor Viewpoints má blízko k dílům polského fotografa Josefa Schulze či kanadské autorky Isabelle Hayeur, když pomocí manipulace v počítači se mění tvar a deformuje konstrukce fotografovaného objektu.

V nejnovějších souborech Kateřina Držková zpracovává „neautorské fotografie" v podobě pohlednic nebo hotových dobových snímků a autorských momentek - dvojice plážových fotografií Tropical Beach (2007).

Na první pohled nezřetelné posuny, které se staly, jak na rubové tak lícové straně, dokonce s náznakem časového posunu zachyceného výseku exotické krajiny, jsou stejně tak neuvěřitelné, jako skutečné. Kafkovská záměna autora dobové pohlednice a stejný adresát obou „různých" snímků, jsou pak dokonalou „lidskou" pointou jemného, lehounce absurdního vizuálního příběhu. *Meszáros. J.; kulturní portál, Scena.cz, 15.10.2007*

Dobové snímky i rodinné autorské momentky jsou osou fotovidea **Borders** (2007), paralelně vyprávěných příběhů dvou dívek z dnes již neexistujících socialistických států ČSSR a NDR. Jedna z dívek je autorka, která se tímto způsobem vrací do svého dětství a vzpomínek na šedivou normalizační realitu tehdejšího Československa osmdesátých let.

Soubor **Show(in)rooms** (2006) má nejblíž k tématu inscenované dokumentární fotografie, nejde zde o žádnou počítačovou manipulaci, jde zde především o záměnu umělého neexistujícího života, jako na prknech divadelní scény, kde se odehrávají možné, reálné či absurdní příběhy. Tento soubor jako by byl divadelní inscenací v prostorech nákupního centra. Na tomto projektu spolupracovala s mladou umělkyní Barborou Kleinhamplovou.

„Odlidštěný" prostor nábytkového centra IKEA fascinuje nejen autorky, ale i svérázného fotografa Radka Burdu nebo izraelského umělce Guya Bena-Nera. Tento mladý talentovaný Izraelec také využil výstavní prostory řetězce IKEA k natočení krátkého filmu Stealing Beauty ve kterém objevuje nejen vyumělkovanost a design moderních prostor, ale především se důrazně zaměřuje na dnešní výchovu dětí a vztah s rodiči. Fotograf samouk Radek Burda také využil téhož prostoru pro svoji sérii fotografií s názvem Žijeme v Ikea, se kterou byl vybrán mezi finalisty Sony World Photograph Award 2010.

V souboru Show(in)rooms jsou autorkami doslova zasazení a naaranžovaní vybraní modelové a modelky do nábytkových koutů ložnic, kuchyní, obývacích pokojů či koupelen. Soubor Show(in)rooms a Refugees jsou asi nejlepší a nejpropracovanější z autorčiny tvorby, jsou srozumitelné nejen teoretikům fotografie, ale i obyčejným lidem, kteří neznají podrobné souvislosti historie fotografie či umění. Snímky pořizovaly autorky přes noc, kdy bylo možné se jakoby na chvíli zabydlet v oněch prostorech bez davů nábytkuchtivých zákazníků. Stylizace a celková nálada je chvílemi podobná snímkům od světoznámé americké fotografky Tinny Barney, která vyváří obraz americké společnosti „V.I.P." v nadýchaných, zářivých, luxusních interiérech, kde lidé, které fotografuje, působí odtažitě a chladně. V prostorech, které využily autorky, jsou vidět na většině věcí či nábytku informativní visačky o cenně a kolekci daného zboží. Tento detail prozrazuje neinformovanému divákovi, že něco není v pořádku, že to nejsou jen portréty lidí při práci







Show(in)rooms

v jejich domácím prostředí a každodenního rituálu, ale mystifikace a prolínání jakoby nahodilého dokumentárního záběru s pečlivou aranží prostoru a postav. Tento aspekt je devizou celého souboru. Možná by stálo za úvahu, kam by se interpretace a původní záměr autorek posunul v případě „připíchnutí“ stejné visačky o ceně na samotné modely. Kateřina Držková za svou práci sklidila mnoho úspěchů na fotografických festivalech či soutěžích pro mladé talentované umělce a její práce lze vidět nejen v České republice, ale i v zahraničí.



Sámsebejebu







Svatební cesta

Petr Hasal

Se narodil v roce 1971 a je z Českých Budějovic a v rodném městě stále působí. Byl dlouholetým studentem Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě.

Jestli nás v sedmdesátých letech v oblasti humoru ve fotografii obklopovaly pouliční náhodné, legrační momentky Františka Dostála, tak dnes by to mohly být fotografie Petra Hasala. Je fotografem, který ve své tvorbě pracuje především s humorem. To je pro něj typické a stále provázející. Všechny jeho předchozí a dovolím si napsat i budoucí soubory, jsou postaveny na humorném vyprávění jakéhosi příběhu, který má diváka rozesmát, pobouřit, uvést do rozpaků či znechutit. Jeho diplomová teoretická práce na Instututu má název Humor v současné světové fotografii. Ne jinak je tomu v klauzurním souboru černobílých fotografií s názvem **Sámsebejebu** (2002), kdy chtěl narychlo splnit školní úkol v předepsaném termínu. Vylháním měly být ženské akty, které by u komise složené převážně z mužů jistě „zabraly“. Zcela vykalkulovaně si domluvil atraktivní modelku, kterou se chystal fotografovat v nejrůznějších erotických polohách. Stalo se však, že sexy modelka odmítla pózovat v lascivních perverznostech a tak mladému umělci vzhledem k termínu odevzdání práce, nezbylo než ojebat sám sebe. Podobný humorný pohled na svět jako Hasal má dvojice slovenských umělkyň Anetta Mona Chisy a Lucie Tkáčová ve svém souboru Porn. Obě autorky dokončily studium na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě. Fotografii využívají jen jako jeden z prostředků vyjádření svých uměleckých potřeb vyjádření. Často pracují s videem, instalací či uměleckou performancí. Jedním ze souborů oněch autorek, který má velmi blízko k Hasalovým fotografiím, je série plakátů Porn s genderovou tématikou. Jde o scény, na kterých obě autorky předstírají, byť oblečené, ale naprosto věrohodně pohlavní styk. Záběry jsou pořízené v kuchyni, před krbem, v autě, ve výtahu, v koupelně či ve škole před tabulí. Sexuální polohy se obměňují tak jak je tomu u každého pornofilmu. Role muže je ve fotografiích zastoupena jednou z autorek. "Nahrání" scén s dokumentárním či reportážním přístupem se prolíná se způsobem prezentace pornofotografií.

Asi nejlepším autorovým souborem, který se výrazně ocitá na hraně dokumentární, inscenované fotografie bez zásahu dnes tak oblíbené počítačové manipulace, je **Svatební cesta** (2008). Byla to autorova magisterská diplomová práce na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Výsledkem jsou osobní fotografie autora ze svatební cesty do Egypta. S poetikou tak zvané „cestovatelské“ fotografie to však nemá nic společné. Divák si opět není jist, zda na snímcích je sám autor, jelikož formát výřezu z každé scény je posunut na spodní partie těl cestovatelského páru, takže portrétovaným není vidět do obličeje. Tím se tento soubor odlišuje, kompozičně i obsahově, od podobných snímků z dovolené od široké veřejnosti. Princip dokumentace a vyprávění „tady jsme byli“ a „dělali jsme to a to“, zůstává stejný, jako u většiny rodinných cestovatelských fotografických alb. Mohlo by se zdát, že tyto fotografie mají punc jakéhosi tak často viděného subjektivního osobního deníku zkráceného na týdenní pobyt v exotické zemi. Ať je to jak chce, autor si přesto dal záležet na kompozici jednotlivých scén a inscenaci postav sebe samého a své ženy do prostředí hotelového pokoje, toalety, výletní lodě, bazénu nebo starověkých památek. Vše je jen v náznacích, fotografie nejsou upovídané a stačí jen několik snímků aby divák

nasál atmosféru prázdného hotelu, vhodného pouze k přespání a pokračování v honbě za turistickými zajímavostmi. Svatební dvojice je na všech snímcích osamocena, jako by byli jediným párem na planetě, co poznává nejkrásnější divy světa. Možná chtěl autor vzbuzovat v divácích symbol Adama a Evy což bych se při jeho představivosti a smyslu pro humor nedivil. Často se v jeho fotografiích objevuje erotika, symbol sexu, nahota. Některé snímky, jako by našly inspiraci, nikoli formu zpracování, v práci světového britského dokumentaristy Martina Parra, jehož rukopisem jsou jasné barvy, humor, jemná ironie, kritika společnosti i konceptuální přístup. Konkrétní spojitost vidím v souboru o turismu. Parrovy rozsáhlé fotografické projekty zaujmou svým kritickým pohledem na moderní společnost, konzum, zahraniční cestování, fenomén turismu, dnešní rodinu a mezilidské vztahy. Jeho satirický a vtipný přístup v oblasti dokumentární fotografie nenechává diváka jistého, zda se má smát nebo plakat. Při pohledu na některé fotografie z Hasalových souborů má divák podobné pocity, řekl bych však, že u Hasala je celá scéna a prvotní námět zaměřen více na humor než na globální situaci euroamerické společnosti.





Má vlast









Modrý život

Evžen Sobek

Narodil se v Brně v roce 1967. Jižní Morava je pro něj stále dodnes také domovem a místem tvorby. K fotografii se dostal náhodně, ještě při studiích na Vysokém učení technickém v Brně. Jeho tehdejší lektor angličtiny, Čechokanaďan Frank Koukal, v něm probudil zájem o fotografii natolik, že se rozhodl fotografii studovat na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Zde pak absolvoval bakalářské i magisterské studium. Po absolutoriu se na institut vrátil na několik let jako lektor, vyučovat předmět Dokument a fikce. Později si však založil vlastní formu vyučování s názvem Fotoškola Brno, kterou Evžen Sobek vede a je hlavním zdrojem jeho příjmů. Mimo to se živí jako fotograf na „volné noze".

Evžen Sobek se nejprve snažil vytvářet výtvarnou fotografii, po té inklinoval k dokumentu v němž spatřoval umění života. Jedním z prvních souborů byl Konvent (1992-1994), dokument o životě komunity mnichů řádu premonstrátů v klášteře v Želivě. Evžen Sobek se také účastnil školního projektu ITF, Lidé Hlučínska 90. let 20. století (1994-1995). Ve spolupráci s Muzeem romské kultury dokumentoval romskou menšinu v Brně. Od roku 2000 zpracovává soubor Ecce homo, jež je subjektivní výpověď o každodenním životě lidí v různých zemích světa, pojednaná klasicky, pomocí černobílé dokumentární fotografie.

Další Sobkův cyklus nese název Má vlast (2003), a zaměřuje se na současný životní styl v České republice. Na domácí půdě se pohybuje i při souboru Modrý život (2006) mapujícím realitu „víkendové" kultury v oblasti umělých jezer Nové mlýny na Jižní Moravě. Mírnou „odbočkou" v portfoliu dokumentaristy je soubor Skryté krajiny (2008), zabývající se jakýmsi „neurbanismem" v krajině, již denně míjíme cestou do práce. Tyto snímky vypadají jako virtuálně navržené obrazy v animačním programu počítače.

V této práci se budu zabývat jen soubory Má vlast, Modrý život a okrajově cyklem Europe in Blue, jelikož v těch se přístup Evžena Sobka mírně změnil z pouhého pozorovatele a dokumentaristy na fotografa, který volně přechází z oblasti dokumentu do portrétní či inscenované fotografie se subjektivním, výtvarným pohledem.

Směsicí politických a ekonomických změn prošla v roce 1990 mimo jiné státy „Východního bloku" i Česká republika. Evžen Sobek se v souboru **Má vlast** (2003) zaměřil na široké spektrum volnočasových aktivit národa, který zažívá svou svobodu a své nenaplněné sny, ono pasivní trávení volného času. To vše zaznamenává poprvé na barevný materiál. Prostředí které fotografoval si o barevné podání podle Evžena Sobka přímo říkalo. Ironickým způsobem zobrazuje cosi v druhém plánu, propojuje dění, které spolu nemá kromě místa nic společného. Inscenace či manipulace se objevuje v tomto cyklu jen v několika fotografiích, kdy autor požádá dotyčné, nic netušící osoby, o portrét. Celý příběh vzniká až následně, při výběru jednotlivých fotografií, které vypovídají onu autorovu linii sdělení.

Ještě úžeji je vymezena jeho poslední fotografická série **Modrý život** (2006), kterou volně navazuje na cyklus Má vlast. Za tento soubor obdržel mimo jiné čestné uznání Lens Culture International Exposure Awards 2010. Soubor vydal knižně v německém nakladatelství Kehrer Verlag v roce 2011. Autor se zde ocitá na hranici portrétní, inscenované a dokumentární fotografie. Dalším rozdílem oproti jeho předchozím pracím, je v tomto souboru i použití středoformátové kamery na svitkový barevný film. Dlouhodobým zaznamenáváním víkendového a prázdninového životní stylu v rybářských rekreačních









Modrý život

koloniích Nové mlýny na Jižní Moravě, vytváří nejen svůj subjektivní pohled na fenomén, který se objevuje v Česku, ale i v jiných státech „Východního bloku“. Vytváří i historický záznam doby, kterou pohlcuje všudypřítomný marketing a boj o lukrativní pozemky.

V Sobkových fotografiích je možné vypozorovat citlivý přístup k člověku, zvířeti či krajině, která nás obklopuje. Zřejmý je i důraz na figurativnost, metaforičnost a sestavení prvků v obraze. Jeho soubory vždy představují kompaktní celky, v nichž je možné nalézt jistou dávku narativnosti, kdy autor nenaznačuje úplně jasnou cestu, ale nechává prostor pro vlastní divákovu interpretaci. Čas a pohyb se v Sobkových snímcích zastavuje v momentech pro nevnímavého pozorovatele zcela všedních, kdy se vlastně nic neděje. Přesto právě v těchto snímcích je nejpregnantněji vyjevena podstata života. *Zlámalíková. O;. www.ifotovideo.cz., 28.06.2007*

Ano tento soubor v nás může vyvolávat i otázky. Co vede lidi k tomu, aby si stavěli podivné příbytky a domy na kolečkách na březích umělé vodní nádrže, pobývat na takovém to místě mnoho dní? Že by to byla jen závislost na rybaření a nepřetržitá chuť po grilování s oroseným pivem v autokempu Merkur? Autor sám říká, že prostředí Novomlýnských nádrží je pro fotografované důležité nejen z pohledu trávení volnočasových aktivit, ale pro účastníky, je to prostředí kde se vytvářejí důležité sociálně-kulturní vazby. Sobkovy fotografie i o těchto pocitech současné doby vypovídají – ukazují mnohdy groteskní souvislosti. Samotná inscenace při fotografování probíhá tak, že autor jen přispěje k již probíhajícímu dění svou přítomností, kdy například někoho požádá aby určitou činnost zopakoval, či si stoupl o kus dál k vodě. Jinak je pouhým pozorovatelem a jeho fotografie jsou odproštěné jakékoli manipulace v počítačové postprodukci, jako je skládání montáží z více záběrů a podobně. V porovnání s podobnými tématy i zpracováním v zahraničí, má nejblíže Sobkův Modrý život k dílům Holanďanky Rineke Dijkstry, jejím portrétům obyčejných lidí na pláži. Holanďančin tvůrčí přístup je formální a jednoduchý. Nepoužívá žádnou manipulaci s obrazem v počítači. Prostota vizuálních prostředků směřuje veškerou pozornost na portrétované osoby, které svým jedinečným způsobem odhalují určitou nejistotu, strach před kamerou, zranitelnost a zároveň křehkou osobitost. Sobek oproti Rineke Dijkstry do svého soubory míchá i záběry „prázdného prostoru“ z okolí nádrží, kdy jen nepatrný detail napoví, že se jedná o tutéž lokaci jako u snímků s lidmi. Sobek si u tohoto tématu i trochu zavzpomínal na své dětství, na víkendy strávené na rodinné chatě. Cosi společného mají jeho fotografie také se snímky slovenského dokumentaristy Martina Kollara v souboru Armádní kuchaři. Kollar, tak jako Sobek, je svým založením dokumentarista a jeho začátky jsou velmi podobné. V souboru Armádní kuchaři vypovídá jemnou ironií, jak je pro autora zvykem, příběhy denní rutiny těch, kteří musí denně naplnit stovky hladových žaludků a pro armádu jsou nesmírně důležití, i když navenek nejsou vidět. Trochu jiný, ale ve výběru prostoru blízko vodních ploch podobný jako u Sobka, je cyklus Intervalles od francouzského fotografa Mathieu Bernarda-Reymonda. Ten však již využívá moderních způsobů počítačové manipulace a klonuje několikrát se opakující, tytéž postavy do skoro prázdných krajin pláží, hor a velkoměst. Současné pokračování Sobkova Modrého života za hranice České republiky do některých zemí Evropy, má název **Europe in Blue** a je to volné vyprávění o soužití člověka s vodním živlem. Je o návratu člověka k neurbanizovanému, v jistém smyslu „divokému“ způsobu života, kde cítí prostor a úlevu.





Ustí - Aussig

Jan Vaca

Jan Vaca se narodil ve Slaném v roce 1975, žije střídavě v Praze a v Ústí nad Labem. Je bývalým studentem Institutu tvůrčí fotografie SU v Opavě. Ve své volné tvorbě se věnuje především dokumentární a konceptuální fotografii, často pracuje s motivy česko-německého soužití. Tak tomu je i v mnohokrát vystavovaném souboru **Ústí** - **Aussig** (2001 - 2002), který pojednává o životě města Ústí nad Labem, města na soutoku dvou řek. Jan Vaca není tak úplně ústeckým rodákem, jelikož v tomto městě se nenarodil. Nicméně od čtyř let zde vyrůstal a navíc i část jeho předků pocházela z tohoto průmyslového města. Ve svém cyklu se tak trochu vrátil do období druhé světové války, mezi roky 1938 až 1948. V jeho snímcích se prolíná okupace města německými vojáky, osvobození Rudou armádou, odsuny zdejších obyvatel či období nástupu komunistické totality. Toto prolínání vytvořil pomocí fotomontáže dvou záběrů. Sám o svém netradičním postupu vypověděl toto: *„soubor Ústí-Aussig je kombinace analog /digital. Přesněji řečeno to byla kombinace z nouze. Fotky nového Ústí byly klasicky nafocené na film a pak nazvětšované na papír a naskenované. Přímo to nešlo, protože jsem neměl skener na svitky. Obličeje lidí (archivní fotky) jsem si skenoval. V počítači jsem to pak smontoval a pak jsem řešil otázku, jak to dostat na papír. V době, kdy jsem to dělal, byly tisky hrozně nákladné, respektive to snad ani nikdo nenabízel. A stejně tak nešlo nikam donést USB disk. Takže jsem to normálně ofotil zpět na svitek z monitoru a pak přímo vyvolával na fotopapír v temné komoře. Dnes bych to měl za 5 minut, tehdy to byl neskutečný porod.“* *Rozhovor s Janem Vacou, 11. dubna 2011*

V jeho snímcích si můžeme připomenout atmosféru doby dávno minulé, rozpaky i náladu všech zúčastněných, kteří obývali tohle město dobrovolně či na základě rozkazu. Prolínání starých historických snímků se snímky „nových“ ulic města, kde lze spatřit nové fasády domů s dnešní všudy přítomnou reklamou, budí v člověku při přímém pohledu německého SS vojáka tísnivý pocit toho, že se vůbec něco takového mohlo stát. Podobné pocity můžeme zažít i v díle slovenského fotografa Pavla Marii Smejkala, který také propojil historické snímky vězňů z koncentračních táborů se snímky portrétů celebrit a filmových hvězd v souboru s názvem STARS (2005-2006). Jiný způsob manipulace a fúze mezi dokumentární a inscenovanou fotografií na historické téma zpracoval polský kontroverzní fotograf Zbigniew Libera v souboru „Lego Concentration Camp“ v roce 1996, Pozytywy, 2002-2003 či objekt Christus ist Mein Leben, 1990. Libera v cyklu Pozytywy si vybral některé známé válečné fotografie, které ironicko-satirickým způsobem proměnil. Například fotografii Obyvatelé, plnou smějících se lidí, ale rámovanou jakoby kulisou plotu koncentračního tábora. Či fotografii dětských cyklistů, ničících německo-polskou hranici nebo výjev zmrtvýchvstání Che Guevary inscenovaný podle známé fotografie mrtvého revolucionáře. Jan Vaca říká o své inspiraci k souboru Ústí - Aussig: *„Někdo věří, že silný okamžik nikdy zcela nezmizí z míst, kde se odehrál. Dá se to popsat na jednoduchém příkladu: vybavte si situaci, kdy vstupujete do kostela. Přestože chrám je prázdný, máte dojem, že neustále slyšíte sborový zpěv a snad si i představíte obřady, které se zde odehrály před mnoha a mnoha roky“.* *www.vaca.cz/about-usti-aussig.htm*

Dalším souborem, kde Jan Vaca „prolíná“ způsob dokumentární fotografie s inscenovanou, je cyklus **Stalking** (2007), který byl autorovou magisterskou diplomovou





Stalking

prací. Slovo stalking znamená v angličtině lov, hon, stopování. Tímto tématem se již zabýval ruský režisér Andrej Tarkovskij, ve svém sovětsko-německém kultovním filmu „Stalker“ z roku 1979, na motivy románu bratří Strugackých Piknik u cesty. Dnes se termín také používá v případě negativního trendu, který souvisí s rozmachem nových technologií, jakými jsou internet, digitální fotografie, mobilní telefony či video. Označuje také novou formu kriminality. Zjednodušeně řečeno lze stalking popsat jako projev psychického násilí, které je zaměřeno především, avšak ne výhradně, proti ženám. Útočník svou oběť obtěžuje – volá jí, posílá vulgární e-maily, umísťuje její, často intimní, fotografie na internet atp. Vaca ve své práci poukazuje nejen na fenomén stalkingu, ale i na zveřejňování fotografií cizích i vlastních, na sociálních sítích jakými jsou dnes tak populární servery Facebook či Twiter. Neuvědomování si ztráty soukromí a poskytování osobních údajů by se dalo s nadsázkou považovat za veřejné obnažování. Řadu „speciálních“ stránek si proto pořídili i stalkeři. Část z nich se nezaměřuje jen na jednu konkrétní oběť, jde jim o „ulovení další kořisti“. Často jsou publikovány snímky, jejichž zveřejnění není pro vyfotografovaného příjemné, dehonestuje ho, případně takový záběr slouží k sexuálnímu ukájení jiných lidí. Fotografie Jana Vacy se dotýkají v tomto souboru i zveřejňování násilnických záběrů, kdy se útočníci navzájem dokumentují, jak napadají své oběti a svou "sílu" si dokazují následně při rozesílání dokumentace svým známým či publikování na internetu. Jan Vaca o své práci říká:

„Fotografie v souboru Stalking, jsou nahrané, inscenované, inspiroval jsem se snímky, které jsou na internetu. Nejedná se však jen o pouhé „přefocení“ jinde viděného, většinu „scén“ jsem režíroval tak, aby měly více významů. Nešlo mi o explicitní zobrazení pikantností nebo násilí.“ *Rozhovor s Janem Vacou, 11. dubna 2011*

Při samotném fotografování využíval zcela záměrně méně kvalitní fotoaparáty, „amatérské kompakty“, či telefony, které odpovídají kvalitě snímků publikovaných na internetu. Všechny záběry jsou zasvíceny malým interním bleskem na fotoaparátu. Ploché, čelní světlo od fotoaparátu podtrhuje scénu „přistižení“. Takto pojatá manipulace s prvky dokumentární fotografie se objevuje nejen u nás, ale v zahraničí, již několik let a závisí jen na autorovi jestli prozradí své tajemství vzniku nebo nechá diváka při tom, aby uvěřil v samotnou scénu a vypovídající hodnotu kouzla momentní fotografie. Některé snímky připomínají dílo americké fotografky Nan Goldin, svým syrovým způsobem technického pořízení, v několika případech i námětem, až na autenticitu zobrazovaného, jelikož Goldin fotografovala opravdu to co skutečně zažila. Svým způsobem rezignovala na prvky kompoziční a situační estetiky, na vytváření toho, čemu se již téměř pejorativně říká umělecká fotografie a zaměřila pozornost na své osobní záznamy, obrazové deníky, zdánlivě pomíjející estetická kritéria, tak jako tomu je i v pracech Larryho Clarka a dalších autorů dokumentární fotografie šedesátých až devadesátých let. Vaca tak stojí se svým souborem Stalking v nově vznikajícím proudu „Nového dokumentu“, kdy inscenace se objevuje ať už při samotném vzniku snímku, či následné postprodukci v některém z grafických editorů, jakými jsou například Adobe Photoshop.





Vlčí med (2004)

Vojtěch V. Sláma

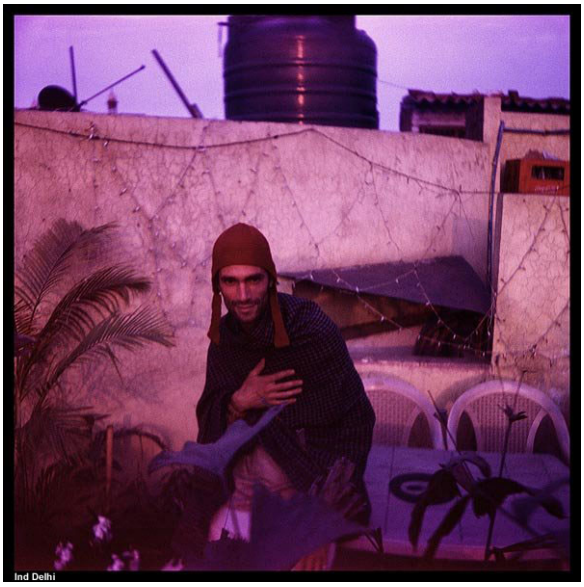
Vyšel z rodiny s uměleckou tradicí a možná tam začala cesta fotografa, který by se dal nazvat „klasikem“. Nejen protože již od začátku své cesty pracuje s dvouokou zrcadlovkou formátu 6 × 6 cm, ale především pro svůj přístup a výběr témat. Narodil se v Brně v roku 1974, úzký vztah má k obci Jevišovice, kde zdědil dům po rodičích. Absolvoval Střední školu uměleckých řemesel v Brně, po té magisterské studium na Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě. O Vojtovi Slámovi by se dalo říct, že fotografuje svůj život. Využívá prvky dokumentu, ale i inscenované fotografie. Antonín Dufek, dlouholetý vedoucí sbírky fotografie Moravské galerie v Brně, popisuje Slámovu tvorbu možná trochu nadneseně, ale zato velice trefně. *Začneme-li Slámovo dílo vnímat v souvislostech, vynikne epos, který je s ním spojen. Sláma je umělec, který svůj život propojuje s dílem. Brání se každé povrchnosti a okamžiky, které fotografuje, mají často nádech posvátnosti. Ve srovnání s předchozí generací se mu podařilo být soukromější a díky tomu nachází jiné „perličky na dně“ každodenního žití.* *Dufek. A;. www.lgp.cz, (2009)*

Již na střední škole byl spoluzakladatelem fotoskupiny Česká Paralaxa (1995), která svou tvůrčí filozofií ovlivnila do značné míry jeho tvorbu. Jeho snímky jsou úzce spjaty s městem Brnem a Jevišovicemi. Většinou zachycují zdánlivě banální situace, ale při bližším zkoumání dokáží oslovit svou kompozicí, jemným a přirozeným světlem a zejména životností, která z nich přímo sálá. Určitou spojitost můžeme spatřit v černobílých fotografiích Jiřího Tomana, který byl mimo jiné i pomocníkem Josefa Sudka, nebo obdobně pracujícího současníka Václava Němce spolu s Davidem Židlickým. V porovnání s novými autory má ke Slámovi asi nejblíž dokumentárně laděná obrazová sonda „Máma“ od Zuzany Zbořilové, ve které autorka zaznamenává citové napětí vztahu a života své Matky, nebo čtvercové černobílé fotografie Romana France s názvem „Brácha“, který je také spjat s brněnskou uměleckou scénou.

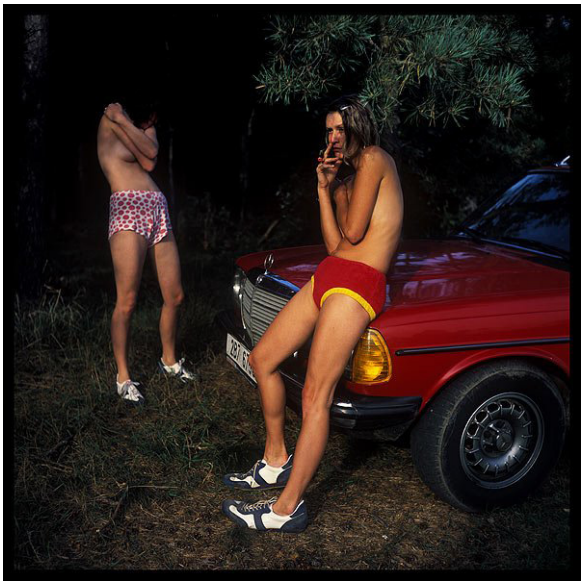
Vojtěch Sláma vydal pod křídly Galerie Brno knihu **Vlčí med** (2004) a fotografie z již zmíněné publikace zcela jistě patří k výrazným pracím, jež může česká umělecká fotografie v posledních dvaceti letech nabídnout. V autorově portfoliu tyto fotografie patří, alespoň z mého pohledu, na první místo, co se obsahu i formy zpracování týče. Jeho tvorba míchá portrétní, dokumentární fotografii s prvky zátiší a krajiny s příchutí romantické poetiky. V souboru Vlčí med klade důraz na autenticitu, poezii i smysl pro jemný surreálný humor. Své snímky nijak zásadně neinscenuje, počítačová manipulace je mu cizí, navíc v jeho tvorbě nemají digitální data místo. Vše fotografuje na analogovou středoformátovou dvouokou kameru Rolleiflex 6 x 6 cm, výsledkem jsou kvalitní černobílé zvětšeniny. Estetika jeho snímků evokuje prvky moderny i surrealismu, ale především jde vždy o velmi poetickou, intimní a obrazově nevšední zpověď. Dalo by se říct, že je to jakýsi osobní deník v kterém odkrývá místa jemu blízká, své kamarády, přítelkyně, rodinu, nalezená zátiší..., navíc vše je zaznamenáno v onom posvátném momentu okamžiku. Takto se Vojtěch Sláma o svém počínání vyjádřil v rozhovoru s Tomášem Ölveczkým.

„... nechci mít téma, nechci mít koncept, potřebuju to dělat úplně amatérsky, opravdu tak, že je to odpočinek, něco co vzniká, když jsem v klidu, když je mi dobře. To není výpověď, to je něco z radosti, naplnění... moje životní téma je láska a prolíná se vším.“ *Ölveczký.; T. Bakalářská práce / Současná brněnská fotografie 2000-2010*





Ze souboru India Tourist



Ze souboru Krasohled

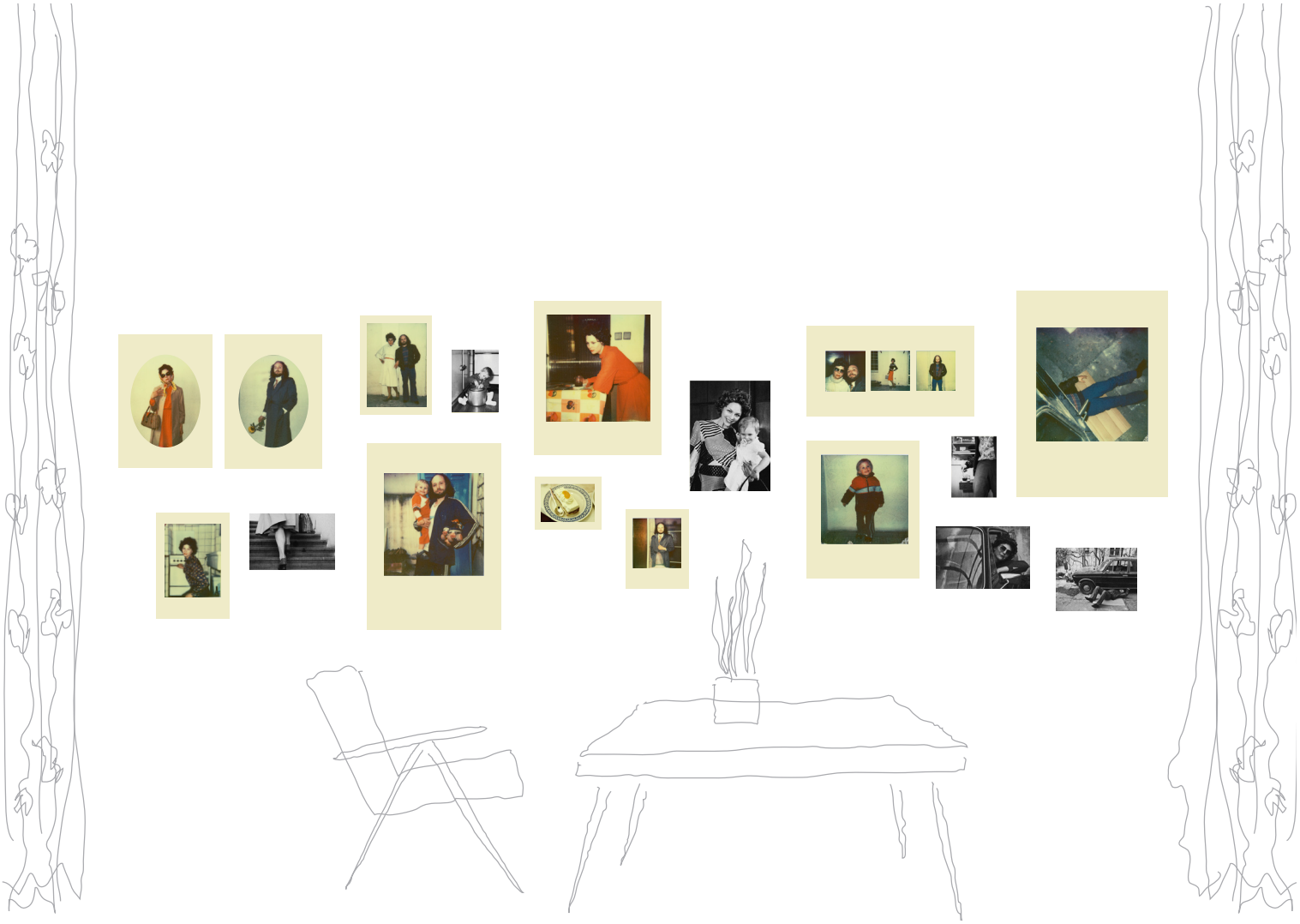
Dalšími cykly kde vyměnil černobílý materiál za barevný jsou **India Tourist** (2001) a Krasohled. Zdá se však, že černobílá fotografie je s Vojtou Slámou jaksi víc spjata a v „barvě“ se autor stále hledá. V prvně zmiňovaném souboru jako bychom se přenesli do koloniálního období v Indii, kde autor velice rád vyjíždí za poznáváním nejen sebe sama, ale také za lidmi, které na svých cestách poznal a stále se k nim vrací. Tato série byla i jistou náhodou, jelikož hned po příjezdu do této exotické země, mu bylo odcizeno fotografické vybavení. Koupil si starý bakelitový středoformátový fotoaparát a jal se zaznamenávat sám sebe jako poutníka, světce, obchodního cestujícího, přičemž spoušt fotoaparátu mačkali kolemjdoucí Indové. Tato série byla oceněna ve fotografické soutěži Frame 2007. Na můj vkus je tato série trochu narcisní. V rozpracovaném cyklu **Krasohled** (2008) opět používá autor středoformátové kamery, (zřejmě té co koupil v Indii) a barevného materiálu, který má patinu prošlého filmu značky Orwo. U některých snímků je zřejmá vinětace objektivu, která podněcuje pohled do dětské hračky plné zrcadélek či barevného skla. Všechny snímky jsou inscenovanými portréty v krajině. Tato série je zřejmě stále nedokončená a mám pocit, že i trochu roztříštěná. Vojta Sláma zde zachycuje na portrétech zase sebe sama, ale i několik svých kamarádů a přítelkyň, jako by byli návštěvníky jakéhosi autorova snu. Zdaleka však tento cyklus nedosahuje kvality série Vlčí med.

A co o své tvorbě píše sám autor?

Já a fotografie?
Fotografie namísto psaní.
Němý souputník.
Plech potažený kůží,
lístek pro cestu
k nesmrtelnosti.
Fokální epilepsie,
žena, dítě,
milenka v stříbrném.
Emulze v srdci.
Vývojka namísto krve.
Veliké štěstí
a za něj daň a čas,
který neléčí.

II. INSCENOVANÁ FOTOGRAFIE S PRVKY DOKUMENTU —

ANNA GUTOVÁ A GABRIEL FRAGNER
DANIELA DOSTÁLKOVÁ
MARTIN TŮMA
JAKUB SKOKAN
JAKUB JURDIČ
ŠTĚPÁNKA STEIN A SALIM ISSA
RADEK BURDA



I Love My Family

Anna Gutová & Gabriel Fragner

Anna Gutová se narodila v roce 1977 v Rokycanech, vystudovala Střední uměleckoprůmyslovou školu grafickou v Praze. Druhý z autorů, Gabriel Fragner, se narodil v roce 1973 v Praze, kde také vystudoval Střední polygrafickou školu tiskařskou. Dvojice se po absolvování bakalářského studia na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě, opět sešla v magisterském studiu na téže univerzitě. Na poli inscenované fotografie tito autoři nejsou příliš známí, spíše se zabývají subjektivní dokumentární fotografií či fotografií zátiší a krajin. Každý z nich jde svou cestou, ale jejich styl a přístup k tvorbě je příbuzný. Na souboru **I Love My Family** (2010) spojili své síly a jako školní cvičení a klauzura za 4. ročník vznikl tento vizuálně zajímavý cyklus inscenovaných fotografií s dokumentárním podtextem. V němž nabourávají hranice dokumentu, jelikož celá myšlenka je dopředu promyšlenou fikcí. Celý cyklus je inspirován obdobím 70. – 80. let minulého století, které si oba autoři pamatují z dětství. Využití kombinace černobílé a barevné fotografie Polaroidu není náhodné. Tento přechod z černobílé do barevné škály s odkazem na dobové tendence, podtrhuje onu dobu socialistických časů a období normalizace. V této sérii se střídají portréty s dokumentárními snímky takže, když si prohlížíte ony fotografie, máte pocit, jako byste se přehrabovali ve svém rodinném archivu (pokud je Vám tedy 30 a více let). Tento archiv bývá tím „nejcennějším“ co nám leckdy po rodičích zůstane. Anna Gutová a Gabriel Fragner se při vytváření takového fiktivního archivu fotografovali navzájem. „Doplňkem“ jim byla na některých snímcích dvouletá dcera Anny Gutové, Lola Fojtíková. Tato dvojice tak vytvořila kompletní mladou fiktivní rodinu, podobně jako tomu dělá Dita Pepe ve svých autoportrétech s muži. Také bývalá studentka ITF Bet Orten vytvořila z „cizích“ lidí neexistující rodinu v souboru nazvaném Family fiction. Najít v Praze zapomenuté prostory „socialistické“ cukrárny, domovního parkoviště s Fiatem (žigulíkem) či kuchyně vystřižené jako z nedávné Retro výstavy interiérů „Husákovo 3+1“, nebylo zas tak složité. Většina fotografií byla pořízena při denním světle nebo pomocí malého externího blesku tak, jak by postupoval „fotograf amatér“, takže odpadla složitá práce se světlem a tvůrci se tak mohli soustředit pouze na obsahovou stránku věci a kompozici. O dokonalý styling se před fotografování postarala profesionálka Hana Beranová.

Nečekaný ohlas měla tato série nejen na fotografickém festivalu současných autorů OFF STATION v plzeňské stanici železnice, ale i při hodnocení klauzur na ITF. Zajímavou součástí souboru je instalace. Ta se totiž přímo váže k tématu a je neodmyslitelně spjata. Instalace je vyvedena v duchu doby, v původních rámech a fotografie jsou vyskládané „jako v obýváku“. Součástí je dobový nábytek, záclony a květina.



Life Manual



Background





The Town I Like

Daniela Dostálková

Tato mladá fotografka narozená v Třinci v roce 1979, má za sebou bakalářské studium na ITF v Opavě a magisterské studium zakončila na UJEP v Ústí nad Labem. Absolvovala několik stáží v Polsku či na Akademii výtvarných umění (ateliér Nových médií II, vedoucí Veronika Bromová). Živí se jako fotografka na volné noze, fotografováním architektury, portrétů nebo módy, což se odráží i ve volných souborech. Velice čistě, s citem pro kompozici a perspektivu, inteligentně zapojuje inscenaci živých modelů s prvky nahodilosti dokumentu, takže divák na první pohled nepozná, jestli je celá scéna dopředu aranžovaná či nikoli. Ono klasické dokumentaristické „bylo to tak a tak, v té a té době“, ji nezajímá, chce vyprávět své příběhy a celkem se jí to daří. Ve své tvorbě volně přechází také do portrétní fotografie a to zase osobitým přístupem. Nezůstává ani u principů inscenované fotografie osmdesátých nebo devadesátých let, spíše se přiklání a inspiruje ve fotografiích světových současných autorů jakými jsou např: Gregory Crewdson, Desiree Dolron, Erwin Olaf, Rineke Dijkstra a další.

Jeden z prvních souborů, kterými se uvedla na poli současné české fotografie, je cyklus stylizovaných portrétů s návody na realizaci každodenních základních lidských činností **Life Manual** (2002 – 2003). Graficky propojila prezentaci těchto strnule reklamních návodů „Jak na něco“pomocí ideogramů, textu a hesel. Na ukázce základních, denních životních úkonů, jakými pro většinu lidí bývá čištění zubů, mytí, česání vlasů, řízení automobilu, čtení knihy, sázení květin, vaření kávy až po sledování televize, líbání nebo pojídání čokolády, poukazuje na povrchní konzumní životní styl ovlivněný americkou kulturou a zákony, kde co je napsáno tak to platí a pokud tomu tak není, může se cokoli. Přirozený rozum a morálka každého člověka je až na druhém místě, či ještě dále za návody k použití. Banálnost portrétů na bílém pozadí podtrhuje styl reklamního zasvícení a všudypřítomné retuše obálek dnešních magazínů, doplněné textem v anglickém jazyce. Podobným způsobem propojil v jednom ze svých souborů ON-SITE-ART, SRG SSR RADIOSTUDIO BERN, fotografii s textem fotograf Istvan Balogh.

Soubor **Background** (2005) jsou barevné diptychy portrétů v prázdných, vylidněných prostorech krajiny či interiéru. Hlavním průvodním jevem tohoto souboru jsou figury portrétované zezadu. Jejich jednoduché a zautomatizované pohyby se tak dostávají do nových souvislostí, které jsou pro diváka záhadné a dráždivé. Paradoxně pózy portrétovaných a jejich odvrácené pohledy, emoce nezastírají, ale naopak je znásobují.

Stavět se k objektivu zády může znamenat touhu nebýt rozpoznán, ale také vyčnívat, nezapadat do davu, činit si nárok na exkluzivitu i nebýt členem stáda. Pokusy tyto portréty analyzovat nebo portrétované dešifrovat, vymezit a klasifikovat lze jen částečně díky mlhavým náznakům prostředí, ve kterém se pohybovali a vykonávali úkony běžné, ale běžně nevnímané. Dovoleným přesáhnutím svazujících pout užitkovosti tradičního portrétu se pozapomenul nebo dokonce zneviditelnil jeho původní účel. Pokud jsou tyto fotografie vůbec propagací něčeho, tak ironie fotografa, se kterou neukázal to, co viděl.

www.kinoartbrno.cz/galerie/background_daniela-dostalkova

Daniela Dostálková se ve svém předposledním fotografickém cyklu **The Town I Like** (2006) z japonské firmy Daikin kompars zajímá o zachycení určitých skupin zaměstnaných



Instant Monument

lidí a firemní kultury jako takové na pozadí globalizovaného postindustriálního světa. Tento soubor je zřejmě tím nejlepším z autorčiny tvorby, výrazně vyčnívá z popisovaných souborů, jelikož se věnuje aktuálním problémům naší stále víc globalizované společnosti. Vidíme zde kritický pohled na současnou situaci nejen v České republice odkazující či navazující na román George Orwella 1984, kdy lidská individualita se stává zločinem. Soubor The Town I Like vypráví o stereotypu a automatizaci v unifikovaných novodobých továrnách. Ekonomika rozvíjející se po sametové revoluci s sebou přinesla nejen pracovní příležitosti, ale také i umělé, neosobní přístupy k zaměstnancům, uniformy, rozcvičky, výkony na 110 procent. Uniformita je typickým příkladem jak potlačit individualitu člověka. Daniela Dostálková na svých snímcích do jisté míry manipuluje s portrétovanými, využívá chladných prostor výrobních hal či kanceláří, pracuje na hranici aranžované fotografie s prvky dokumentárního vyprávění. V mnoha záběrech jsou zaměstnanci oblečení do firemních uniforem cvičí, skáčou nebo stojí v pozoru s nepřítomnými pohledy a jediným rozeznávajícím prvkem je barevný proužek na čepici. Inscenované kompozice s modely promíchává s portréty skutečných ředitelů, zaměstnanců, inženýrů a techniků. Prázdná bílá architektura působí jako kulisy nebo ještě spíše jako univerzální, v počítači virtuálně načrtnutý prostor. Konfrontace portrétovaných s chladným, čistým prostorem dodává fotografiím kritický pohled na tento trend. Pracovní den začíná povinnou ranní rozcvičkou, o jejímž průběhu jsou podávány zprávy v podobě bodového ohodnocení. *Celé téma nového života v nadnárodních společnostech dramatizuje skutečnost, že počet sebevražd zaměstnanců ve francouzském Telecomu se vyšplhal během tří let na neuvěřitelné číslo 37. Také průzkum, kterého se účastnilo 70 000 zaměstnanců (z celkového počtu 120 000) prokázal, že naprostá většina dotazovaných posoudila svoji pracovní situaci z lidského hlediska za nesnesitelnou.* *Žůrek. R;. Mladé české fotografky, bakalářská práce, ITF, 2010*

Nejnovější prezentovaný soubor **Instant Monument** (2007) vytvořený během podzimní stáže ve Varšavě se zabývá osamocením a prožíváním života jednotlivce. Bohužel toto krátké časové zaujetí se objevuje i ve fotografiích. Tento cyklus nemá takovou celistvost jako předchozí soubor z japonské továrny. Daniela Dostálková v několika fotografiích reaguje na podmanivé prostory socialistického realismu Paláce kultury a vědy. Sorelové ikony poválečné Varšavy. Podobné stavby vznikly v 50. letech minulého století i v Praze, třeba hotel Internacional, dnes Holiday Inn v Dejvicích, jež je menší obdobou Lomonosovy univerzity v Moskvě. Dalším představitelem architektonického stylu Sorela je Ostravská stavba na náměstí U oblouku v Porubě. V tomto cyklu autorka recykluje a volně fúzuje principy obvyklé pro současnou dokumentární, ale stejně tak inscenovanou, módní nebo reklamní fotografii. Do rozlehlých prostorů a místností velkolepého Paláce kultury a vědy, autorka inscenuje dívku oblečenou do tehdejší uniformní módy, jako bychom se najednou přenesli do minulých časů socialistické společnosti. V prostoru, který rozhodně nebyl utvářen podle lidských měřítek a potřeb tak prvek osamělého člověka působí uměle, jako v dětské stavebnici či počítačové hře. Některé fotografie připomínají osamělé, sklíčené postavy souboru Hope od Erwina Olafa. Ten však ve svém souboru nepracuje s tak monumentálními interiéry jako Dostálková.





Na Pasekách nehoří

Martin Tůma & Jakub Skokan - BoysPlayNice studio

Oba autoři jsou studenty ateliéru reklamní fotografie Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně. Soubor **Na Pasekách nehoří** (2009), je společnou prací mladé autorské dvojice fotografů Martina Tůmy a Jakuba Skokana. Pojednává o dobrovolném sboru hasiček z vesnice Želechovice na Východní Moravě. *Pro hasičky znamenal projekt původně pokus, jak mediálně upozornit na táhlý spor s městem Zlínem o techniku želechovických sborů mezi obcemi Želechovice a Želechovice Paseky. Mířená účelovost po měsících spolupráce vyprchala a akce pravidelného fotografování se proměnily v přirozenou součást kolotoče paseckého dění. Z režisérů fotografických obrázků se stali aktéři místní scény a atmosféra Pasek si tím vlastně sama nadiktovala koncept fotografií.* *www.boysplaynice.com, Mgr. Vendula Juřicová*

Všechny fotografie jsou promyšlenou inscenací, kdy nahodilost dokumentárního zaznamenání právě probíhající scény podporuje spíš prostředí Pasek moravské krajiny. Zajímavý je také přístup k samotným aktérům ve fotografiích, hasičkám ani na jednom snímku není vidět do tváře, která by jakýmkoli pohledem mohla upoutat oči diváka. Tyto postavy jsou jen figurínami na prknech vesnického divadla. Nápad projektu je jistě největším kladem tohoto souboru, jelikož řemeslné zpracování včetně svícení, které oba autoři mají bezpochyby vycizelované, trochu pokulhává za ostatními soubory dvojice autorů. Výsledek celku tak může vyvolávat v řadách diváků jedno slunečné odpoledne strávené kdesi v moravských lesích a lukách s partou bláznivých dobrovolnic. *Komponování obrázků fingovaných hasičských zásahů je promyšlenou hrou podle pravidel absurdna. Projekt však může být i jakousi výpovědí o tradici spolků, která přežila společenské změny posledních desetiletí citelné tolik ve větších městech, jako je odcizení souseda sousedovi. Je svědectvím o lidském soužití a humanitě. A hlavně připomenutím, jak důležitá je v životě hravost, bezúčelná radost a schopnost sdílet ji s druhými.*

www.boysplaynice.com, Mgr. Vendula Juřicová





Estetizovaná akce



Limbus



Martin Tůma

Narodil se 1981 ve Zlíně, v Rožnově pod Radhoštěm vystudoval gymnázium. Následovalo studium na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně, Atelieru reklamní fotografie na Fakultě multimediálních komunikací.

Mladý autor Martin Tůma ve svém oceněném souboru **Estetizovaná akce** (2010) na mezinárodní fotografické soutěži Frame 2010 se pokouší nejen o fůzi inscenované a dokumentární fotografie, ale i o propojení dalších žánrů, jakými jsou například performance či prostý obraz konceptuálně promyšlené krajiny s prvkem člověka, který je podle Viléma Heckela nedílnou součástí krajiny. Hlavním a napovrch neviditelným tématem Estetizované akce, je tvůrčí proces ve fotografii.

Martin Tůma přichází s bilancí vlastního vztahu k fotografii, prostředku vizuálního vyjádření a tvůrčího projevu. Nakolik se mu to daří, je otázkou. Jako by zkoušel, kam až se dá zajít. *Vyrovnává se se situací, kdy dosažené vizuální kvality obrazu ztrácejí vazbu k tvůrčímu aktu a autor spíše sleduje naplnění zaběhnutého trendu vlastního, či více méně sdíleného. Vizuální kultura nesená masovými médii, jakým je i fotografie, má tendence svazovat lidskou zkušenost do série obrazových vzorců. Ty se časem stávají vyčpělými stereotypy a ztrácejí vztah ke skutečnosti, takové jaká je, jedinečné, s nekonečnými možnostmi. V posledních desetiletích prošla fotografie konfrontací i fúzí s jinými médii, rozpustily se hranice fotografických žánrů. Prosazení digitální technologie obnovilo trauma z manipulace a ztráty autenticity bez ohledu na fakt, že vztah ke skutečnosti určují jiná, než technická kritéria. Ve fotografiích Martina Tůmy se prolíná krajina, performance, inscenace, vyvstává téma svícení, manipulace, kamufláže, konceptuálního umění. Estetizovaná akce je přiznaným dědictvím zkušeností fotografie. Současně je však popírá, aby mohla uskutečnit sama sebe. Performance v krajině nahrazuje vžité fotografické postupy včetně postprodukce. Se silnou vizí obrazu, který si autor v krajině celý zinscenuje a zahraje, využívá maximálně podmínek okolního prostředí. Přivlastňuje si „výtvarný materiál" zimní krajiny - sníh, napodobuje ho, manipuluje se samozřejmostí, vlastní lidskému přístupu k přírodě. Ekologie těchto obrazů spočívá v hlubokém vnímání krajiny a sebe samého v ní. Představa světa okolo nás je obrazem našeho života. Autorovu konfrontaci s médiem naznačuje i snad nevědomý odkaz na malbu Kazimíra Maleviče a jeho bourání pravidel obrazu.Virtuozita každého umění přestává být výzvou, pokud ustrne na účelu dokonalosti a perfekce a vytratí se podstata tvořivosti, živosti.* *www.boysplaynice.com, Mgr. Vendula Juřicová*

Bakalářskou prací autora je **Limbus** (2008) který je založený na inscenovaných nočních záběrech jakýchsi podivuhodných scén na hranici reality a sci-fi. Na základě autorova vyjádření je:

Limbus prostorem, do kterého si můžete ukládat své pocity, aniž byste je museli nutně klasifikovat. Limbus nevypovídá o realitě, ani o snu. Je neverifikovatelný. Zkušenost z jeho existence se dá pouze tušit. Rozhodně se nedá platně sdílet. Scény vyobrazené na fotografiích jsou inspirovány realitou i snem. Jsou autorovou reakcí na otázky vyplývající z jeho vlastní existence, ale i z malicherností každodenního života. Jsou zahaleny tajemstvím, na které ale neexistuje odpověď. Jsou to pocitové fotografie, bez velkých vzájemných vyprávěcích souvislostí. *www.boysplaynice.com, Mgr. Vendula Juřicová*



Untitled

Všechny fotografie jsou pořízeny večer, takže diváka nejvíc zaujme světelná atmosféra, kterou umí dvojice boysplaynice dokonale namíchat s reklamní příchutí a ještě si u toho, jak mají ostatně i v názvu, pěkně zablbnout. To do jaké míry své anotace berou vážně je otázkou. Některé z fotografií tohoto souboru, ale i ze souboru **Untitled** (2007), nám mohou připomínat tvorbu amerického fotografa Gregoryho Crewdsona, který je, řekl bych, jedním z hlavních představitelů tvorby inscenovaného dokumentu. Tato ikona inscenované fotografie je pro dvojici Tůma Skokan jistě velkou inspirací, především ve formě zpracování. Estetický dojem je stěžejní v práci obou autorů, ke kterému nejvíce přispívá světlo, pečlivě namíchané z několika zdrojů. Tajemné vyznění scén podporuje světlo „přechodů", rozbřesku či stmívání, které od sebe nelze vždy snadno odlišit. Postavy na snímcích jsou často bezradné, křehké či přistižené v intimních okamžicích. Na některých snímcích je patrná počítačová manipulace, klonování postav či skládání záběrů z několika expozic. Martin Tůma je zvyklý pracovat při fotografování s umělým osvětlením a tato řemeslná dovednost jej posunuje dál k inscenované tvorbě od prostě tradičních dokumentárních autorů, kteří neradi používají bleskové, umělé světlo.





Lukáš

Jakub Skokan

Jakub Skokan, stejně jako jeho kolega a spolužák Martin Tůma, pochází z Moravy. Narodil se ve Znojmě v roce 1985, vystudoval zde Ekonomické Lyceum Garance. Následovalo studium na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér reklamní fotografie. Soubor **Lukáš** (2008) je obrazově odvyprávěný příběh malého nevidomého chlapce tak, jak jej vidí svět a jak on sám svět okolo sebe vnímá.
Je to závěrečná práce na fakultě multimediálních komunikací na UTB ve Zlíně. Autora na počátku celého souboru zajímá pestrost života nevidomého dítěte, které se ocitá v běžném životě. Fotografování celého souboru trvalo necelých pět měsíců při nepravidelných návštěvách rodných Kuchařovic, malé obce na jižní Moravě, odkud pochází jak autor Jakub Skokan, tak malý Lukáš.

Když nahlížíme do fotografických obrazů Jakuba Skokana, ve kterých představil nevidomého chlapce Lukáše, neubráníme se s největší pravděpodobností pocitu, že vytrácející se tvar, pomalé vyhasínání světla a blednutí barev na snímcích je jakousi realizovanou metaforou chlapcovy optiky světa. Zdá se, jako kdyby tlumená barevnost čtvercových obrazů spojená s pohybovou rozostřeností u vnímavého diváka umocňovala intenzitu zvukových a haptických efektů navozených ve fotografiích. Slyšíme rachotit a troubit přijíždějící vlak, cítíme chvění mostu i závrať z kolotoče, doléhá k nám hlas maminky volající do dvora nebo měkký zvuk míče skákajícího po schodech. Svěžest a elegance autorova vizuálního jazyka společně s výjimečnou schopností vcítit se a nebýt přitom sentimentální, napomohla vzniku série fotografií tvořících mnohovrstevnatý portrét neobyčejného dítěte.

A to přesto, že autor chlapcovu tvář v obrazu neustále obchází. Naše zkoumavé pohledy jsou odráženy padajícím míčem, sklouzávají po natočeném obličeji, nedosáhnou ho v přílišné dálce či zabřednou v šeru, do něhož je chlapec vnořen. Na jiném místě fotograf ohraničí výjev tak, aby se hlava chlapce do záběru už nevešla. Zdá se, jakoby se soustavným odvracením hledáčku od chlapcovy tváře autor snažil o jisté vyvážení nerovné pozice chlapce a diváka, o jakési „nevidět a nebýt viděn“.

Rozmazané postavy obývající s Lukášem obrazový prostor jen akcentují relativnost těkavého viditelného světa, který je ve fotografiích vizuálně potlačen. Lidé na obrazech, to jsou jenom hlasy zvenčí, vzduch zvířený rychlou chůzí, vůně, která hned vyprchá. Dokonce i na snímku, kde je chlapec svými rodiči prudkým pohybem vymrštěn do vzduchu, je jeho zřetelně prokreslená postava jako by zamrzlá v povětří, přesto, že v rozostřených rukách, které ho pevně drží, pohyb ještě odeznívá. Jakub Skokan tak ukotvuje chlapce ve významovém centru obrazového příběhu a pozornosti diváka, aniž by mu přisoudil nápadné místo ve středu fotografií. Jako by byl pro něj do toku času vsunut jakýsi ohraničený prostor bezčasí, v němž lze levitovat bez vynaložené námahy a který svojí překvapivou dimenzí vytváří zcela nová pravidla.

Hluboce se mě dotýká zejména jedna z fotografií. Je na ní Lukáš sedící u stolu v přítmí pokoje. Sedí obrácen tváří k oknu, oči má zavřené, dlaní se dotýká chladivé sklenice s vodou. Na ubruse svačina a květináč s pokojovou kytkou. Co je za oknem, se výjevu jakoby netýká. Pohled do zahrady s postavou kosící trávník je zamlžen a ohraničen výřezem okenního rámu. Z tmavé místnosti působí okenní tabule jako zarámovaný obraz s krajinářským





Myslivci

motivem přetřený tlustou vrstvou laku. Chlapec se „dívá" na tento obraz, kterému je najednou nekonečně vzdálen, stejně jako já se teď dívám na obraz, ve kterém se nachází on. Jeho obličej je jím prozářen, on toto světlo ale nevidí. Najednou se může zdát, že tento snímek převrací perspektivu pozorovaného a pozorovatele. Ne my pronikáme čtverci snímků a pozorujeme život chlapce, který je ponořen ve své vlastní tmě, ale on ze své tmy pozoruje vnitřním zrakem zarámovaný obraz pro něj neskutečného světa, který k němu proniká ve zvuku sekačky, leč pořád zůstává za dotýkaným sklem. web autora: www.boysplaynice.com, Lucia L. Fišerová, Nevidět a nebýt viděn

Na velmi tenké hranici mezi dokumentární fotografií a inscenovaným obrazem se nachází soubor **Myslivci** (2008). Volná fúze těchto žánrů se v barevných, čtvercových formátech prolíná s bleskovým světlem a pohybem rozostřené kamery. Takovýto obraz simuluje rychlost, pohyb a strach lovené zvěře, při odvěkém boji o přežití. Smečka homo sapiens ozbrojena nejen střelnými zbraněmi, ale i chutí zabíjet, honí chudinku zvěř, které většinou nedá šanci přežít. Zajímavý je Skokanův netradiční přístup k tomuto tak zaběhlému a mnohokrát dokumentárně zpracovanému tématu, jakým hony v dokumentární či reportážní fotografii jsou. Stejné téma zpracovala dánská manželská dvojice Nicolai Howalt a Trine Sondergaard v souboru „How to Hunt" (Jak lovit). Na pomezí dokumentu a fikce vytvářejí neosobní až téměř v estetizovaném provedení, bez potřeby zachytit momentku, dnes již tak zprofanované činnosti, jakými lovy jsou, pomocí fotografické montáže prováděné vrstvením několika záběrů na sebe. Skokan pouze exponuje záběry na delší čas závěrky, v několika případech s použitím bleskového světla, které „zmrazí" a zostří předměty či krajinu v popředí.

Z těchto dvou souborů mladého autora, bych vyzdvihl první popisovaný soubor o malém Lukášovi. Do této doby je tím nejlepším z autorovy tvorby. Je totiž, opravdu poctivý, prožitý. Na fotografiích je vidět dlouhodobý přístup. Počet několika dní či týdnů s portrétovaným, byt' s přestávkami se kladně podepisuje na výsledku. Není to jen povrchní splnění školního cvičení s externími blesky, jak tomu je u některých souborů autorské dvojice boysplaynice. Devizou tohoto souboru je vybrané téma i dokumentární rovina zpracování. Do jaké míry je tento soubor inscenovaný to ví nejlíp autor. Pokud si v některých záběrech přihrál onen klíčový moment, či si malého Lukáše „postavil" na místo kam potřeboval pro lepší kompozici celého záběru, nic to nemění na skutečnosti, že výsledek je přesvědčivý a silný vizuální zážitek.





Jarmil

Jakub Jurdič

Ze severní Moravy, konkrétně z Havířova, pochází poměrně výrazný autor Jakub Jurdič narozený v roce 1987. V Havířově také vystudoval Střední průmyslovou školu elektronickou, po té absolvoval na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně, Fakultu multimediálních komunikací, Ateliér reklamní fotografie. Po tři měsíce byl na stáži v estonském Tallinnu na Estonian Academy of Art. V autorově souboru **Jarmil** (2010) je zřejmá inspirace severskými filmy, které jsou pověstné svou syrovostí a jedinečnou poetikou. Osobně vidím i spojitost s kultovním filmem Forest Gump od amerického režiséra Roberta Zemeckise, který vypráví příběh na základě fiktivní biografie fiktivního hrdiny své země, řekněme „komiksovým způsobem". Podobným způsobem vypráví také Jakub Jurdič příběh svého Jarmila, postavy fiktivního asociála, kterého si zahrál místo Toma Hankse sám autor Jurdič.

Jarmil je člověk, asociál, který se potýká s každodenní nicotností. Nemá přátele, žije s matkou a jeho jediné aktivity jsou práce a sbírání odznáčků. Je to fiktivní autoportrét, ve kterém se autor snaží zachytit jakousi prázdnotu bytí a rezignaci na to cokoli změnit. Každý z nás občas zažívá pocity odcizení od okolí, tento zvláštní druh samoty ale po čase zmizí. Někteří lidé žijí s tímto pocitem neustále. Autor v tomto souboru reflektuje své přání, jak by nechtěl dopadnout a zároveň se snaží v divákovi letmým dotykem navodit soucit s Jarmilem, protože v dnešní době, kdy se každý soustředí sám na sebe, je soucit nedostatkovým „artiklem". *Jurdič, Jakub: Explikace autora k souboru*

Tím, že modelem stojí sám autor, jakoby Jarmil, jehož pohled nikdy nemíří přímo do objektivu a vždy je stydlivě sklopen k zemi, nereprezentoval jen sám sebe, ale i všechny jemu podobné. Proměnou vlastní identity v inscenovaném autoportrétu se autor díky převleku a změně výrazu zakrývá neviditelnou maskou a hraje roli osamělého člověka. Každý z nás hrajeme některou z rolí, kterou jsme si zvolili a pomocí masky můžeme odhalit, jak píše níže Jitka Teubalová ve své bakalářské teoretické práci (Maska a převlek v současné české fotografii), obraz své duše. Maska psychologická – obraz duše.

Ve výše zmíněných společenských rolích (ať už se týkají našich veřejných nebo soukromých aktivit) je již fyzická maska na obličeji méně častá, uplatňuje se hlavně konkrétní ošacení - převlečení, účes, líčení či různé doplňky, ale také specifická gesta a chování či způsob řeči. To všechno spolutvoří nejen naše různé vnější role, ale vyjadřuje i naše vnitřní pocity, nálady, které jsou také částí naší identity. Je vlastně jakousi civilní, již méně hmatatelnou či dokonce už jen v přeneseném slova smyslu, ale přesto maskou, kterou si každodenně nasazujeme, abychom mohli naše role „hrát". *Teubalová, Jitka: Maska a převlek v současné české fotografii, Bakalářská teoretická diplomová práce (2009)*

Celý soubor je na první pohled zábavný, tak jako již zmíněný Forest Gump, ale pod povrchem tušíme onu šedivost sedmi dnů v týdnu a zoufalost z budoucnosti. To podporuje i záměrná desaturace fotografií i zvolené období zamlžených podzimních a zimních dnů vyvolávající depresi. Prázdnota a typ zvolených interiérů diváka zavádí do období socialismu, kdy podobný typ člověka jako Jarmil většinou završil svou profesní kariéru v některém ze skladů státního podniku. Autobusová zastávka a občerstvovací bufet jsou v Jurdičových fotografiích ještě přeživší otisky té doby, jen plné regály vesnického





Day After

koloniálu tuto scénu poněkud ruší a prozrazují období „blahobytného“ kapitalismu. Osamělá, sklíčená postava s upřeným pohledem k zemi, je víc než podobná postavám ze souboru Hope od Erwina Olafa, který také fúzuje dokumentární fotografii s inscenovanou. Propojení dokumentárního přístupu s inscenovaným autoportrétem je šťastná volba také pro Jakuba Jurdiče. Nejen díky tomu dostal za soubor Jarmil autor 3. cenu ve fotografické mezinárodní soutěži Frame 2010 v kategorii Klasika. V největší fotografické soutěži Czech press Photo obdržel také s tímto souborem cenu Canon Junior Awards-kategorii portrét 2010, kde většina porotců nepoznala, že je celý soubor pečlivou inscenací autora. Jednoduchost a vtip, bez použití jakékoli digitální manipulace (nepočítám desaturaci barev obrazu) této práci svědčí a jsou důkazem toho, že i v dnešní době plné počítačových mutací se dá udělat silný soubor.

Také v souboru **Day After** (2010) se autor zabývá fiktivní neexistující realitou jako v předešlém souboru a svěže uplatňuje volné fúzování mezi inscenovanou portrétní a dokumentární fotografií. Tato různorodost, rozšiřuje hranice zobrazování jedné a téže osoby tak, jako tomu bylo u Jarmila. Na rozdíl od již zmíněného prvního souboru, v tomto cyklu je využita možnost práce s umělým osvětlením. Všechny fotografie jsou záměrně posunuty tonálně do černé (jeden ze symbolů smrti) a jednotlivé barvy jsou desaturovány na samou hranici „barevnosti“, takže se na první pohled zdají jako by černobílé. Touto formou se snaží autor v souboru Day After přiblížit k tématu smrti a posmrtného života. Sám o své práci píše:

V tomto souboru jsem se snažil ztvárnit, jak to asi může vypada po smrti. Představuji si to jako nějaký „očistec“. Čas zde nemá hodnotu, dějí se zde různé anomálie a člověk je konfrontován sám se sebou. Neztotožnuji se s „ideologií“ ráje či pekla... spíše je pro mne smrt, tak jako pro každého, určitou neznámou, ale je svým způsobem fascinující. *Jurdič, Jakub: Explikace autora k souboru*

Některé fotografie jsou svým zpracováním, ale i obsahem, podobné některým pracím amerického fotografa Gregoryho Crewdsona či vlámského malíře Rembrandtha Van Rijna s jejich citem pro ztvárnění scén v šerosvitu. I Crewdson je okouzlen tím, co se děje mezi snem a skutečností, rád se inspiruje hollywoodskými filmy a horory. Jeho způsob práce ale připomíná, co se do osvětlení a složitostí scén, spíše filmovou produkci. Jurdič se spokojil v souboru Day after po technické stránce pouze s jedním světlem a většinu snímků exponuje na sklonku dne, kdy ještě jde trochu vidět postavu obklopenou temnou krajinou. Denní světlo již nenarušuje onu snovou scénu dne, přichází noc, přichází okamžik kdy něco končí a něco jiného začíná, přichází okamžik „Den poté, co“, který na každého z nás čeká.






Little Hanoi





Ordinary Living

Štěpánka Stein a Salim Issa

Oba autoři se narodili v Praze, Štěpánka Stein v roce 1976 a Salim Issa v roce 1973. Jsou absolventy fotografického ateliéru profesora Pavla Štechy na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Ve volné, ale i profesní tvorbě, se zaměřují spíše na obory portrétní, módní a reklamní fotografie, avšak v souborech Czechmania, Newcastle, Karlín a Little Hanoi, využila tato dvojice subjektivně-dokumentárního nazírání a zpracování problematiky se sociálním podtextem. Volně propojují a skládají komerční způsob fotografování s volnou tvorbou. Mají stálý rukopis. Typickým aspektem jejich práce je ostré zábleskové světlo, které dramaticky osvětluje fotografovaný objekt a zdůrazňuje tak jeho význam a zároveň tak potlačuje scénu v pozadí, která je většinou temná, desaturovaná, prostá výrazných barev.

V souboru **Little Hanoi** (2008) pracují s přisvícením scén bleskovým světlem, zatmavením a desaturováním pozadí, což se shoduje s jejich komerčními zakázkami. Jinak ale tento soubor překračuje hranice klasické módní fotografie směrem k sociálnímu portrétu. Fotografie vznikaly v prostředí největší pražské vietnamské tržnice Sapa v Libuši. Tato tržnice je jako malé městečko uvnitř české metropole, jen s tím rozdílem, že zde jsou jen vietnamští občané a jejich produkty, zboží, restaurace i buddhistická svatyně. Autorům šlo především o to postihnout nenapodobitelnou „hanojskou“ atmosféru Sapy a také poukázat na roli, kterou u nás vietnamská komunita hraje. Další výzvou byla poněkud zjednodušeně, jiná estetika, očekávání nepoznaného. Jako bychom se v jejich snímcích přesunuli do jiného světa, města s jinou atmosférou. Ve svých fotografiích zachycují jak jednotlivce, tak celé rodiny, prezentující několik generací Vietnamců různých věkových kategorií v jim přirozeném prostředí a pomáhají překonat českou společností pěstované klišé Vietnamec = stánkař. Zvláště u dnešní mladé generace tomu je právě naopak. Toto propojení subjektivního dokumentu s inscenovanými portréty, jsou pro Štěpánku Stein a Salima Issu typické v jejich tvorbě a v tomto cyklu nabízí divákovi vhled do vnitřního života tolik uzavřené komunity. Počítačové manipulaci, která se v reklamní branži tak často užívá, se v tomto souboru, jako i souboru Karlín nebo Newcastle autoři vyhýbají. Inscenují pouze při samotném fotografování a zbytek již odvypráví jejich sestavená kolekce fotografií. Desaturace barev je průvodním jevem jejich fotografií. Vietnamci i jiní Asiaté kladou velký důraz na symboliku, na používání barvy jako takové a takto desaturované snímky pro ně byly výrazem smutku. V oblasti inscenovaného dokumentu a portrétu je tato práce prozatím to nejlepší z tvorby této dvojice.

Dalšími soubory, ve kterých autoři balancují mezi dokumentární a inscenovanou portrétní fotografií, je cyklus z Newcastle **Ordinary Living** (2005) neboli obyčejný život, který zaznamenává v tvářích obyvatel trochu jiný pohled a názory cizinců na město severovýchodní Anglie, kde autoři byli na měsíčním studijním pobytu. V typickém industriálním městě, kde se vše točí kolem práce, byznysu a neutichající výroby, můžeme najít také pláže, odpočinek, zábavu, ale hlavně obyčejný život, jako kdekoli jinde. Většinu fotografií vytvořili na místech, kde město hraničí s přírodou; v Southshield a Northshield. Surfeři na pláži, psí dostihy, párty na Whitley Bay u příležitosti národního svátku Bank Holiday, všechna tato místa, lidé a události, jsou nedílnou součástí krásy a patosu životního





Czechmania

stylu v prostředí dělnické vrstvy v průmyslovém městě. Oproti předchozímu souboru se v této práci projevil nedostatek času, strávený v místech fotografování, hlubší, detailnější přístup by snad posunul tyto fotografie ještě mnohem dál. Takto je z tohoto souboru cítit jen krátkodobé zaujetí, podobné práci na školním úkolu či týdenní zakázce na objednávku pro lifestylový magazín.

V roce 2003 získali Štěpánka Stein a Salim Issa Grant hlavního města Prahy v soutěži Czech Press Photo. Jako téma ke zpracování a zachycení proměn hlavního města Prahy si autorská dvojice vybrala příběh pražské čtvrti **Karlín** (2004), která byla v roce 2002 z části zaplavena vodou a ze všech městských částí utrpěla nejvíce. Nejen v této, ale i další sérii **Czechmania** (2004), vytvořili fotografie, které jsou spojením subjektivního dokumentu a portrétu s prvky módní fotografie.

V druhém jmenovaném souboru reflektují trend typický pro mladou generaci, kdy mládež přijímá módu a design a současně je tvůrčím způsobem přetváří. Hlavním kritériem autorů pro výběr "modelů" je jejich výrazný nebo osobitý styl. Důležitou součástí celého souboru jsou odkazy (pošli to dál), ať už napsané v rychlosti během chůze nebo precizně připravené. Jednotícím prvkem portrétů je silueta Pražského hradu v pozadí. *www.domfoto.sk*



Žijeme v Ikea





Volby podle Burdy

Radek Burda

Tento svérázný člověk je fotograf samouk a zřejmě to jej dělá tak osobitým autorem, jakým bezpochyby je. Narodil se v Pardubicích v roce 1964, vystudoval Matematicko-fyzikální fakultu UK v Praze. Dlouhá léta pracoval v cestovním ruchu, mimo jiné pořádal zájezdy v malých skupinkách do exotických koutů světa, kde organizoval fotografické workshopy či sbíral materiály na své obrazové výpovědi. Zpočátku se jeho tvorba pohybovala v poloze klasické reportážní a cestovatelské fotografie, jak tomu je například u souboru z Etiopie, kde dokumentoval život v údolí řeky Omo, která je považována za kolébku lidstva. Další soubory z albánských smetišť, nebo soubor o čínských water people, či kubánských boxerech, jsou spíše cestovatelské záznamy pracující na pomezí reportáže a dokumentární fotografie se sociálním podtextem. Během cestování se vyvíjí i jeho fotografické vidění a zájem o obyčejné dění všedního dne. Radek Burda je živelný nejen ve stylu, jakým cestuje a toulá se po světě, ale opravdová, nenahraná živelnost a pohlcení nápadem, který se zrodí v jeho bujné fantazii, je průvodním aspektem celé jeho tvorby. Brzy při svém počínání pochopil, že nechce jít cestou velkých dokumentaristů, jakými jsou například Robert Frank, Sebastião Salgado nebo Martin Parr, kteří více či méně zaznamenávají skutečnost, život, který si plyne sám svým tempem bez přičinění autora, ale že chce samotné příběhy a scény vymýšlet, konstruovat, měnit souvislosti, aranžovat a prvku nahodilého cvaknutí spouště využít jen v některých případech. Mnohdy jej k takovému počínání vede i ekonomická stránka věci. Jelikož nepracuje s týmem asistentů, osvětlovačů či maskérek, zbývá mu dost prostoru na improvizaci, která je autorovi vlastní.

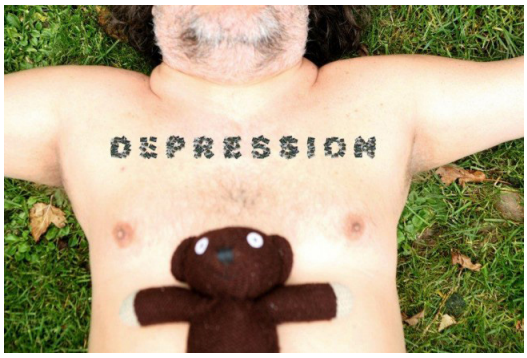
Stejně tomu bylo u jednoho z jeho prvních souborů inscenovaného dokumentu. Za sérii fotografií s názvem **Žijeme v Ikea** (2009) byl vybrán mezi finalisty Sony World Photograph Award 2010. Cyklus fotografií Radka Burdy vznikl zcela bez jakéhokoli štábu, profesionálních modelek, světelného parku a vysokých rozpočtů. „Je to jako dát v nastavení gól z penalty. Hlavou a Oliveru Kahnovi," uvedl ke svému postupu do finále Burda. Shodou náhod podobné téma nadnárodního řetězce IKEA zpracovala, ale trochu jiným způsobem i Kateřina Držková spolu s Barborou Kleinhamplovou již o tři roky dříve, v průběhu roku 2006. Burda při osobním rozhovoru vysvětluje, že jde zcela o shodu náhod, nakolik je to pravda, netuším. Ve světě Radka Burdy je možné vše. Oba zmínění autoři poukazují ve svých souborech na globalizovanou, sjednocenou estetiku nábytku a interiérů moderního bydlení. Původní Burdův záměr prý bylo vyfotografovat známého českého herce Bolka Polívku v interiéru IKEA po dvaceti letech od premiéry filmu Kurva hoši guten tag, jelikož se mu nepodařilo zprodukovat celý projekt, přešel na nápad zaznamenat v umělých interiérech obchodního centra své známé, jako spolužijící páry v jedné domácnosti. Dalším souborem s příchutí fotokomiksu je soubor inscenovaných fotografií **Volby podle Burdy** (2010), kde s nadsázkou představil billboardové šílenství před volbami v České republice. Také na tomto souboru je vidět pro Burdu typický „partyzánský přístup". S ničím si nedělá velkou hlavu, světlo, kompozice či práce s barvou nejsou pro něj to hlavní co ve svých fotografiích hledá. Důležitá je pro něj okamžitá realizace právě příchozího nápadu. To se však odráží i na výsledku samotném.





Top Model XXL Large





Assumption of Eva Aichmajer





Premiérská Epopej v pěti heroických plátnech

Ve svých souborech Burda pracuje s ironií, sarkasmem, absurditou a mnohdy i lehkou erotikou a vtipem. Na mnoha snímcích se objevuje sám autor, většinou v intimních pózách či legračních zesměšňujících postojích. Dělat si sám ze sebe srandu mu opravdu není cizí. Burda si na nic nehraje a na fotografiích je sám sebou. Ve svých souborech poukazuje na aktuální politickou situaci, stav médií a společnosti, chování známých osobností, prostupující sociální sítě. Zcela zásadním a neotřelým, originálním způsobem reaguje na život kolem sebe. Má potřebu se obrazově vyjadřovat k tématům, která se ho jako občana České republiky bezprostředně týkají. Živí se jako obrazový editor Lidových novin, takže s fotografií je denně ve styku, snad i proto jde svou cestou, která je tolik odlišná od zbytku českých dokumentaristů. Ve své volné tvorbě neřeší, jestli je fotografie ostrá, dobře zasvícená, postprodukčně vycizelovaná a tak podobně. Zajímá jej obsah a autentická potřeba vyjádření, zachycení nálady, nápad, sdělení. Vyumělkované, technicky dokonalé snímky jej nechávají chladným, či jej někdy doslova vybízejí k reakci, takže píše recenze či sloupky do různých periodik kde si autory zmíněných nudných, byt' „dokonalých souborů“ bere "na mušku". Je zastáncem snapshotů, kdy autor vytváří jakýsi pracovní snímek, aby viděl jak scéna, světlo, model vypadají a podle toho mohl uspořádat celkovou kompozici záběru. Burda takovéto snapshoty miluje a využívá i při své práci, jen s tím rozdílem, že pro něj to jsou již finální obrazy. Výhodou takovéto fotografie bývá její nevyumělkovanost, rychlost, ale především syrovost. Dříve, ještě před příchodem digitální fotografie, využívala spousta reklamních či módních fotografů pro tak zvané snapshoty, různé druhy a formáty Polaroidů. Dnes se k těmto účelům používají mobilní telefony nebo malé digitální kompaktní fotoaparáty.

Soubor **Premiérská Epopej v pěti heroických plátnech** (2009) je historické podobenství bývalé vlády premiéra České republiky Mirka Topolánka. Jak píše autor ve svých textech, je to veselé nadkontinentální drama, které je dopředu promyšlenou akcí kde autor především využívá inscenace před samotným fotografováním.

V souboru **Top Model XXL Large** (2010) se autor zabývá obezitou a definicí „krásné ženy“. Jelikož sám není zrovna nejštíhlejší a své proporce dává veřejně na obdiv, má k tomuto tématu jistě blízko a svou zkušenost zúročil i v kolekci jeho fotografií. Vypořádal se s tím, jak je pro něj typické, s humorem, nadhledem, ale i citlivým pohledem do nitra ženy, která bojuje s nadbytečnými kily, jejíž postava nezapadá do dnešního modelu štíhlé, dokonalé, „barbie ženy“. Za slupkou ironie odhaluje nejen samotný problém s nadváhou, ale poukazuje na "masírování " dnešní mladé generace reklamními spoty o zdravé výživě, dobře vypadající pleti, "vyžehlených" tvářích z titulních stran časopisů. Pro odlehčení vstupuje do některých záběru nejen autor posilující s činkou na břiše, ale i prezident republiky Václav Klaus ve formě obrazu visící na stromě jako všudypřítomný František Josef I za vlády Rakousko-Uherska. Tyto fotografie jsou se souborem Premiérská epopej v pěti heroických plátnech tím nejzajímavějším z autorovy tvorby.

Soubor **Assumption of Eva Aichmajer** (2010) je parafrází na biblických pět schodů přijetí smrti, neboli v Burdově podání přijetí svazku manželského. Herečka Eva Aichmajerová mu posloužila jen jako fiktivní postava v jeho příběhu, kdy pravda nás nakonec vždy doběhne. Tento soubor je poskládán z aranžovaných fotografií, na kterých



I love Hong Kong



Time of Our Innocence





se objevuje i sám autor, další fotografie jsou doplněny textem, koláží, takže vypráví příběh o předpokladech, popření, vyjednávání, depresi, hněvu, následného přijetí a možná i svazku manželském v dosti šíleném podání autora.

I love Hong Kong (2010) je intimní zoufalá zpověď „Obchodního cestujícího" z hotelového pokoje, kdy fotografuje sám sebe, opuštěného v cizí zemi, kde v soukromí může být sám sebou. Inspirací mu byl film Ztraceno v překladu.

Soubor **Time of Our Innocence** (2011), Čas naší nevinosti, je zprávou o našem vnímání kambodžské genocidy, kde padly za oběť tři milióny lidí. Autor do fotografií mimo jiné zakomponoval komiksové bubliny s textem jako citace amerického pop-artového umělce Roye Lichtensteina. Klasická fotožurnalistická obrazová výpověď již podle Burdy nemá tu sílu jako v minulosti a proto se uchyluje k novým způsobům propojování výtvarných technik v jeden výsledný obraz.

Tímto souborem se Burda vymezuje od dokumentární fotografie asi nejvíc, využívá postupů inscenace, počítačového klonování, koláže, textu, komiksových prvků, vlivu sociálních sítí (facebook). V jeho tvorbě nastupuje manipulace nejen při samotném vzniku snímků, jak bylo u něj zvykem v předešlých souborech, ale začíná využívat a fúzovat oblast digitální manipulace při postprodukci v Adobe Photoshop. Opouští zaběhlé způsoby tvorby i prezentace klasické dokumentární fotografie, tato parketa je pro něj mrtvá. Burda se pohybuje na prknech bláznivého divadla, kdy fotografie je jen prostředník mezi autorem a divákem. Na poli české současné, dokumentární fotografie, ale i inscenované tvorby je s tímto přístupem opravdu výjimkou.

III. DIGITÁLNÍ MANIPULÁTOŘI —
JULIANA KŘÍŽOVÁ A JAKUB VLČEK
ZUZANA BLOCHOVÁ A DITA LAMAČOVÁ
SYLVA FRANCOVÁ
BARBORA BÁLKOVÁ
JIŘÍ ZYKMUND







Ideální pár

Juliana Křížová, Jakub Vlček

Absolventi ateliéru reklamní fotografie na Fakultě umění a designu Univerzity J. E. Purkyně Juliana Křížová (narozená v roce 1986) a Jakub Vlček (narozen 1982) jsou pražskými rodáky. Tvorba této dvojice má náznak směřování nově vznikajícího proudu inscenované dokumentární fotografie. Klasické pojetí dokumentu s humanistickými tématy, fotografie nestřežených okamžiků pouličních scén či vtipných momentů, zřejmě některé diváky, ale i samotné autory přestává bavit a tento prostor, zdá se, jako by byl vyprázdněn. Možná právě proto autoři Juliana a Jakub spojili síly ve své tvůrčí práci a příběhy svých souborů režírují od začátku až do konce. Jejich práce sice nese prvky dokumentární fotografie, ale většina scén je do detailu promyšlenou inscenací. Vycházejí z estetiky reklamní a módní fotografie. Napomáhá jim v tom samozřejmě, jak je dnes zvykem pro mladou nastupující generaci, počítačová manipulace. Všechny soubory vytvářejí společně, kdy každý má svou roli. Juliana se zabývá víc produkcí a Jakub ovládá řemeslo postprodukce. Ve své práci se pokoušejí alespoň z části aplikovat reklamní estetiku, způsob svícení, retuší a postprodukce jako takové na volnou tvorbu. Vznik každého souboru nebo fotografie je hodně závislý na společných debatách, za objektivem se oba autoři střídají a promýšlejí každou kompozici. Před fotografováním je připraven i detailní "storyboard", podle něhož poté postupují. Jedním z důvodů, proč jdou cestou počítačového skládání jednotlivých záběrů, je technická stránka, vybavení světelného parku, finance a podobně. Snahou je však montovat fotografie co nejméně, jelikož tato část je nesmírně náročná na čas.

Z tvorby Juliany Křížové a Jakuba Vlčka jsem do této práce vybral stěžejní soubory Ideální pár a Transcendence, které se pohybují nejvíce na hraně inscenované a dokumentární fotografie. Dalo by se říct, že jde spíš o inscenovanou fotografii s prvky dokumentu. Za průkopníky tohoto přístupu ve světě fotografie, bychom mohli považovat autory Jeffa Walla a Philipa Lorcu di Corcia, jež jsou jistě velkou inspirací pro dvojici Křížová, Vlček.

Soubor **Ideální pár** (2007) autorská dvojice ve své krátké anotaci popisuje takto: Žijeme v ideálním světě. Máme za sebou báječnou minulost a před sebou úžasnou budoucnost. Rádi se obklopujeme hezkými věcmi. Rádi se bavíme. Nechceme se trápit problémy druhých. Nechceme se ohlížet. Nekomunikujeme. Jsme ideální. Vše naznačuje tomu, že autory fascinují základní lidské otázky. Kdo jsou a proč zde jsou ? Jaký je dnešní životní styl, vyčerpání mezilidských vztahů v současné společnosti, transformace starých hodnot ? Ve fotografiích Ideálního páru je vidět ono pozlátko majetku, kariéry, luxusu, krásy, zábavy. Vše, čeho si dnešní spotřební společnost cenní asi nejvíce. Je v nich, ale také vidět samotu, chladnost vztahu, čekání na něco co stále nepřichází. Štěstí a radost ze života nenajdeme ani na jedné fotografii. Dokonalé barvy, dokonalá auta, dokonalý design interiéru ba i dokonalí v počítači vyretušovaní ("vyžehlení") lidé jen podtrhují ony vysněné role dnešní generace. Záměrné využití práce s barvou a barevného kontrastu, kompozice a skladby obrazu, přispívají k reklamnímu způsobu agitace všudypřítomného billboardu. Do jisté míry vypadá tato série jako ještě neuzavřená, snad to takto autoři chtěli. Předhodit divákovi jen myšlenku a zbytek nechat na něm a jeho představách. Tato série byla součástí





Transcendence

expozice projektu Via Lucis 1989-2009 (putovala po městech Brusel, Bratislava, Jindřichův Hradec), který odráží na proměnách fotografické optiky proces společenské a kulturní transformace. Za hranicemi České republiky je způsob prolínání reklamních postupů postprodukce s dokumentárním vyprávěním příběhu v oblasti umělecké fotografie již dávno praktikován. Nejblíže k souboru Ideální pár má práce fotografky Julie Fullerton-Batten, dnes žijící v Londýně. Její cyklus Awkward také pojednává o odcizení, samotě a prázdnotě dokonalých lidí, jako je Ideální pár. Postavy z tohoto souboru jsou spíše androidy, než lidmi, které můžeme potkat na ulici. Vypadají jako vymodelovaní v jakémsi anatomicoanimačním programu. Pro tvorbu Julie Fullerton-Batten jsou velice důležité a typické vzpomínky na své dětství. Tyto dětské příběhy vypráví skrz fotografii, kterou montuje a jinak manipuluje v počítači. Podobné postupy využívá celá řada autorů, jakými jsou například američanka Caroline Shepard, která také výtečně ovládá počítačovou postprodukci, ale její příběhy nejsou zdaleka tak strhující. Zajímavé jsou fotografie souboru Dreamworks propojující svět práce a industriálního prostoru s prvky zábavy a přírody, inspirující se v dílech slovenských dokumentaristů z období socialistické propagandy od Francouze Vincenta Debanne. Na pomezí dokumentu a fikce jsou i snímky Wendy McMurdo, která vytváří fotografie inspirovány dětským světem.

Další zatím zřejmě nejlepší práce z tvorby autorů Juliany Křížové a Jakuba Vlčka je soubor **Transcendence** (2009), za který získali druhé místo v mezinárodní soutěži Frame v roce 2009 v kategorii IN. Také v těchto fotografiích uplatňují autoři počítačovou manipulaci, ale většina snímků, až na výjimky, je pořízena v přirozeném světle a jsou oproštěny od jakoby reklamně zasvícených scén. Tímto i vlivem dalších prvků se celá série posouvá do prostoru snění a melancholie.

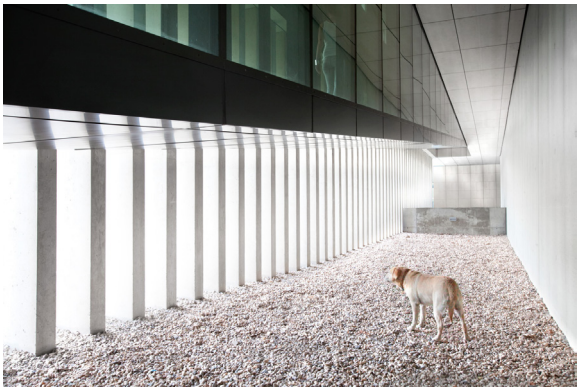
Anotace souboru z webových stránek autorů:
1. z lat. transcendó, překračuji, přesahuji označuje skutečnost přesahování, překračování, často ve smyslu jakéhosi nadhledu či větší obecnosti. Opak je imanence
2. přesahování smyslových i rozumových možností, skutečnosti
3. Specifický význam dal termínu transcendentální Immanuel Kant, podle něhož transcendentální filosofie (myšlena Kantova filosofie) nevychází z hranic zkušeností a nezabývá se předměty, světem "věcí o sobě", tedy transcendentnem (v Kantově pojetí), nýbrž zkoumá náš způsob poznání předmětů, především předem dané předpoklady, apriorní formy poznání (bez těchto apriorních forem nemůže se podle Kanta uskutečnit žádné empirické poznání). Pojem transcendentální je často chápán ve stejném významu jako transcendentní (ve filosofii obvykle to, "co překračuje hranice tohoto světa", existuje mimo tento svět. U Kanta to, co překračuje hranice zkušenosti). *www.krizovavlcek.com*

Lektorka Anna Vartecká z Fakulty užitého umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, popisuje tvorbu této dvojice v časopise Fotograf.

Zobrazit hluché místo života, jakýsi meziprostor, který je téměř nedefinovatelný, je velkou výzvou i pro zkušeného autora. Juliana Křížová a Jakub Vlček se rozhodli věnovat pozornost vnitřnímu rozpoložení mladého člověka na prahu dospělosti, který je pod vlivem často protichůdných vnějších okolností. Cyklus Transcendence (2009) analyzuje a obnažuje právě toto specifické životní období, ve kterém poprvé vážně bilancujeme a hodnotíme svoji

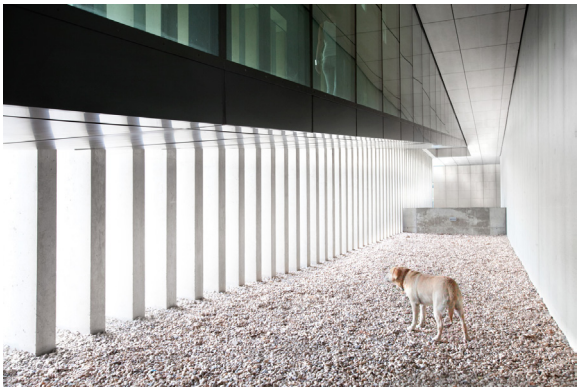


After Efects









Hranice

minulost, abychom našli sami sebe a svoji další perspektivu. Pocity nepochopení, deziluze, sociální izolovanosti a různé jiné formy zmatku jsou téměř samozřejmou součástí tohoto stavu. Ačkoli musí být velmi těžké se těchto pocitů na chvíli zbavit a životní vakuum zkusit objektivně dokumentovat, dvojice Křížová – Vlček tyto výzvy zvládla a vytvořila působivý cyklus. *Vartecká. A.: časopis Fotograf č. 14 – Komerce, Tendence*

Společná bakalářská práce této autorské dvojice je soubor **After Efects** (2010) na téma „inscenování v krajině". Ten je založen na myšlence krajiny jako galerie a lidského přetváření přírody k obrazu svému. Časově poslední soubor **Hranice** (2011) fúzuje mezi dokumentem a inscenací daleko víc, než předchozí konceptuálně ztvárněná fotografie krajiny. V tomto souboru chtěli autoři, aby architektura byla vyjádřením psychického stavu člověka. Obrazová výpověď podobných pocitů, jako v Transcendenci.

Zdá se, že tak, jak tomu bylo již dříve v umělecké fotografii, nástup digitálních technologií a počítačová manipulace obrazu může ulehčit cestu v zprostředkování jistých nesdělitelných pocitů a snů autorů. Spojením dokumentární fotografie, která stále má schopnost vyprávět příběhy a připravenou inscenací, diváka oslovujeme, vtahujeme, ovlivňujeme zřejmě víc, než jen pouhým zaznamenáním reality. Je ale otázkou, do jaké míry lze až zajít, jestli ony smyšlené, fiktivní příběhy nebudou za pár let vyčpělé, prázdné reklamní obrazy, kopie něčeho co bylo "objevné" v 80.- 90. letech minulého století. Dnešní trend za nějakou dobu přejde i u nás a snad zase bude aktuální, syrová pravdivá výpověď, tak jak ji napsal sám život.







Persona

Zuzana Blochová a Dita Lamačová

Zuzana Blochová se narodila v Praze v roce 1979. Studovala scénografii na DAMU a Institut tvůrčí fotografie v Opavě. Jako kurátorka se uplatnila v galerii NoD v Praze, nyní má stejnou funkci v MeetFactory. Dita Lamačová se narodila v roce 1976 v Kutné Hoře. Je absolventkou Institutu tvůrčí fotografie v Opavě, dnes působí jako volný fotograf a grafický designer. Tato dvojice autorek využila computeru ve fúzích vlastních tváří a těl v cyklu **Persona** (2005). S tímto souborem zabodovaly ve fotografické soutěži FRAME 2005, obsadily druhé místo v kategorii Komunikace. Ve stejnojmenném filmu Persona se režisér Ingman Bergman pokusil typy dvou žen v jejich dvojjedinosti konfrontovat a v závěrečném metaforickém záběru nechal jejich tváře prolnout do jediné podoby. Stejný způsob prolínání dvou žen v jednu osobu zachytily autorky do série jakoby dokumentárních snímků, vyfotografovaných stylem nahodilé „rodinné“ momentky. Volně přecházejí z inscenovaného, promyšleného záběru do jakoby dokumentární roviny. Využívají přirozené světlo, postprodukce se zabývá pouze prolnutím tváří jednotlivých postav. Ve svých fotografiích autorky nijak zásadně neřeší kompozici či skladbu a stavbu fotografované scény, drží se stylu „amatérské fotografie“, která bývá většinou vytvořená malým kompaktním fotoaparátem.

Fotografie Zuzany Blochové a Dity Lamačové jsou především zamyšlením o hlubokých mezilidských vztazích, o vzájemném ovlivňování se blízkých lidí, o prolínání charakterů, fyzickém i duševním splynutí. Tento soubor je také o ženské intimitě a světě tolik rozdílném od světa mužů. Autorky se zamýšlejí nad ovlivňováním sebe sama a lidí v našem blízkém okolí. Na fotografiích jsou autorky zachycené při každodenní činnosti, jako je například krájení zeleniny, koupání ve vaně či vysedávání před domem se sousedy, ale i v intimním portrétu s šedým pozadím, který by mohl sloužit jako podklad k antropologické studii. S přijímáním různých rolí v našem životě se mění naše vlastní já, při pohledu na některé fotografie z cyklu Persona vidíme v obličeji ženy ono naléhavé hledání sebe sama, ženy jako partnerky, matky, dcery či umělkyně. Divák nerozpoznává tváře obou autorek, záměna je natolik přesvědčivá, že vzniká kdosi třetí, jiný, tak jak to měly zřejmě autorky v úmyslu. Na snímku je téměř pokaždé jakýsi klon neexistující tváře, neexistujícího člověka. Autorky vědomě využívají svou podobnost mezi sebou samými, takže výsledek je velmi působivý a matoucí.

Téma hledání vlastní identity je v tomto souboru víc než patrné, tak jako je tomu například i v práci americké fotografky Kelli Connell - souboru Dvojí život jenž pojednává o životě dvou žen a jejich lesbického vztahu, jen s tím rozdílem, že na jednotlivých snímcích je jedna osoba naklonovaná do dvou postav pomocí počítačové manipulace. Nascanované části negativů propojuje autorka v Adobe Photoshop s vybranými scénami tak, aby do sebe přesně zapadly a vytvořily jediný obraz, na kterém jsou vidět dvě velice podobné, téměř stejné ženy v různých pozicích, rolích a odlišném oblečení. Kompozice jednotlivých záběrů je předem pečlivě připravena, takže celý soubor působí naprosto věrohodně a počítačová manipulace je téměř nerozpoznatelná. Stejně je tomu u souboru amerického fotografa Anthonyho Goicolea - Detentions series, kde zachycuje na panoramatických velkoformátových fotografiích dospívající věk pubertálních chlapců

v jakési nekonkrétní instituci charakterizující utiskující prostor. Školní uniformitu jednotlivých postav, které jsou naklonovány z jedné a téže osoby, navíc podtrhuje americké univerzitní prostředí. Jde zde o boj mezi jednotlivými postavami, o pocit hrozby odkudsi z venčí, z poza bran ochraňující, ale zároveň vše řídící instituce. Individualita zde nemá místo. Trochu jiným způsobem, ale také na základě počítačové manipulace, pracuje slovenská fotografka Katarína Bričová ve svých autoportrétech se svou „sestrou", ve výstižně pojmenovaném souboru Speculum a Zrcadlení. Také česká fotografka Dita Pepe hledá vlastní identitu osobnosti a postavení ve společnosti jako autorky souboru Persona ve svém cyklu Autoportréty.

Komentář Zuzany Blochové a Dity Lamačové ke své práci:
OBECNÉ ANTROPOLOGICKÉ HODNOCENÍ – Dospělá žena bílého plemene alpínského typu, štíhlé středně vysoké postavy, hnědých vlnitých vlasů, hnědozelených očí, brachycefalní. Prsa středně rozvinutá, polokulovitá. Individuální charakteristiky Výrazná pravolevá asymetrie v oblasti horních končetin. Levé rameno výše položené, pravá ruka opticky delší. Somatotyp 444 – vyrovnaný rozvoj endomorfní (tukové), mezomorfní (svalové) a ektomorfní (povrchové) tělesné složky. Pokud distribuci jednotlivých somatotypů vizualizujeme jako trojúhelník, jehož vrcholy tvoří extrémní vyjádření endomorfie, mezomorfie a endomorfie symbolizovaným číslem 7, pak se tento somatotyp nachází v samotném středu tohoto trojúhelníku. Z celkového rozvoje tělesných složek také vyplývají jeho další charakteristiky. Motivace, hnací síla tohoto somatotypu je silně viscerotonní (souvisící s trávením), silně somatotonní (svalová) i silně cerebrotonní (mozková) zároveň. Psychologická charakteristika tohoto typu je tedy krajně obtížná. *Lamačová, D,; Blochová, Z.: Katalog fotografické soutěže Frame 2005*







Portréty žen

Sylva Francová

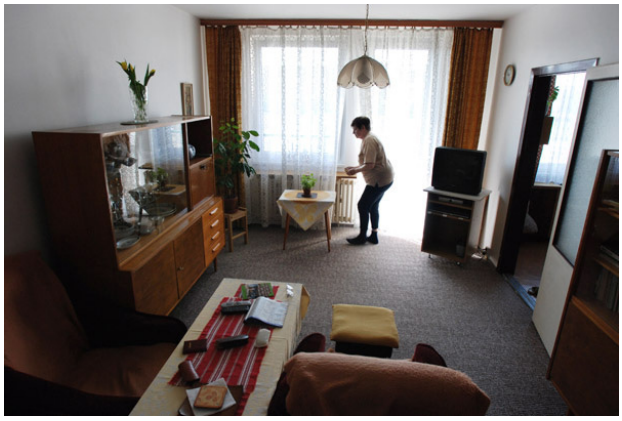
Tato všestraná autorka se narodila v Praze v roce 1973, vystudovala Akademii výtvarných umění a Pedagogickou fakultu UK v Praze. Během studií absolvovala stáže na univerzitách UJEP v Ústí nad Labem, Velké Británii a USA. Vedle fotografie se věnuje také ilustracím, animacím a grafickému designu. Ve své tvorbě využívá prvky dokumentární fotografie, ale pracuje výhradně ve svých konceptech s inscenací a počítačovou montáží. V souboru **Portréty žen** (2003 – 2004) využívá obojího. Na svých „panoramatických záběrech", které snímá z několika úhlů, pozoruje a zároveň se divákovi pokouší nabídnout pohledy do soukromí bytů a domů několika žen, těmito postavami jsou autorčiny kamarádky, babičky, sousedky, osoby blízké. Tato pozorovací schopnost blízkého okolí autorku provází v celém jejím uměleckém či fotografickém snažení. V různých plánech tohoto pozadí se objevují ženy při svých obvyklých denních činnostech. Počítačovou manipulací, zmnožením stejné ženy v jednom obrazu, klade důraz na naše vnímání a přináší syntézu všednodennosti bytového života a prostor pro naši identifikaci s dalšími vzorci chování. Ve své práci využívá postup časosběru, kdy stejnou osobu fotografuje v každodenní rutině denních prací jakými je vaření, uklízení, hlídání a kojení dětí nebo ve chvilkách oddechu, relaxace, četbě. Svými „vhledy do soukromí" tak odkrývá intimitu jednotlivých postav za panely domů. Sama o své snažení v tomto souboru píše:

Zachytit tuto intimitu vyžadovalo, abych k nim přicházela znovu a znovu dokud mne nepřestaly vnímat. Tak jsem se mohla svým fotoaparátem vetřít do jejich „osobní bubliny", kam smí jen ti nejbližší. Proto jsem si vybrala ženy, ke kterým jsem se dokázala jako žena také více přiblížit. Tak vznikla série portrétů, příběhů ze soukromí žen, které nabízím jako jejich vypravěč divákovi, aby je prožil se mnou. Zajímavá je rozdílnost snímků vytvořená generačním a sociálním zařazením. Mladá generace zastoupená ve fotografiích Alenou, Jindrou, Mariou a Marletou je plná energie, změn a utváření svého prostoru. Velmi výstižně to znázorňuje Jindra, sestra autorky. Proměna mladé dámy v čerstvou maminku působí úchvatně a nenásilně zároveň. Generační protipól vytváří babička a paní Jana N. Stoický klid vyzařující z obou fotografií. *Francová, S.: Explikace k souboru Portréty žen*

Toto vyprávění realizuje pomocí fotomontáže, kdy vrstvením ve Photoshopu rozmisťuje tutéž osobu v různých situacích do jednoho celku, některé obrazy vypadají jako výjevy z počítačových her, kdy iluze vycházející z reality, vytváří nové dimenze chápání prostoru jako takového. Nevím do jaké míry byla nebo nebyla autorka inspirována zahraničními fotografy, ale v některých případech jsou si jednotlivé práce až příliš podezřele podobné. Kupříkladu ve stejném období let 2003-2004 Nathan Baker americký fotograf, také sleduje jednoho člověka a pak jeho činnosti skládá do jediného záběru v souboru nazvaném „Occupation" (Povolání) jen s tím rozdílem, že vše snímá na velkoformátovou kameru osazenou širokoúhlým objektivem oproti Francové, která vytváří panorama prostoru ze dvou až třech úhlů záběru a na digitální kameru. Oba tyto autory spojuje i prostor interiéru. Stejnou nebo velice podobnou techniku využívá mnoho dalších autorů ve světě i u nás, využívající fúzi dokumentárního zaznamenávání skutečnosti s manipulací počítačovou (fotomontáže) či analogovou. Venkovního veřejného prostoru se takto chopil slovenský fotograf Viktor Szemzö, žijící v Bratislavě, který stejným způsobem



In panel



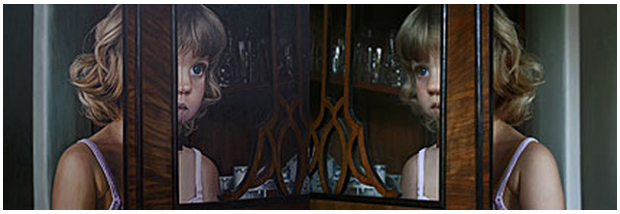
Daily stories

počítačového vrstvení do jednoho snímku zobrazil pulsující život na slovenském největším sídlišti Petržalka. Ze světově uznávaných jmen stejný postup ve svých dílech uplatnili například izraelský fotograf Barry Frydlender, který svá díla nesestavuje do sérií, ale zaměřuje se pouze na jeden snímek. V němž se snaží časosběrně zobrazit vlastní příběh místa a uplynulého času. Tyto fotografie jsou plné symboliky a rozhodujícího okamžiku. Anglická fotografka Melanie Manchot se svým souborem „Groups and Locations" z Moskvy, Američané Pelle Cass a Doug Hall, Sam Taylor Wood. Trochu rozdílné jsou přístupy polské umělecké skupiny s názvem Lódź Kaliska, kdy skupina čtyř starších pánů vytváří počítačové, panoramatické záběry nahých žen výhradně v mužských povoláních, manifest o segregaci můžu a žen - soubor s názvem May man rot je dokonalou pitoreskní podívanou, prezentovanou na rozměrných panoramatických tiscích velikosti až 6x1,5 metru. Nancy Davenport a její soubor „Weekend Campus" také mapuje exteriér, na pozadí prostoru vysokoškolských kolejí, před kterými se odehrává na všech snímcích jakási katastrofická nehoda automobilů s jakoby nezúčastněnými pohledy portrétovaných, či přihlížejících diváků. Sylva Francová i ve svých dalších souborech, jakými jsou **In panel** (2010), **Daily stories** (2008) nebo **Family talks** (2007), přibližuje divákovi intimitu prostředí a lidí, kteří tyto prostory obývají, pokouší se vyprávět příběh každodenní reality show. Bohužel velmi popisně a bez jakéhokoli estetického přínosu. Nejde ani cestou vytříbené klasické dokumentární fotografie, kdy by nezaujatě sledovala dění v prostorech, ale ani cestou inscenované fotografie, kdy by si scénu pečlivě připravila a zasvítila.





Sebevraždy v literatuře



Identita





Přízraky

Barbora Bálková

Narozená v Českých Budějovicích v roce 1978. Po studiu gymnázia a Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, absolvovala Akademii výtvarných umění v Praze. Tato autorka je výtvarnicí používající fotografii a malbu jako prostředek k subjektivnímu vyjádření svých pocitů a pohledům do svého mikrosvěta. Velice často fotografuje sama sebe, instaluje se do různých rolí manželek, babiček, dětí, madon či konkubín. Velkou roli v její tvorbě hraje změna identity. Prvky dokumentu se objevují jen v několika cyklech, ale vždy velice originálně a neotřele. Zařadit tuto autorku do některého z „šuplíku" fotografického média je velice složité a není to ani potřeba jelikož fenomén fotografie se stále proměňuje a hranice, které dřív rozdělovaly jednotlivé obory, jsou dnes v době digitálních technologií promíchány k nepoznání. Barbora Bálková ve své práci často využívá přímé inscenace, proměny sebe sama prostřednictvím make upu, oblečení, paruky či masky. Ovlivnění například americkou fotografkou Cindy Sherman můžeme spatřovat v souboru **Sebevraždy v literatuře** (2004-09), zde spatřuji velkou inspiraci či napodobení již zmíněné slavné fotografky. Nicméně tato série patří k tomu lepšímu z autorčina portfolia. V tomto cyklu tak jako již zmíněná Cindy Sherman fotografuje Bálková sama sebe mrtvolně ležící na podlaze, v dětské postýlce či nafukovacím bazénku. Moment smrti uchopila spíše divadelně a snově esteticky, než naturalisticky odpudivě. Sebevražedkyně na svých snímcích 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. Těmito atributy jsou v podání barbory Bálkové dětské hračky.

V souboru Sebevraždy v literatůře se objevuje jako Shakespearova hrdinka Julie Kapuletová, Tolstého Anna Kareninová, Ofélie, paní Bovaryová či Madam Butterfly. Všechny tyto ženy mají kromě literární existence společné to, že svůj pomyslný život zakončily sebevraždou. Touto radikální cestou se chtěly oprostit od svých milostných problémů. *Bálková, B.: Explikace k souboru Sebevraždy v literatuře*

Projekt **Identita** (2009) je konfrontací dvou médií, fotografie jako tisku na plátně a olejomalby na plátně. Obojí je stejného formátu k sobě zrcadlově otočené, spojené v jeden panoramatický obraz. Bálková tímto původní fotografii „povyšuje" na čistý obraz. Asi nejslabším souborem v autorčině portfoliu vybraných sérií, je cyklus **Evě Adam** (2006). Směsice jakoby nahodile dokumentárních snímků z prostředí ložnic, kuchyní, jídelen a inscenovaných svatebních portrétů v oválném rámu popisuje vizáž ideálu muže svých snů. Sama autorka o tomto souboru píše na svých webových stránkách:

Sérií Evě Adam jsem chtěla poukázat, jak důležité je objevení přítomnosti určité složky opačného pohlaví v sobě samém jako zásadní podmínky sebeuvědomění. Prostřednictvím fotografie a její následné manipulace jsem v takto vzniklých fotomontážích dala aktérkám příležitost si svého anima, svou mužskou složku, vizualizovat. Na pozadí celého projektu stojí téma přenosu pohlaví a v jistém smyslu k němu skutečně došlo. Dívky totiž pro věrnou imitaci vousu použily vlastní pubické ochlupení. *Bálková, B.: Explikace k souboru Evě Adam*

Snad nejvíce do hloubky pracuje na hranici inscenovaného dokumentu a imaginace v souboru **Přízraky** (2009). Zde vidíme roli pevného tvůrčího konceptu, kde autorka v expresivních snímcích vizualizuje své zážitky z dětství propojené znalostmi

psychologického vnímání, strachu a pocitu ohrožení či nočních můr provázející autorku například po zhlédnutí hororu. Některé fotografie jsou věrohodné, některé se příliš opakují avšak celkově soubor připomíná trochu ilustraci k dětské knížce. Prolínání jako by „nahodilého“ dokumentárního přístupu s pečlivě aranžovanou scénou ještě doplňuje Barbora Bálková rozdělením souboru na dvě části, z nichž jedna je fotografována v nočních hodinách s použitím bleskového světla vytrhujíc postavy z temného roucha noci. Druhá část je naopak fotografována za krásného, slunečného dne až na jednu výjimku s pohádkovými, kýčovitými barokními mráčky. V této části ještě do celého souboru vstupuje digitální manipulace s obrazem. Bálková svůj příběh doplňuje zdeformovanými odrazy „skutečnosti“, které jsou zarámovány v pouličních zrcadlech křižovatek, v kterých se objevuje tatáž postava z temné série. Jednotlivé snímky mají vždy svou sestru, černou a bílou, den a noc. Neurčitou podobnost můžeme najít v práci fotografa Istvana Balogha, který kombinuje postupy dokumentární a inscenované fotografie, sen mísí se skutečností tak jako Bálková.







Centrální šatna

Jiří Zykmund

Narodil se v roce 1975 v Litoměřicích, studoval na SUPŠ v Brně a na FAMU Praha. Veřejnému publiku je znám spíše jako kameraman. Je podepsán například pod filmy Starý kocour (FAMU 2003) nebo filmy o filmech Děvčátko (2002) a Příběhy obyčejného šílenství (2005). V roce 1996 spoluzaložil fotografickou skupinu Česká paralaxa. Jiří Zykmund není tudíž moc známým autorem jako fotograf. Na poli fotografie se představil samostatnými výstavami v Brně, v Domě umění v Opavě a na fotografické soutěži Frame 009 kde vyhrál 1. místo v kategorii VZTAH se souborem **Centrální šatna.** Autor se pokusil zhmotnit svůj pocit v nevyfotografovaných fotografiích, který popsal v explikaci:

Žijeme v napětí přebytku potřeb a možností, v doprovodu podivných kontrolních mechanismů. V divoce barevných ulicích je rušno, avšak ve strohých tvářích kolemjdoucích opět ticho, strach a prázdno. *Zykmund. J.; Katalog, Mezinárodní fotografická soutěž FRAME 2009*

Tato prázdnota vlastního života je vidět snad na každé fotografii tohoto souboru, počítačově poskládané výjevy budí v divákovi nejprve úsměv, údiv, který se rychle mění v tragikomický škleb, jelikož se díváme na obraz sebe sama a dnešní reality. Jsou to obrazy plné chtění všeobecného štěstí, které se dnes a denně nabízí v reklamních spotech, obrazy cizího života hrdinů z televizních seriálů, obrazy absurdního světa představ, které jsou zasunuty kdesi hluboko v nás. Zykmund vynalézavě propojil cizí postavy do různých interiérů, nákupních center, satelitních domů s přesně střiženým trávníkem, digitálně vpravil nesourodá, podivná, lynchovsky přízračná uskupení lidí, zinscenoval surreálná sousedství osob, která se nacházejí vedle sebe, aniž se vnímají a komunikují mezi sebou tak jako to dělá i světoznámý americký fotograf Jeff Wall. Tento umělec vytváří své obrazy tak aby nebylo hned na první pohled jasné, že se jedná o fotomontáž. Ve velké míře využívá filmového svícení a jeho tým asistentů a osvětlovačů se vyrovná počtem zainteresovaných lidí lecjakému filmovému štábu.

U Zykmunda je barevnost a antiplasticita stínů tak vystupující, že nám spíš může připomínat malbu či americkou retuš. Ve většině případech Zykmund nedosvětluje fotografované scény tak jako Wall, Philip-Lorca diCorcia a jiní, ale spokojuje se s přirozeným či umělým světlem, které však obsahuje sama scéna. Potlačením stínů a malého kontrastu při úpravách v počítači, dosahuje jisté umělosti celého snímku. Celkové řemeslné zpracování počítačově upravovaných snímků má v některých obrazech ještě velkou rezervu a nedokonalost, oproti dokonalé práci holandského fotografa postmoderního typu Erwina Olafa. Tento autor čerpající inspiraci mimo jiné z opulence a pozlátka pozdního baroka a otevřenosti postmoderní popkultury je však o několik tříd „jinde“, co se do pojetí zručnosti samotného řemesla týče. Určitou podobnost v chápání estetiky zastavení času v obraze mají Zykmundovy fotografie s pracemi fotografů Gregoryho Crewdsona či Anthonyho Goicolea. Jiří Zykmund by se dal nazvat „Novým Surealistou“. Také Vojtěch Máša který se stal finalistou ceny 333 NG a Skupiny ČEZ za rok 2010 se souborem Rozumín-Razumem, kde jeho surreálné motivy z prostředí slovinské Lublaně se počítačovou montáží prolínají s jeho dětskými světy a výjevy přibližuje Zykmundovi. Fotografie na hranici fikce a dokumentu také vytváří světově známá ruská umělecká skupina AES+F. Jejich obří formáty fotografií i sekvenční videa jsou poskládáná

z jednotlivých snímků dětí a krajin někdy reálných, někdy vymodelovaných ve 3D formátu. Výraznou postavou v oblasti fikce a dokumentu je Julia Fullerton-Batten, která také jakoby vytvářela svou „Centrální šatnu". Jejími modely bývají většinou děti nebo mladé ženy. Některé Zykmundovy fotografie z popisovaného souboru jsou však oproti J. F. Batten až na hranici kýče. Jedním z důvodu může být to, že neumí úplně dokonale pracovat v postprodukčním procesu digitální fotografie. Na své cestě digitální montáže udělal pouze několik prvních kroků.

Fotograf, kurátor, lektor fotografie Evžen Sobek o Zykmundových fotografiích ve Photorevue píše:

Ano je to skutečně tak. Nejzajímavější fotografie jsou ty, které ještě nebyly vyfotografované, tedy fotografie, které de facto neexistují. Neboť pouze neexistující obrázky v sobě bez výjimky skrývají potenciál dosud neviděného, nepoznaného dobrodružství. Otázkou ale je, jak k takovým fotografiím dospět v době, kdy již vše bylo vyfotografováno? Dost možná, že si tuto otázku na tomto místě pokládám zbytečně, poněvadž Jiří Zykmund vlastně neusiluje o vytváření „nových" fotografií. Snad jen náhoda tomu chtěla, že mu fotografie zkřížila cestu a do rukou se mu tak dostal nástroj, který mu umožňuje vyprávět jeho příběhy. A ukládat je na bezpečné místo, do Centrální šatny, odkud si je můžeme vypůjčit a pokusit se je prožívat spolu s ním nebo třeba po svém. Centrální šatna je místem, kam si Jiří Zykmund denodenně odkládá své niterné prožitky, postřehy, starosti i radosti. Ty tu ale nezůstávají pouze ležet, jejich koncentrace vede ke vzájemným interakcím, které Jiří Zykmund se zaujetím sleduje. Elementární pocity se začínají propojovat a pozvolna se proměňují v obrazy, které představují osobité vizuální fragmenty současného životního stylu. Všichni účastníci divadla Centrální šatny jsou sebejistí, nepochybující - jsou současní - „in" a „trendy". Realita ideálního světa glamouru a reklamy, ve které je nalézáme, ale nepůsobí v tomto případě nikterak pozitivně. Právě naopak - nepřestává iritovat a objevuje se otázka, zda je všechno, jak má být? Nejednoznačnost, kterou v sobě Centrální šatna skrývá, tak navozuje schizofrenní situaci lehkého úsměvu a smutku, naděje a prázdnoty. Těžko předvídat, která z těchto dvou poloh u diváka zvítězí. Podstatné je to, že ho nenechá chladným. A že existují i nevyfotografované fotografie. *Sobek, Evžen: www.photorevue.com*

Autor Jiří Zykmund o svých fotografiích:

„Vše jsem zachytil skromným přístrojem na svých toulkách po cestách, které vždy vedou kolem zapomenutých kapliček, jež pocestného mohou svésti z cesty, stává se však, že i do krajů, kde rozum cizinců zůstává nad mraky stát, kde je nesnesitelně lehké bytí, ba i pozbytí sama sebe, kde platí jiné zákony, vedoucí k pošetilosti a marnivosti, kde bědně relativní je velikost člověka. Odtud není snadné se vůbec vrátit.

Drazí pánové, já se však vrátil, a toto jsou mé zápisky a svědectví..."Prožil jsem zkresleně očima dítěte pozlátko sklonku totalitního režimu. Byl to svět rozpadávajících se zdí, jako svědků pochybné minulosti, ve kterých se pohybovaly její živé stíny s pohnutými osudy. Prolézali jsme staré dvory a pavlače domů. Všude bylo ticho a strach se nesl bezčasím. Byla v tom však legenda a jistá důstojnost starých časů, jejich hodnot, a také určité napětí. V roce 1984 mi bylo devět let. Běhali jsme v pláštěnkách s igelitovými sáčky a v plynových maskách lesem, což byla nemalá zábava, současně v tom byl přítomen i strach. Dnes se podobná tvář časů normalizace vrací. Avšak něco mi z mého dětského světa vymizelo. Bylo to jen dětství? Žijeme v napětí přebytku potřeb a možností, v doprovodu podivných kontrolních mechanismů. V divoce barevných ulicích je rušno, avšak ve strohých tvářích kolemjdoucích opět ticho, strach a prázdno. Chodíme v pláštěnkách s igelitovými sáčky na rukou, avšak ve značkových, v maskách, které nejsou jen plynové... Procházky v oněch barevných kulisách

tohoto všudypřítomného zábavního parku jsou pitoreskní. Dvory domů jsou čisté a uzavřeny zámkem. Lidská tvář se vytrácí, prodává, mizí v půjčovnách, a s ní nejen ona tvář, podobně jako kočky v Postavě k podpírání. Každý máme svou oblíbenou šatnu. Ta moje je na rohu Parkerova náměstí a ulice Juráčkovy. *Zykmud, J.: Explikace autora k souboru Centrální šatna*

ZÁVĚR

První stránky této práce jsem věnoval zmapování, vývoje a vzniku dokumentární fotografie pro lepší pochopení souvislostí v této oblasti. Také popsání zahraniční scény vidím jako nesmírně důležité, jelikož prvky inscenovaného dokumentu se objevují poprvé, právě za hranicemi naší republiky. Na současných vybraných autorech je vidět rozdílné přístupy tvorby a zacházení s pořízenými, dnes můžeme napsat, daty.

Má diplomová práce není odpovědí na budoucí vývoj dokumentární fotografie, to by bylo příliš nadnesené. Fotografie si šla vždy svou vlastní cestou a Česká republika se sice má čím pochlubit v oblasti tohoto média i v historii fotografie, ale povětšinou reagovala na světovou scénu, která udává tempo a směr. Předešlé texty jsou spíše průvodcem v dnešní rychle se rozvíjející, "chaotické" době inscenace a dokumentu, ve světě i u nás v České republice. Celá práce i snímky vybraných autorů mají vybízet k diskuzi, vyvolávat otázky a zamyšlení. To je mimo jiné, cílem mého snažení. Jelikož rychlost vývoje fenoménu fotografie je rychlejší než si sami myslíme. Hranice mezi fikcí a realitou se stírají a stará nepsaná pravidla jako by přestávala platit, jelikož je stále těžší manipulaci rozluštit a prokázat. Proto bychom měli usilovat o vytvoření, nebo alespoň pojmenování nového proudu ve světě dokumentární fotografie.

Jako fotograf se sám ocitám mezi dvěmi světy podávání pravdiého, svědectví jako fotožurnalista a na druhé straně jako tvůrce obrazů s aspirací hlubší umělecké výpovědí a subjektivního pohledu. Hranice mezi těmito světy by měly být zřejmé i když se můžou mnohdy vzájemně doplňovat a podporovat. Sám ve své práci fotografa rád uplatnuji princip vytržení z kontextu jednotlivých k sobě řazených fotogarfií či samotnou inscenaci, měl bych mít však na paměti ony hranice a pole působnosti, abych se sám nepodílel na zániku věrohodnosti tohoto média. Dalším mým zjištěním je až přílišná trendovost a kopírování estetiky jistých autorů na dnešní scéně. Teprve dnes po téměř 30 letech se počítačová postprodukce, konkrétně manipulace stala běžně dostupnou technologií, uplatňující se v poli široké veřejnosti. Takže každý kdo má doma výkonější počítač s programem Adobe photoshop si za pár minut vytvoří fiktivní obraz reality. Následkem je mnohdy již opakování toho co někteří, většinou v západních zemích dávno vytvořili a publikovali. Také velká část autorů, nejen u nás se místo hledání vlastního jazyka snaží vyhovět dominujícím současným trendům a estetice, která je "in". Myslím, že z velké části na tomto vývoji má podíl internet. Každý se může "inspirovat" libovolnými díly z celého světa. Tudíž se stírají i styly práce. Vše je globálně propojeno. Zajímavý je vývoj nových přístupů v dokumentárním filmu, kdy například v televizních pořadech se snaží zachytit skutečnost (reality show, vyvolení, Big Brother) nebo jdou cestou fikce, podávané divákovi jako realitu, dokument, film (Blair Witch). Oblast dokumentárního filmu jakoby nebyla tak razantně dotčena nástupem digitálního věku jako fotografie. Dokumentární film má stále tytéž hranice podle nichž se jeho autoři řídí. Počítačové manipulace se v něm oproti fotografii většinou neuplatňují. Velice populární je propojení audiovizuálních prostředků, vieda a zvuku. Takto prezentované snímky nejen na internetu, mají obrovskou sílu

vyjádření a rozsah působení. Dalším novodobým trendem je skládání cyklů z amatérských fotografií zavěšených na sociálních sítích a všemožných internetových portálech. Možná i fotografii čeká nová éra rozdělení jednotlivých žánrů, které si budou pohrávat s inscenací, vypráveným příběhem či autenticitou snímku, kdo ví. Věřme však, že ona síla fotografie zachycení, uchování již proběhnutého, zůstane nadále nedotčena. Cesta dokumentární, reportážní fotografie jistě nezanikne jelikož lidé na celém světě budou mít stále potřebu se dozvídat co se stalo za jejich domem či na opačné straně zeměkoule. Tato cesta však prochází proměnou a místo jedné velké bude spousta malých, které však diváka, konzumenta, dovedou k témuž cíli.

POUŽITÉ ZDROJE

Tištěné zdroje

Arnheim, R.: Dvojí autenticita fotografického média, The Split and the structure, 1996

Bálková, B.: Explikace k souboru Evě Adam

Bálková, B.: Explikace k souboru Sebevraždy v literatuře

Barthes, R.: Světlá komora. Agite / Fra, Praha 2005

Batchen, G.: Each Wild Idea, 2001

Birgus, V. a kol.: Absolventi Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě 1991 – 2006. Slezská univerzita v Opavě, Opava, KANT, Praha 2006.

Birgus, V., Mlčoch, J.: Česká fotografie 20. století – Průvodce, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze / KANT, Praha, 2005

Birgus, V., Scheufler, P.: Fotografie v českých zemích. 1839 – 1999. Grada, Praha 1999.

Birgus, V., Vojtěchovský, M.: Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart. Museum Ludwig, Köln & Braus, Heidelberg 1990.

Birgus, V.: Text „Glocal Girls“ z katalogu Prague Biennale 3, 2007

Birgus, Vl.: Katalog Evžen Sobek - Ecce Homo, Opava 1999

Dyntera, J.: Barva ve fotografii-II. pdf: Teoretická diplomová práce 2010, SU – ITF v Opavě

Flusser. V.: Za filosofii fotografie, Hynek, Praha, 1994

Fotografie-Magazín, 3/2002, str. 12-13

Francová, S.: Explikace k souboru Portréty žen

Jandourek, F.: Gregory Crewdson, Teoretická bakalářská práce, 2009, SU – ITF v Opavě

Jost, F.: Realita/ Fikce- říše klamu. Praha 2006

Kuneš, A.: Cizinec v cizím městě. Fotografie magazín (ISSN 1211-0019) 2004, č.10, str. 22-26.

Kuneš, A.: Frame 006: Ateliér, 2007, č. 4

Kuneš, A.: Frame 009: Ateliér, 2010, č. 5

Kuneš, A.: Matky/dcery. Ateliér (ISSN 1210-5236), 2008, č. 18, str. 6.

Láb. F., Turek, P.: Fotografie po fotografii, Karolinum, Praha 2009

Lábová, A., & Láb, F.: Soumrak fotožurnalismu? Praha: Karolinum, 2009

Lamačová, D.: Blochová, Z.: Katalog fotografické soutěže Frame 2005

Langer, J.: Proměny fotožurnalistiky v digitálním věku: diplomová práce 2011, SU – ITF v Opavě

Ludvík, T.: časopis Fotograf, číslo 5, Hranice dokumentu, 2005

Meszáros, J.: kulturní portál, Scena.cz, 15. 10. 2007

Mrázková, D.: Remeš, Vladimír: Cesty československej fotografie. Mladá fronta, Praha 1989

Nimcová, L.: Současná ženská fotografie na Slovensku, Teoretická diplomová práce, 2005, SU – ITF v Opavě

Ölveczký, T.: Současná brněnská fotografie 2000-2010, Teoretická bakalářská práce 2010, SU – ITF v Opavě

Pátek, J.: Příjemné závislosti: Inscenovaná fotografie 70. let. Moravská galerie, Brno 2009

Pátek, J.: Vlčí med: Ateliér, 2004, č. 14 – 15, s. 7

Podestát, V.: Hospodářské noviny č. 34, ze dne 16. - 18. února 2001
Pospěch, T., Lendelová L., Rišlinková, H.: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století, Muzeum umění, Olomouc, 2002
Pospěch. T.: Via Lucis 1989–2009, Česká společnost ve fotografii – Czech Society In Photographs
Raub, D.: Fotografie na knizních obálkách Devětsilu, Teoretická diplomová práce, 2004, SU – ITF v Opavě
Skaličková, G.: Ateliér fotografie na VŠUP v letech 2005-2007, Teoretická diplomová práce 2010, SU – ITF v Opavě
Sláma, V.: Vlčí med. Galerie Brno, Brno 2004
Slavická, M.: časopis Fotograf, Nová inscenace, 2006
Smejkal, P.: Autor je mrtvy, Nech žije umenie!, Teoretická diplomová práce, 2009, SU – ITF v Opavě
Šmok, J.: Dokumentární fotografie - problém vymezení. ČsF 1986
Šmok, J.: Dokumentární fotografie - problém vymezení. ČsF 1986
Sontagová, S.: O fotografii: Paseka, 2002, ISBN 80-7185-471-9
Szewczyk, K.: Nový polský dokument: Teoretická diplomová práce 2010, SU – ITF v Opavě
Tausk, P. a kol.: Praktická fotografie. SNTL, Praha 1972
Teubalová, J.: Maska a převlek v současné české fotografii, Teoretická bakalářská práce 2009, SU – ITF v Opavě
Vilgus, P.: DIGIfoto magazin, Evžen Sobek Life in Blue & Hidden Landscapes, 11/2011
Vilgus, P.: Vrtěti fotografií, archiv autora, 2010
Zůnová, P.: Dokumentární fotografie na Institutu tvůrčí fotografie na přelomu 2. a 3. tisíciletí, Teoretická bakalářská práce, 2009, SU – ITF v Opavě
Žůrek, R.: Mladé české fotografky, Teoretická bakalářská práce, 2010, SU – ITF v Opavě
Zykmud, J.: Explikace autora k souboru Centrální šatna
Zykmund, J.: Katalog, Mezinárodní fotografická soutěž FRAME 2009

Rozhovory

rozhovor s Petrem Vilgusem 25. ledna 2011
rozhovor s Vladimírem Birgusem 29. dubna 2011
rozhovor s Vladimírem Birgusem 25. června 2011
emailová korespondence s Janem Vacou, 11. dubna 2011
emailová korespondence s Jakubem Jurdičem, 30. srpna 2011
emailová korespondence s Julianou křížovou, 22. srpna 2011

Internetové zdroje

www.lightgarden.cz
www.czechslovakphotos.com
www.photorevue.com
www.kuklikova.cz

www.katerinadrzkova.cz
http://artlist.cz/
http://www.sca-art.cz/
http://www.fcca.cz/
www.kinoartbrno.cz
www.hasal.net
www.evzensobek.com
www.vaca.cz
www.lgp.cz
www.vojtechslama.com
www.boysplaynice.com
www.jakubjurdic.com
www.s2photo.cz
www.domfoto.sk
www.radekburda.com
www.krizovavlcek.com
www.sylvafrancova.com
http://barborabalkova.cz/
www.ifotovideo.cz.
www.lgp.cz
www.paladix.cz
www.fotografnet.cz
www.wwg.cz
http://chiplitherland.com

JMENNÝ REJSTŘÍK

Adams, Ansel 20, 21
Aichmajerová, Eva 89
Arbus, Diana.....21
Arnheim, Rudolf 20, 123
Aulehla, Gustav.....24
Baker, Nathan..... 23, 105
Bálková, Barbora..... 15, 93, **109**, 111, 123
Balogh, Istvan 65, 111
Baňka, Pavel.....24
Barney, Tina 23, 41
Batchen, Geoffrey 26, 123
Baudelaire, Charles.....20
Beranová, Hana 63
Bergman, Ingman 101
Birchler, Alexander.....22
Birgus, Vladimír 7, 13, 25, 33, 123, 125
Blochová, Zuzana.....15, 93, **101**, 103, 123
Blossfeldt, Karl.....20
Brassai.....21
Bresson, Henri Cartier 21, 25
Bričová, Katarína.....103
Bromová, Veronika 25, 65
Buchet, Cédric 23
Burda, Radek 15, 61, 41, **87**, 89, 91, 125
Burtynsky, Edward.....23
Cappa, Robert.....25
Carucci, Elinor 33
Cass, Pelle.....107
Chalděj, Jevgenij 21
Chisy, Anetta Mona.....45
Clark, Larry 25, 55
Connell, Kelli 23, 101
Crewdson,
Gregory 17, 23, 65, 73, 81, 113, 123
Cudlín, Karel 24
Cunningham, Imogen.....20
Čilikov, Sergej 22
David, Jiří 25
Debanne, Vincent 97
Demachy, Robert 20
Devenport, Nancy 35
Dijkstra, Rineke.....65
Dolron, Desiree 65
Dostál, František 43
Dostálková, Daniela 15, 61, **65**, 67
Držková, Kateřina..... 15, 31, **39**, 41, 43, 87
Dufek, Antonín.....57
Dunga Le Bat 33
Dyke, Willard Van.....21
Dyntera, Jan 123
Eggleston, William 25
Ernst, Max.....20
Evans, Walker 19
Faucon, Bernard.....21
Fišerová, Lendelová, Lucia 77
Fragner, Gabriel..... 15, 61, **63**
Franc, Roman 57
Francová, Sylva 15, 93, **105**, 107, 123
Frank, Robert 21, 87
Friedlander, Lee.....21
Frydlender, Barry 23, 107
Fullerton-Batten, Julie.....97, 115
Goicoela, Anthony.....23
Goldin, Nan..... 25, 55
Gump, Forest 79
Gursky, Andreas 23
Gutová, Anna 15, 61, **63**
Hall, Doug 23, 107
Hanke, Jiří.....24
Hanks, Tom.....79
Hasal, Petr..... 15, 31 **45** 47, 125
Hearfield, John 20
Heckel, Vilém.....71
Hine, Lewis Wickes.....19, 20
Hofmeisterové, Theodor a Oskar 20
Holomíček, Bohdan.....24

Horák, Jiří 24
Howalt, Nicolai. 77
Hubbard, Teresa. 22
Humerose, Alan
Issa, Salim. 15, 61, **83**, 85
Janigová, Katarina. 33
Jirásek, Václav 24
Josef I, František 89
Jurdič, Jakub. 15, 61, **79**, 81
Juřicová, Vendula 69, 71
Kaliska, Lodž 23, 107
Kanaga, Consuelo 20
Kaoru, Izima. 23
Keighley, Alexander 20
Kertész, André 21
Klaus, Václav 89
Klein, William 21
Kleinhamplová, Barbora 41, 87
Kolář, Viktor. 24
Kollar, Martin. 51
Košťál, Rostislav 24
Koreček, Miloš 24
Koudelka, Josef 24
Koukal, Frank 49
Křenek, Jiří 25
Křížová, Juliana. 15, 93, **95**, 97, 99
Kučera, Jaroslav. 24
Kuklíková, Barbora. 15, 31, **33**, 35, 37
Kulik, Oleg 45
Kuneš, Aleš 35, 37, 123
Kyndrová, Dana. 24
Lamačová, Dita 15, 93, **101**, 103, 123
Langeová, Dorothea 19
Leigh, Simon. 23
Libera, Zbigniew 53
Lichtenstein, Roy. 91
Lorca diCorcia, Philip. 17, 21, 113
Luchford, Glen 23
Luskačová, Markéta 24
Malevič, Kazimír 71
Manchot, Melanie 107
Mandela, Mick 22
Maršálek, František 24
McMurdo, Wendy 97
Meisel, Steven 23
Meszáros, Josef. 41, 123
Meyerowitz, Joel 23
Moffat, Tracey. 23
Munkácsi, Martin 21
Nagy, László Moholy 20
Nero, Ben Guy 41
Olaf, Erwin 65, 67, 81, 113
Ölveczký, Tomáš. 57, 123
Orten, Beth 63
Pacina, Michal 24
Parr, Martin 24, 47, 87
Patzsch, Albert Renger. 21
Pepe, Dita 63, 103
Pinkava, Ivan 24
Polívka, Bolek. 87
Pospěch, Tomáš 123, 124
Prekop, Rudo 24
Ray, Man 20
Reymond, Mathieu Bernard 51
Riis, Jacob Augustus. 19, 20
Rosenthal, Joe. 21
Ságl, Jan. 25
Salgado, Sebastião. 87
Sarkowski, John. 21
Saudek, Jan 24
Seidling, Clifford 24
Sevrjukov, Alexandr. 33
Shepard, Caroline 97
Sherman, Cindy 22, 109
Šimlová, Štěpánka. 25
Skoglund, Sandy 22
Skokan, Jakub 15, 61, **69**, 73, **75**, 77
Sláma, Vojta 15, 31, **57**, 59, 125
Slavická, Milena 25, 124
Smejkal, Pavel Maria 53, 124
Sobek, Evžen. . . . 15, 31, **49**, 51, 115, 123, 125
Sondergaard, Trin 77

Sontágová, Susan 19
Sorenti, Mario 23
Stano, Tono 24, 25
Štecha, Pavel 83
Stein, Štěpánka 15, 61, **83**, 85
Stieglitz, Alfred 20
Štreit, Jindřich 24
Struth, Thomas 23
Štýrský, Jindřich 20
Sudek, Josef 57
Sultan, Larry 22
Švolík, Miro 24
Szemzö, Viktor 105
Tarkovskij, Andrej 55
Teige, Karel 20
Teller, Juergen 23
Teubalová, Jitka 79, 124
Tillmans, Wolfgang 23
Tkáčová, Lucie 45
Toman, Jiří 57
Topolánek, Mirek 89
Tůma, Martin 15, 61, **69**, **71**, 73, 75
Vaca, Jan 15, 31, **53**, 55, 125
Van Rijn, Rembrandth 81
Varga, Kamil 24
Vartecká, Anna 97, 98
Vilgus, Petr 26, 124
Vlček, Jakub 15, 93, **95**, 97, 99
Wall, Jeff 17, 21, 95, 113
Watzek, Hans 20
Weston, Edward 20
Winogrand, Garry 21
Zbořilová, Zuzana 57
Zein, Natali 33
Zemeckis, Robert 79
Židlický, David 57
Židlický, Vladimír 24
Zlámalíková, Olina 51
Žůrek, Radim 39, 67, 124
Zykmund, Jiří 15, 93, **113**, 115, 124
Zykmund, Václav 24